

Бун Валентина Захаровна, искусствовед, заместитель директора по научной работе Научной библиотеки Российской академии художеств. Центр научных учреждений РАН, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. bun@tiera.ru

Bun, Valentina Zaharovna, art historian, deputy director of Scientific Library of the Russian Academy of Arts. Centre of Scientific Institutions of the Russian Academy of Arts, Universitetskaya nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. bun@tiera.ru

ИСПАНСКИЙ КОРОЛЕВСКИЙ КОННЫЙ ПОРТРЕТ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVII СТОЛЕТИЯ

THE SPANISH ROYAL EQUESTRIAN PORTRAIT IN THE SECOND HALF OF THE 17th CENTURY

Аннотация. В статье анализируется малоизученная группа живописных произведений: королевский конный портрет времен правления короля Карлоса II в Испании во второй половине XVII столетия. До сегодняшнего времени зарубежных исследователей интересовали в основном выборочные художественные произведения или творчество отдельных художников, в то время как отечественные специалисты в целом не обращались к этой проблематике. Данное исследование является попыткой представить общую последовательную картину формирования и развития конного портретного изображения Карлоса II, отразившего как специфические особенности репрезентации конкретного испанского правителя, так и характерные черты национальной художественной школы портретирования рассматриваемого периода. Наибольший интерес представляют произведения, выполненные в 1670-х гг., когда в Испании продолжался режим регентства и во главе государства находилась королева вдова Марианна Австрийская. Следуя ее пропагандистской политике, художник Эррера Барнуэво создает первые конные портретные изображения Карлоса II, призванные представить испанскому народу и соседним государствам юного болезненного Карлоса в образе умелого, сильного правителя и триумфального военачальника. В дальнейшем в мастерской художника и за ее пределами будут выполнены многочисленные копии и вариации на данную композиционную схему для различных государственных институтов и частных коллекций, в результате чего Карлос II становится испанским Габсбургом с наибольшим количеством конных портретов. Таким образом, испанский королевский конный портрет во второй половине XVII столетия помимо того, что следует общеевропейской линии развития барочного искусства, приобретает дополнительную социальную функцию — становится инструментом политической пропаганды, что было в целом характерно для испанского придворного портрета рассматриваемого периода.

Ключевые слова: конный портрет; Карлос II; Испания; барочная живопись; Эррера Барнуэво.

Abstract. The article deals with the little studied group of paintings: the royal equestrian portraits made during the reign of Charles II of Spain. Until now, non-Russia-based researchers were mainly interested in random artworks or the works of individual artists, while Russian scholars in general did not address this issue. The focus of the study was on the equestrian portraits of Charles II and certain features of representation of the Spanish ruler in the second half of the 17th century. Portraits made during the regency of Mariana of Austria in the 1670s are the most striking. In accordance with her propaganda, Herrera Barnuevo depicted weak and ailing Charles II on the horseback as a gifted and strong ruler and triumphal commander. The following years saw multiple copies and versions of this composition appear in the artist's workshop for various state institutions and private collections. As the result, this made Charles II a Spanish Habsburg with the greatest number of equestrian portraits. Therefore, not only the Spanish royal equestrian portrait of the second half of the 17th century followed the line of baroque painting common for all European countries but also acquires local social function — an instrument of political propaganda.

Key words: equestrian portrait; Charles II; Spain; baroque painting; Herrera Barnuevo.

Проблемы истории развития художественной школы испанского придворного портретирования всегда находились в сфере интересов русскоязычных искусствоведов. Безусловно, на протяжении всего XX и начала XXI в. самым изучаемым является портретное творчество Диего Веласкеса (1599–1660), также отдельные специалисты анализируют наследие портретистов предшествующей великому живописцу эпохи: Алонсо Санчеса Козльо (1531–1588) и Хуана Пантохи де ла Крус (1553–1608), в то время как к исследованию испанского придворного портрета второй половины XVII столетия продолжает обращаться небольшое количество отечественных историков. Аналогичные тенденции, только уже в общеевропейском научном сообществе, можно отметить и при рассмотрении такого узкого вопроса, как создание испанского королевского конного портрета. Так, наиболее часто исследуемыми выступают произведения кисти Веласкеса, оставая в тени, как это ни парадоксально,

наиболее крупный блок памятников — конные портретные изображения короля Карлоса II, находившегося на испанском престоле с 1665 по 1700 год. Анализ и выявлению живописных и иконографических особенностей этих работ и посвящено данное исследование.

Начиная разговор о формировании в Испании традиции создания королевских конных портретов, необходимо отметить, что в отличие от других композиционных схем репрезентации правителя: в полный рост, в три четверти, погрудный портрет и т. д., конные изображения в XVI — первой половине XVII столетия писались по специальному заказу. Наиболее яркий пример — это портреты, написанные для украшения королевских дворцов, как это было в случае с заказом, выполненным Веласкесом для Зала Королей во дворце Буэн Ретиро, или же призванные увековечить память об определенном историческом событии, такие как портрет императора Карла V под Мюльбергом,



Илл. 1. Диего Веласкес. Инфант Бальтасар Карлос на лошади. 1634–1635. Холст, масло. Прадо, Мадрид

созданный Тицианом в 1548 г. Однако во второй половине XVII в., во время правления Карлоса II, королевский конный портрет помимо репрезентативной, мемориальной и декоративной функции приобретает дополнительное значение, что ведет к значительному увеличению количества портретных живописных изображений такого типа. В результате чего, как уже было упомянуто выше, именно Карлос II становится персоной с наибольшим числом конных портретов в истории протретирования испанских Габсбургов.

Прежде чем перейти непосредственно к рассмотрению портретов Карлоса II, следует остановиться на художественных образцах, от которых отталкивались испанские мастера при создании конных портретных изображений второй половины XVII столетия. Основными источниками в области композиции были конные портреты, созданные Веласкесом около 1633–1635 гг. для декорации Зала Королей во дворце Буэн Ретиро: изображения Филиппа III и Маргариты Австрийской, располагавшиеся на западной стене зала, и Филиппа IV, Изабеллы Бурбон и Бальтасара Карлоса, соответственно находившиеся на восточной стене [5; 6, р. 82–86; 10; 14]. Как мы увидим в дальнейшем, из этих пяти портретных произведений наиболее важным для формирования новой схемы репрезентации Карлоса II являлся портрет инфанта Бальтасара Карлоса (Илл.1), чья композиция буквально дословно будет воспроизведена Себастьяном де Эррерой Барнуэво (1619–1671), первым художником, написавшим конный портрет Карлоса II. Также источниками композиционных заимствований и манеры трактовки художественного образа выступали вышеупомянутый портрет Карла V кисти Тициана и портреты Филиппа IV, Филиппа II и кардинала-инфанта Фернандо Австрийского, созданные Питером Паулем Рубенсом (1577–1640) [15]. Примечательным является замечание историка Виктора Мингуеса Корнельеса о том, что помимо влияния живописи Веласкеса, существовала иконографическая традиция, идущая еще от римских конных памятников, в частности от известного памятника Марка Аврелия 160–180 гг. из Капитолийского музея, и изображений на античных монетах, к которой также обращались мастера при формировании портретного образа Карлоса II в качестве триумфального полководца и правителя [7, р. 91; 8, р. 292].

Как уже было отмечено, первым мастером, создавшим конный портрет Карлоса II, являлся Эррера Барнуэво, художник, занимавший должность личного живописца короля с 1667 по 1671 гг. и работавший под чутким контролем вдовы Филиппа IV, королевы-регента Марианны Австрийской [12; 13]. Он пишет портретное изображение юного правителя в возрасте 8–9 лет [9, р. 206], не только инспирированное портретом Бальтасара Карлоса в области композиции, но и в смысловом идейном аспекте демонстративно подчеркивающее связь между сыновьями Филиппа IV как законными наследниками испанского престола. Болезненный Карлос II с мандатом на правление в руках изображался твердо держащимся в седле и умело управляющим вздыбленной лошадей, что должно было символизировать его умение так же уверенно управлять своим государством. Долгое время портрет, выполненный Эррерой Барнуэво, был известен только по работам мастерской художника, таким произведениям как те, что хранятся в Музее изящных искусств Кадиса или в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге (всего насчитывалось 7 вариаций данной композиции [8, р. 292; 12, р. 6]). Однако 8–9 октября 2008 г. на мадридском аукционе Алькала был представлен конный портрет Карлоса II, ныне считающийся образцом кисти самого Эрреры Барнуэво (Илл. 2), написанный около 1671 г., чьими копиями являлись вышеупомянутые произведения [1, р. 44–45]. Портрет на аукционе был куплен испанской короной и ныне находится в Королевском дворце в Мадриде. По качеству живописи данное портретное произведение выше экспонатов из музеев Кадиса и Санкт-Петербурга, но в то же время его отличает жесткость рисунка, отсутствие динамики движения и передачи свето-воздушного пространства, резко бросающиеся в глаза при сравнении с веласкесовским портретом Бальтасара Карлоса. Эти художественные особенности заставляют некоторых исследователей, среди которых Альваро Паскуаль Ченель, предполагать, что существовал еще один оригинальный конный



Илл. 2. Себастьян Эррера Барнуэво. Карлос II на лошади. Ок. 1671. Холст, масло. Королевская коллекция, Мадрид



Илл. 3. Себастьян Эррера Барнуэво(?). Карлос II на лошади. Ок. 1671. Холст, масло. Частная коллекция

портрет Карлоса II кисти Эрреры Барнуэво, созданный ранее, чем анализируемое произведение [12, р. 20]. Таким образом, если предположить, что рассматриваемый более поздний вариант конного изображения испанского монарха был выполнен не для первого королевского заказа, а для частного, то тогда этим могут быть объяснены обозначенные выше живописные погрешности. Помимо известных атрибутированных работ Эрреры Барнуэво и его мастерской, существуют многочисленные версии данной композиции, выполненные в первой половине 70-х годов XVII столетия, в которых могла варьироваться трактовка платья короля, но общая схема композиции сохранялась.

Важно подчеркнуть, что произведения, создаваемые в мастерской Эрреры Барнуэво, отражали основную линию политики королевы-регента Марианны Австрийской: через повсеместное распространение портретных изображений юного монарха пропагандировать образ Карлоса II как сильного и здорового испанского правителя как внутри страны, так и за ее пределами. В свете чего Карлос должен был быть представлен, в том числе, и в облике триумфального победоносного военачальника. В апреле 2018 г. на венском аукционе Доротеум был выставлен конный портрет Карлоса II (Илл. 3), для атрибуции которого сотрудники аукциона обратились за помощью к Гарсии Идальго Вильена и Мартинесу Леива, которые подтвердили авторство Эрреры Барнуэво [6]. Интересный факт, что за полгода до этого, 25–26 октября 2017 г., произведение уже выставлялось на мадридском аукционе Исбилья [4]. В сравнении с рассмотренными выше работами художник избирает реверсную композицию, где фигура Карлоса II в военных доспехах, отсылающих нас к XVI в., изображена на белом скакуне. Испанского правителя венчает лавровым венком летящий орел, а на заднем плане разворачивается военное сражение. В данном случае видна прямая связь с упомянутой выше портретной работой Рубенса «Кардинал-инфант Фернандо Австрийский в битве под Нёрдлингеном» 1634–1635 гг., по всей видимости, кушленной Оливаресом для Филиппа IV в

1645 г. у наследников фламандского мастера. В ходе битвы при Нёрдлингене 6 сентября 1634 г. союзные имперские войска, возглавляемые Фернандо Австрийским и Фернандо Венгерским, разбили протестантов, завершив таким образом третий этап Тридцатилетней войны. В свете чего прямая связь портретного образа Карлоса II с триумфальной победой католических Габсбургов над протестантами должна была поставить портрет в один ряд с таким произведением, как работа Тициана «Карл V в битве под Мюльбергом», которая также увековечивала победу католицизма над протестантизмом. Здесь снова обнаруживается характерное для всего портретного творчества Эрреры Барнуэво заложенное в образе пропагандистское сообщение, которое, в данном случае, репрезентирует Карлоса II как победоносного защитника истинной католической Веры, при том, что он ни разу за всю свою жизнь не был ни на одном поле военных сражений. Мы не можем сказать точно, является ли портретное произведение, появившееся на аукционах в Мадриде и Вене, оригинальной работой Эрреры Барнуэво на эту тему или очередной авторской репликой. Однако то, что существуют вариации на эту композицию, созданные как художниками его круга, так и мастерами, далекими от мадридского двора, говорит о том, что речь идет о четко сформулированной распространенной композиционной схеме того времени.

К портретам, созданным по специальному заказу, относятся конные парные изображения Карлоса II и его первой супруги французской принцессы Марии Луизы Орлеанской, написанные Франсиско Риси (1608–1685) в 1679 г. по заказу Городского совета в Толедо. В честь прибытия французской принцессы в Испанию в Толедо была возведена триумфальная арка Девы Марии, которая должна была быть украшена данными парными портретами королевской четы [17, р. 55]. При создании анализируемых произведений художник должен был опираться не только на образцы конных портретных изображений, хранившихся на тот момент в королевских резиденциях, но и на портретное наследие личных живописцев короля в целом. Так, можно отметить, что Риси, беря за основу портреты Филиппа IV и Изабеллы Бурбон работы Веласкеса, вслед за Эррерой Барнуэво включает в композицию изображения ангелов с символами королевской власти: короной и скипетром, и в то же время непосредственно трактовка портретных изображений Карлоса II и Марии Луизы Орлеанской связана с портретами Хуана Карреньо де Миранды (1618–1685) — мастера, занимавшего должность личного живописца короля в то время.

Как это и не удивительно, но до сегодняшнего времени не известно ни одного конного портрета Карлоса II, достоверно принадлежащего кисти Карреньо де Миранды. В королевском музее изящных искусств в Брюсселе хранится конное изображение испанского монарха, которое ранее из-за очевидного сходства трактовки портретных черт с произведениями личного живописца короля считалось работой Карреньо де Миранды, однако сейчас атрибутируется как работа его ученика Франсиско Игнасио Руиса де ла Иглесия (1649–1704) [11, р. 264]. В отличие от портретов Риси перед нами репрезентативный портретный образ без явных символических элементов, который, основываясь на опыте первых конных произведений Эрреры Барнуэво, обращается к портретной традиции Веласкеса, избегая перегруженности и чрезмерной аллегоричности композиции в целом. По форме репрезентации с французским галстуком данное портретное произведение могло создаваться для размещения в главном зале некоего государственного института, так как для частного приватного заказа того времени были характерны погрудные или поколенные изображения правителя в традиционном черном костюме с белым воротником голябия. Интересно отметить, что в сравнении со всеми предыдущими рассмотренными конными изображениями в анализируемом портрете король представлен в доспехах целиком, а не только в их верхней части, что придает всему образу дополнительную натуралистичность.

Среди ныне известных работ Клаудио Коэльо (1642–1693), следующего художника, после Карреньо де Миранды занявшего пост личного живописца короля, также нет конных живописных портретов, однако среди набросков упоминаются две зарисовки Карлоса II на коне, из чего следует, что мастер, по всей видимости,



Илл. 4. Лука Джордано. Карлос II на лошади. Ок. 1692–1693(?). Холст, масло. Прадо, Мадрид

мог получить заказ, но не успел завершить его до своей смерти в 1693 г. [11, р. 263]. Этот невыполненный Коэльо королевский заказ можно соотнести с одной из работ Луки Джордано (1634–1705), ныне хранящейся в Прадо, которая, возможно, располагалась в Зеркальном зале Алькасара, как это следует из королевской описи 1700 г. [2; 3, р. 216–217; 16, р. 77]. На настоящее время в коллекции музея Прадо находятся три конных портрета Карлоса II, написанные Джордано, два из которых являются репликами

или подготовительными работами к одной оригинальной композиции, которая сгорела в пожаре 1734 г. Помимо этого с этими двумя упомянутыми произведениями связаны также два портрета второй супруги испанского правителя Марианны Нойбургской. Несмотря на разницу в масштабе, исследователи склонны интерпретировать эти портреты супругов как парные и связывать их создание с целью увековечить приезд Марианны Нойбургской в Испанию, как это было в случае с работами Риси.

Анализируя две описанные композиции портретов Карлоса II кисти Джордано, можно сделать вывод, что обе схемы были разработаны под влиянием портрета Филиппа IV, написанного Рубенсом и известного ныне по копии ученика Веласкеса Хуана Баттиста Мартинеса дель Масо (1612–1667), сменившего своего учителя на должности личного живописца короля. В обоих случаях Джордано буквально дословно цитирует фигуру оруженосца, держащего в руках шлем с яркими перьями, а в варианте, подражающем парное изображение супруги, летящие в облаках фигуры Религии и ангела, держащего крест, также вдохновлены композицией Рубенса. Если же говорить непосредственно о портретных изображениях, то первый портрет (Илл. 4), где в области черт лица отчетливо прослеживается связь с произведениями Карреньо де Миранды и Коэльо, должен был быть сделан до июня 1693 г., когда Карлос II в результате болезни потеряет значительную часть своих волос и будет вынужден носить парик. Последний как раз появляется на втором портретном изображении короля, что говорит о том, что портрет такого типа должен был быть создан между июнем 1693 г. и августом 1694 г. — датой, когда была проведена опись работ художника, находящихся в его мастерской, в которой уже фигурировали парные портреты королевской четы. Портретный образ того и другого произведения передает Карлоса II как защитника истинной католической Веры, побеждающего неверных, что в очередной раз должно было подчеркнуть преемственность деяний Карлоса его великим предкам и формировать аллегорической триумфальный образ, отсылая к портретным изображениям Габсбургов кисти Тициана и Рубенса. В случае же с портретом Марианны Нойбургской источником вдохновения и композиционного заимствования служил портрет Изабеллы Бурбон работы Веласкеса. В то же время Джордано добавляет в композицию фигуры наяд, аллегории реки Мансанарес [9, р. 210] и ангелов с рогами изобилия, тем самым закладывая в основу портретного образа юной королевы аллегория плодородия, что противоречило испанской живописной традиции, но ярко иллюстрировало тенденции развития придворного портретирования того времени.

Подводя итог данному исследованию особенностей королевских конных портретов второй половины XVII столетия, важно еще раз подчеркнуть, что в сравнении с портретным

наследием его предшественников во времена правления Карлоса II при мадридском дворе и за его пределами создается огромное количество конных изображений испанского правителя. Беря за композиционную основу знаковые и широко известные конные портреты XVI–XVII вв., художники второй половины XVII столетия наполняли свои произведения новым содержанием. Портреты продолжают создаваться по уникальным специальным королевским заказам, как это видно на примере парных произведений Риси для Городского Совета в Толедо или работ Джордано для Алькасара в Мадриде. Если в области иконографической схемы эти произведения остаются связаны с лучшими образцами испанской придворной портретной школы, то в их смысловой, идейной составляющей все больше видны общеевропейские тенденции того времени к идеализации, аффекту и явной аллегоричности в трактовке портретного образа. В то же времени в период регентства Марианны Австрийской Эррерой Барнуэво формулируется целая портретная программа конных изображений Карлоса II, которая должна была пропагандировать юного испанского монарха как умелого правителя и великого военачальника. Разработанная художником портретная схема, также впитавшая в себя лучшие образцы конного портрета династии Габсбургов, копируется его мастерской и распространяется по государственным институтам, где ее могли видеть художники, не связанные с двором, и в свою очередь они могли сами создавать такого рода портреты для частного заказа. За счет чего общий живописный уровень таких конных портретов Карлоса II довольно низкий, и они интересны в большей степени как материал для изучения процессов формирования местной портретной школы как таковой, нежели чем для анализа особенностей испанской живописной манеры. Таким образом, несмотря на то, что художники второй половины XVII столетия в Испании не оставили после себя таких значительных для мировой истории искусства произведений, как Тициан, Веласкес или Рубенс, однако, они создали многочисленную группу живописных конных портретов Карлоса II. По этим работам не только можно изучать механизм трансформации местной художественной школы придворного портретирования, но и в целом — механизмы политической пропаганды и управления европейским государством эпохи Нового времени.

Список литературы:

1. Alcalá Subastas. 8 y 9 de octubre. Madrid, 2008. 300 p.
2. *Hermoso Cuesta M.* Los retratos ecuestres de Carlos II y Mariana de Neoburgo por Lucas Jordán. Una aproximación a su estudio // *Artigrama*. 1999. Vol. 27, № 1. P. 293–304.
3. *Hermoso Cuesta M.* Lucas Jordán y la corte de Madrid. Una década prodigiosa 1692–1702. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2008. 318 p.
4. Isbilya debuta en Madrid con más de 1200 lotes // The official site of Ars Magazine: Revista de arte y coleccionismo S.L. URL: <https://arsmagazine.com/isbilya-debuta-en-madrid-con-mas-de-1200-lotes/> (дата обращения: 12.03.2020).
5. *Liedtke W. A., Moffitt J. F.* Velázquez, Olivares, and the Baroque Equestrian Portrait // *The Burlington Magazine*. 1981. Vol. 123, № 942. P. 528–537.
6. Lot № 77. Sebastián Herrera Barnuevo // The official site of Dorotheum. URL: <https://www.dorotheum.com/en/1/5137205/> (дата обращения: 12.03.2020).
7. *Mínguez Cornelles V.* Cuando el poder cabalgaba // *Memoria y Civilización*. 2009. № 12. P. 71–108.
8. *Mínguez Cornelles V.* La imagen del poder durante el reinado de Carlos II de Habsburgo: construcciones iconográficas para un rey enfermo // *El arte de las naciones: el Barroco como arte global / F. Checa* (dir.). Puebla, 2016. P. 287–295.
9. *Mínguez Cornelles V.* La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013. 408 p.
10. *Moffitt J. F.* Velázquez y el significado del retrato ecuestre barroco // *Goya*. 1988. № 202. P. 207–215.
11. *Pascual Chenel A.* El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2010. 653 p.
12. *Pascual Chenel A.* Sebastián de Herrera Barnuevo y los retratos ecuestres de Carlos II durante su minoría de edad, fortuna iconográfica y propaganda política // *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*. 2009. № 182. P. 4–26.
13. *Pascual Chenel A.* Un nuevo retrato ecuestre de Carlos II, por Herrera Barnuevo // *Archivo español de arte*. 2005. T. 78, № 310. P. 179–184.
14. *Portús Pérez J., García-Máiquez J., Dávila R.* Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez para el Salón de Reinos // *Boletín del Museo del Prado*. 2011. Vol. 29, № 47. P. 16–39.
15. *Richardson E. P.* Rubens' Portrait of the Cardinal-Infante Ferdinand // *Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit*. 1974. Vol. 27, № 1. P. 1–4.
16. *Úbeda de los Cobos A.* Luca Giordano y Carlos II // *Cortes del Barroco: de Bernini y Velázquez a Luca Giordano / F. Checa* (dir.). Madrid: Patrimonio Nacional, 2003. P. 73–84.

17. Zapata Fernández de la Hoz M. T. La entrada en la corte de María Luisa de Orleans: Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000. 374 p.

References:

Alcalá Subastas. 8 y 9 de octubre. Madrid, 2008. 300 p. (in Spanish)

Hermoso Cuesta M. Los retratos ecuestres de Carlos II y Mariana de Neoburgo por Lucas Jordán. Una aproximación a su estudio, *Artigrama*, 1999, vol. 27, no. 1, pp. 293–304. (in Spanish)

Hermoso Cuesta M. Lucas Jordán y la corte de Madrid. Una década prodigiosa 1692–1702. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón Publ., 2008. 318 p. (in Spanish)

Isbilya debuta en Madrid con más de 1200 lotes. *The official site of Ars Magazine: Revista de arte y coleccionismo S. L.* Available at: <https://arsmagazine.com/isbilya-debuta-en-madrid-con-mas-de-1200-lotes/> (accessed: 12.03.2020). (in Spanish)

Liedtke W. A.; Moffitt J. F. Velázquez, Olivares, and the Baroque Equestrian Portrait. *The Burlington Magazine*, 1981, vol. 123, no. 942, pp. 528–537.

Lot no. 77. Sebastián Herrera Barnuevo. *The official site of Dorotheum*. Available at: <https://www.dorotheum.com/en/1/5137205/> (accessed: 12.03.2020). (in Spanish)

Mínguez Cornelles V. Cuando el poder cabalgaba. *Memoria y Civilización*, 2009, no. 12, pp. 71–108. (in Spanish)

Mínguez Cornelles V. La imagen del poder durante el reinado de Carlos II de Habsburgo: construcciones iconográficas para un rey enfermo. *El arte de las naciones: el Barroco como arte global*. Puebla, 2016, pp. 287–295. (in Spanish)

Mínguez Cornelles V. *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica Publ., 2013. 408 p. (in Spanish)

Moffitt J. F. Velázquez y el significado del retrato ecuestre barroco. *Goya*, 1988, no. 202, pp. 207–215. (in Spanish)

Pascual Chenel A. *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*. Madrid, Fundación Universitaria Española Publ., 2010. 653 p. (in Spanish)

Pascual Chenel A. Sebastián de Herrera Barnuevo y los retratos ecuestres de Carlos II durante su minoría de edad, fortuna iconográfica y propaganda política. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 2009, no. 182, pp. 4–26. (in Spanish)

Pascual Chenel A. Un nuevo retrato ecuestre de Carlos II, por Herrera Barnuevo. *Archivo español de arte*, 2005, vol. 78, no. 310, pp. 179–184. (in Spanish)

Portús Pérez J.; García-Máiquez J.; Dávila R. Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez para el Salón de Reinos. *Boletín del Museo del Prado*, 2011, vol. 29, no. 47, pp. 16–39. (in Spanish)

Richardson E. P. Rubens' Portrait of the Cardinal-Infante Ferdinand. *Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit*, 1974, vol. 27, no. 1, pp. 1–4.

Úbeda de los Cobos A. Luca Giordano y Carlos II. *Cortes del Barroco: de Bernini y Velázquez a Luca Giordano*. Madrid, Patrimonio Nacional Publ., 2003, pp. 73–84. (in Spanish)

Zapata Fernández de la Hoz M. T. *La entrada en la corte de María Luisa de Orleans: Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico Publ., 2000. 374 p. (in Spanish)