

УДК 7.034.75

**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 Art. Centre of Scientific Institutions of the Russian Academy of Art, Universitetskaya nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. bun@tiera.ru

## ИСПАНСКИЙ ПРИДВОРНЫЙ ПОРТРЕТ И ФРАНЦУЗСКИЕ ПОРТРЕТИСТЫ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА

## THE SPANISH COURT PORTRAIT AND THE FRENCH PAINTERS IN THE SECOND HALF OF THE 17<sup>TH</sup> CENTURY — THE FIRST HALF OF THE 18<sup>TH</sup> CENTURY

**Аннотация.** В статье идет речь о роли французских художников-портретистов в истории развития испанской традиции придворного портретирования во второй половине XVII – первой половине XVIII века. Автор делает попытку проследить механизмы взаимодействия двух соседних художественных школ испанского и французского придворного портрета в XVII столетии и дать новую оценку творчеству французских мастеров при испанском дворе в первой половине XVIII века. Ранее большинством исследователей первая половина XVIII столетия в Испании в области придворного портретирования рассматривалась как период гегемонии французской портретной школы без попытки переосмыслить это время как определенный этап развития местной живописной школы, предпосылки которого появляются еще в предшествующем веке. В статье рассматривается портретное творчество таких французских художников, как Тигер, Куртийо, Риго, Уассе, Ранк, Ван Лоо и т.д. в контексте их влияния на формирование нового канона изображения и создания нового образа испанского монарха. Автор использует историко-культурологический, иконографический и сравнительный методы анализа испанского портретного наследия рассматриваемого периода для создания единой непрерывной картины развития традиции испанского придворного портретирования и определения роли французских мастеров в этом процессе.

**Ключевые слова:** придворный портрет; живопись; Испания; французские портретисты; живописная школа.

**Abstract.** The purpose of this study was to show the role which French painters played in the history of Spanish court portrait in the second half of the 17<sup>th</sup> century – the first half of the 18<sup>th</sup> century. The author traced the mechanism of interaction between the neighboring art schools of Spain and France in the 17<sup>th</sup> century court portraiture and proposed a new approach to the works of the French painters at the Spanish court in the first half of the 18<sup>th</sup> century. Theorists traditionally regard the latter as the time of the French hegemony in the Spanish court portrait. The author invites readers to look afresh at the Spanish court portrait of the first half of the 18<sup>th</sup> century and suggests to treat it as a new period, which stems from the art of the previous century within the local Spanish tradition. It is important to define portraits painted by Tiger, Courtilleau, Rigaud, Houasse, Ranc, Van Loo and others as works that influenced the new canon and image of the Spanish monarch. The author applied historical, culturological, iconographic methods and comparative analysis in order to trace the continual development of the Spanish Court Portraiture and estimate the contribution of the French Painters.

**Keywords:** Court portrait; painting; Spain; art school; French painters.

Формирование традиции испанского придворного портретирования неразрывно связано с утверждением гегемонии династии Габсбургов на европейской политической арене в XVI столетии. Имена художников, приглашенных Карлом V и Филиппом II на придворную службу ко двору для создания королевских портретов, были знамениты на всю Европу. Композиционные и иконографические приемы, заложенные венецианцем Тицианом и нидерландцем Антонисом Мором, были подхвачены и развиты местными испанскими мастерами, окончательно сформулировавшими канон изображения правящей персоны в Испании. Однако, если в XVI в. в области придворного европейского портрета господствовала влиявшая на соседние страны испанская школа, то в XVII столетии художественный вектор начинает постепенно изменяться.

В течение долгого времени, когда разговор заходил о внешних факторах, влиявших на местную испанскую традицию, придворный портрет второй половины XVII столетия рассматривался исследователями только в

контексте подавляющего влияния соседней фламандской школы живописи во главе с Питером Паулем Рубенсом и Антонисом Ван Дейком, переживавшей на тот момент период своего расцвета. В то время как первая половина XVIII в. в области придворного портретирования чаще всего воспринималась как период господства французских художников при испанском дворе без попытки переосмыслить их живописное портретное наследие в общей канве развития испанской художественной школы. Однако, уже в XVII столетии мы встречаемся с тем, что испанские художники, работавшие при королевском дворе, были знакомы с французской традицией портретной живописи, в то время как находившиеся на службе у испанского короля французские мастера первой половины XVIII в. стремились адаптировать свою манеру для решения задач, ставящихся перед ними испанской королевской семьей. В свете чего, для того, чтобы яснее понимать особенности процесса сложения и бытования испанской живописной школы, мы находим целесообразным проследить путь взаимодействия



Жан Тигер(?). Портрет Марии Луизы Орлеанской. 1679–1682(?). Холст, масло. Версаль

местной художественной традиции придворного портрета в Испании и французской, в лице французских живописцев, выполнявших заказы испанского двора, в течение второй половины XVII – первой половины XVIII столетия (в период, когда Испания теряет свой статус на европейском континенте) и попытаться дать оценку этим процессам, которые в дальнейшем отразились на пути развития испанской традиции портретирования в целом.

К началу XVII в. были заложены определенные способы и механизмы взаимодействия двух соседних портретных школ между собой. В первую очередь это был обмен портретными изображениями при решении брачных династических вопросов. Несмотря на permanently сложную политическую обстановку между двумя соседними государствами, браки, заключенные между династиями испанских Габсбургов и французских Бурбонов, не были редкостью. Традиционно такие союзы сопровождалась обменом портретов предполагаемых будущих супругов, которые исполнялись лучшими художниками, находившимися на тот момент на службе при дворе. Вследствие чего оба королевских дома имели выдающиеся образцы портретного искусства и общее представление о развитии придворной портретной живописи соседнего государства [12]. Во-вторых, как уже упоминалось выше, первые французские портретисты, работавшие для испанского двора, появились уже в XVII столетии и могли непосредственно влиять на вкусы испанской придворной знати. Также хочется упомянуть о таком механизме знакомства с образцами другой художественной школы, как гравюры и эстампы, которые, в отличие от оригинальных живописных работ, были доступны большему кругу людей, в том числе и тем, кто напрямую не был связан с жизнью мадридского двора.

Как мы знаем, первый брак Карлоса II был заключен в 1679 г. с французской принцессой Марией Луизой Орлеанской. Возложенные на этот союз надежды не оправдались, отношения с Францией продолжали быть

напряженными, а юная королева умирает в 1689 г., так и не подарив испанскому престолу желанного наследника. Однако в течение десяти лет, проведенных французской принцессой при испанском дворе, королевская коллекция в Алькасаре пополняется портретными изображениями родственников Марии Луизы Орлеанской, портретами членов французской королевской династии. В личную коллекцию королевы входило около 150 живописных произведений, большую часть из которых составляли оригиналы и реплики портретов династии Бурбонов того времени [2, р. 88], относившиеся в основном к школе Пьера Миньяра, одного из любимых художников тестя испанского монарха — Филиппа Орлеанского. В связи с кончиной Марии Луизы Орлеанской портреты, входившие в ее коллекцию, были разосланы ее французским родственникам, но часть портретных произведений остается при испанском дворе. По дворцовой описи 1694 г. в мастерской живописца короля в Алькасаре числилось 11 портретов членов французской династии. Некоторые из них могли происходить из коллекции усопшей королевы [2, р. 89]. В свете выше перечисленного мы можем сделать предположение, что



Жак Куртийо. Портрет Марианны Нойбургской. 1700. Холст, масло. Прадо, Мадрид

испанские художники, работавшие при дворе в то время и обладавшие доступом к королевской коллекции, имели представление не просто о некоей абстрактной французской портретной школе, а были знакомы с образцами портретной живописи одного конкретного автора — Пьера Миньяра. И если на живописную манеру таких сложившихся к тому времени крупных мастеров, как Карреньо де Миранда и Клаудио Коэльо, это знакомство не могло существенно повлиять, то для их учеников следующего поколения художников эти портретные работы уже могли выступать образцами для штудий и источниками композиционного и стилистического заимствования.

Фактическое появление французских портретистов при испанском дворе также связано с приездом в Мадрид Марии Луизы Орлеанской в 1679 г., в свите которой находился портретист Жан Тигер, ученик Пьера Миньяра. По сохранившимся документам ясно, что он пробыл в Испании до 1682 г. [1, р. 209]. Однако, к сожалению, на данный момент достоверно не известны королевские портреты, принадлежащие его кисти. Исследователь Анхель Аттеридо предполагает, что портрет Марии Луизы Орлеанской, хранящийся в Большом Трианоне Версаля, был написан французским художником в период его пребывания при испанском дворе [2, р. 92]. В XVI–XVII столетиях традиция родственного обмена портретными изображениями была чрезвычайно развита, особенно это касалось королевских домов, выдававших своих дочерей замуж в соседние государства. Исходя из этого положения и не касаясь вопросов атрибуции конкретного произведения, мы можем сделать вывод, что сам факт того, что Мария Луиза Орлеанская привозит с собой художника-портретиста, свидетельствует о том, что он должен был написать, по крайней мере, несколько портретных изображений госпожи в качестве испанской королевы, которые она могла бы послать своим французским родственникам либо украсить ими свои личные покои. В любом случае, за три года пребывания французского мастера в Алькасааре с его работами и живописной манерой так или иначе должны были познакомиться испанские художники, находившиеся в то время на придворной службе и связанные с юной королевой, такие, как Клаудио Коэльо и Себастьян Муньос. Последний являлся живописцем королевы с 1688 г. Можно отметить определенную связь в трактовке образа в портретном изображении юной королевы из музея Версаля (ок. 1679–1682(?)) (Илл. 1) и в портрете Марии Луизы Орлеанской в форме тондо, входившем в живописную композицию картины С. Муньоса «Похороны королевы Марии Луизы Орлеанской» (1689), ныне хранящейся в музее Испанского общества в Нью-Йорке.

Вторым французским портретистом, появляющимся при испанском дворе во второй половине XVII столетия, являлся Жак Куртийо, который с 1697 г. в дворцовых документах числился как живописец королевы Марианны Нойбургской, второй жены Карлоса II [2, р. 93]. В Прадо хранится портрет испанской королевы, подписанный художником, на котором указана дата создания — «1700» год (Илл. 2). Ни внешний облик модели, ни общая композиция произведения, ни расслабленная поза Марианны Нойбургской не связаны с испанской традицией портретирования королевских персон, что говорит нам о личных предпочтениях королевы, которые должны были отразиться в том числе на пристрастиях двора. Известно еще несколько изображений королевы, приписываемых Куртийо, ярко демонстрирующих нам вкусы Марианны Нойбургской и ее привязанность к французской живописной школе несмотря на то, что она, являясь представительницей австрийской габсбургской династии, была воспитана, видя перед глазами образцы другой художественной

традиции. Таким образом, можно отметить, что французская портретная школа к концу XVII в., как в свое время во второй половине XVI столетия испанская, постепенно становится ведущей в области придворного портретирования в Европе и достигает своего апогея в творчестве Риго, Ларжилье и Труа.

С работой последнего связано первое изображение Филиппа Анжуйского в качестве испанского короля Филиппа V. На титульном листе «Завещания Карлоса II» (1700) был помещен гравированный портрет нового испанского монарха, в основе которого лежала гравюра Герарда Эделинка, написанная по живописному произведению Франсуа де Труа, ныне хранящемуся в частной английской коллекции [13, р. 89]. Здесь Филипп V изображен в подростковом возрасте, в то время как его детский облик отражен в портретах кисти Пьера Миньяра, самый известный из которых «Семья Дофина Франции» (1687), к которому художник создает персональные портретные изображения каждого члена семьи [9, р. 11]. Одно из таких портретных произведений, изображающих Филиппа еще в детском возрасте с собачкой на руках, ныне хранится в коллекции музея Прадо в Мадриде. Важно отметить, что конец XVII столетия при испанском дворе характеризуется не только опосредованным знакомством с французской портретной школой. Сама передача облика правящей четы Карлоса II и Марианны Нойбургской изменяется, приобретая изящное звучание галантного французского портрета. В городском музее Дюссельдорфа хранятся парные портретные изображения испанской королевской четы, которые были выполнены художником Вильгельмом Гуммером в середине



Гиацинт Риго. Портрет Филиппа V. 1701. Холст, масло. Прадо, Мадрид



Жан Ранк. Конный портрет Филиппа V.  
Ок. 1723. Холст, масло. Прадо, Мадрид

хix века по испанским оригиналам xvii столетия. Карлос II изображен здесь в черном официальном костюме, но во французском парике с буклями, что говорит нам о том, что в конце жизни тип портретной репрезентации Карлоса II, отсылающий нас к изображениям его отца Филиппа IV, меняется и начинает отвечать господствующей на тот момент в Европе французской моде. В свете чего первые изображения Филиппа V в испанском традиционном костюме, с воротником голилья и с пышными буклями вряд ли могли резко контрастировать с последними портретными изображениями Карлоса и не должны были стать для испанского двора откровением.

Наиболее известными и растиражированными изображениями Филиппа V в первое десятилетие его правления становятся портретные произведения кисти Гиацинта Риго [6, р. 94], их реплики и выполненные с одного из портретов гравюра Пьера Древе (1702), быстро распространившаяся по всей Испании и за ее пределами. Французский художник стремится примирить между собой две художественные традиции, вслед за Де Труа закладывая основу для сложения нового образа испанского монарха, и, учитывая специфику вкусов испанского двора, создает несколько вариантов изображения Филиппа V [4, р. 288–290]. Так, на портрете, предназначенном для отправки в Испанию (1701) (Илл. 3), фигура короля написана на нейтральном фоне вместо изображения помпезных архитектурных декораций с пышным занавесом на оригинальной версии, хранящейся в Версале. Существует реплика этого портрета, где Филипп изображен опирающимся на стол (1701) — жест, характерный для испанского придворного портрета, в то время как на других сохранившихся портретных произведениях кисти Риго король торжественно касается рукой короны, символа монаршей власти. Именно упрощенная версия портрета

с нейтральным фоном и гравюра Древе использовались в период Войны за испанское наследство 1702–1714 гг. испанскими художниками для создания собственных королевских портретов. Происходило постепенное усвоение новых принципов репрезентации монаршей особы, но на почве местной поздней барочной традиции и не через копирование, а через адаптацию новой портретной схемы к габсбургскому иконографическому типу. Ведущими художниками тогда были Антонио Паломино, Хуан Гарсия де Миранда и Франсиско Игнасио Руис де ла Иглесия [13, р. 91]. В качестве примера можем привести работу Хуана Гарсия де Миранды «Портрет Филиппа V» (1702–1714) из Министерства Юстиции в Мадриде, где мы видим, как мастер, используя портретный образ, разработанный Риго, создает произведение в русле испанской традиции предыдущего столетия. Также хочется отметить, что первый период творчества Мигеля Хасинто Мелендеса [10; 11], единственного коренного испанского художника, сумевшего добиться признания нового испанского королевского двора, связан с изучением им французских гравюр [11, р. 14], что сказалось в его жесткой манере первых портретных изображений Филиппа V и его первой супруги Марии Луизы Габриэлы де Савойя.

В ходе войны за испанское наследство Филипп V не терял надежды получить к себе на службу именитого портретиста [6, р. 26], но из-за военных компаний и проблем с государственной казной, сулящими, в свою очередь, проблемами с выплатой жалования, иностранные художники не решались приезжать в Испанию. Сразу стоит сказать, что испанский король несколько раз приглашал в Мадрид самого Гиацинта Риго, последний из раза в раз отказывался от должности личного живописца короля при испанском дворе. Нельзя сказать, что для Филиппа V самым важным было заполучить к себе на службу именно французского художника, скорее испанский король стремился повысить статус своего двора за счет знаменитого мастера уровня Риго. В 1715 г. в испанскую столицу из Парижа приезжает Мишель Анж Уассе [5, р. 68–69; 8], чье творчество было не связано с мастерской Риго, но отражало современные на тот момент рокайльные тенденции французского искусства. Уассе также стремился адаптировать свою живопись к вкусам двора, состоявшего как из испанцев, так и из французов, но ему не удалось добиться расположения второй супруги короля Изабеллы Фарнезио. Ярким примером его портретного творчества является портрет Луиса I из коллекции Прадо, где утонченная фигура портретируемого и его поза говорят нам о влиянии живописи круга Ватто на сложение собственного стиля художника. Камерный характер его портретных работ не отвечал желаниям новой королевы, и Уассе вскоре сконцентрировался на создании пейзажей и архитектурных видов. Однако его произведения способствовали формированию интимного характера и специфического колорита портретной живописи другого придворного портретиста, уже упомянутого Мигеля Хасинто Мелендеса, который своими парными портретами Филиппа V и Изабеллы Фарнезио, держащей на руках будущего Карлоса III (1716–1717), закладывает новый иконографический тип королевского семейного портрета.

Каждый раз, как только становилось понятно, что нынешний художник не может удовлетворить потребностей и стремлений королевской четы, вновь делалась попытка пригласить на службу Гиацинта Риго. Оба французских портретиста, работавших после Уассе при дворе Филиппа V, Жан Ранк и Мишель Ван Лоо, так или иначе были связаны с мастерской Риго. Ранк непосредственно обучался в мастерской знаменитого портретиста [3, р. 470], а Ван Лоо был близок к мастеру, таким образом, неудивительно, что обе кандидатуры испанскому королю

были предложены самим Риго. Одним из критериев при выборе придворного портретиста была его способность тиражировать свои работы. Ранк прошел великолепную школу многочисленного копирования работ своего учителя и умел писать быстро, умело и в большом количестве, — способность, которой не обладали на тот момент испанские художники, работавшие при дворе. Известно, что в Мадриде он изучал испанское искусство и общался с представителями местной художественной школы для того, чтобы лучше понимать особенности живописи Испании. В Прадо хранятся портреты мастера, где Филипп V изображен в синем парадном камзоле, отделанном золотой вышивкой, а вместо подвесок орденов Золотого руна и Святого духа живописец изображает только муаровые ленты, которые придают образу большую торжественность, парадность и вычурность. Если говорить непосредственно о передаче черт лица монарха, то единожды созданное портретное изображение повторяется из произведения в произведение и, безусловно, ведет свое начало от портретной работы Риго. Вершиной творчество Ранка при испанском дворе становится серия портретов молодых инфантов и инфант, которая повлияла на работы других придворных художников, в том числе и на Мигеля Хасинто Мелендеса, что особенно заметно в его портретах 1720-х гг. и в серии портретных изображений, написанных для Королевской библиотеки [9, р. 205]. Окончательный новый образ испанского правителя представит Мишель Ван Лоо, приезжающий в Мадрид в 1737 г. [4, р. 304]. При сравнении двух конных портретов Филиппа V Ранка (ок.1723) (Илл. 4) и Ван Лоо (1737) (Илл. 5) видно, что Ранк стремится создать произведение в русле традиции украшавших Алькасар конных портретов Рубенса и Веласкеса, в то время как Ван Лоо создает образ



Мишель Ван Лоо. Конный портрет Филиппа V.  
1737. Холст, масло. Королевский дворец в Ла Гранха

абсолютного триумфатора в духе французского абсолютизма [6, р. 134]. При этом нельзя сказать, что он безоговорочно отказывается от портретного наследия испанской короны. Подчеркивая, что перед нами именно испанский король, Ван Лоо добавляет в свою композицию детали, которые отсылают нас к портретным изображениям габсбургской династии — это доспехи, напоминающие времена Филиппа II, нашлемник в форме льва и жезл, на котором изображены династические символы двух правящих домов — бурбонская лилия, кастильский замок и лев. Все эти элементы подчеркивают преемственность и легитимность нахождения на престоле Филиппа V и напоминают нам прием передачи символических посланий через реальные предметы обстановки мадридского Алькасара, используемый Карреньо де Мирандой в своих королевских портретах, где зеркала, украшенные золотыми фигурами орлов, и скульптуры львов передавали идею существования единого династического дома Габсбургов. Это говорит нам о том, что перед художником, даже таким абсолютно «французским», как Ван Лоо, стояла задача создания нового образа специально для испанского короля, образа, в котором бы сохранялись детали прошлых веков, близкие испанцам. На другом портрете Филиппа V кисти художника из коллекции Прадо правитель изображен в обычных доспехах. В свете этого факта можно сделать вывод о том, что доспехам, представленным на конном портрете, придавалось особое значение. В свете чего можно предположить, что, когда создание портретного образа преследовало определенные цели пропаганды современной монархии, то подчеркивалась преемственность и легитимность новой династии Бурбонов на испанском престоле, так же, как это было во второй половине XVII в., когда нужно было оправдать режим регентства и скрыть болезненность и слабость Карлоса II.

Говоря о месте французских портретистов в истории развития испанской школы придворного портретирования, стоит еще раз отметить, что уже в XVII столетии испанские художники знакомятся с живописной манерой яркого представителя французской портретной школы Пьера Миньяра. Это знакомство происходит не только посредством его живописных работ из королевской коллекции, но и через творчество его ученика, что дает определенную свободу и простор для восприятия испанскими портретистами его живописи. На смену влиянию живописи Миньяра в XVIII столетии приходит наследие Риго, мастера, чье творчество отвечало вкусам и целям новой испанской династии. Его портретное творчество, транслируемое в Испанию через его ученика и художника его круга и тиражируемое гравюрами с его работ, претерпевает определенную адаптацию на испанской почве, создавая не копию французской модели репрезентации, а закладывая базу для нового репрезентативного образа испанского монарха и органично вводя элементы французской манеры в местную школу. В свою очередь испанские художники, посещавшие мастерские французских живописцев в Мадриде, перенявшие их живописные приемы и рассудочно их применявшие, такие как, например, как Антонио Гонсалес Руис, обучавшийся у Уассе и знакомый с живописной манерой Ван Лоо, станут основой для будущей Академии Сан Фернандо [7, р. 56], превратившейся в дальнейшем в один из главных центров развития испанского искусства. Перед современными испанцами, занимающимся искусством Нового времени, стоит задача преодоления традиции выделения портретного творчества Уассе, Ранка и Ван Лоо из общей картины развития испанской портретной живописи, так как без их художественного наследия не состоялось бы рождение испанских мастеров второй половины XVIII в., в том числе и гения Гойи.

**Список литературы:**

1. *Aterido Fernández Á.* Pintores y pinturas en la corte de Carlos II // Carlos II. El rey y su entorno cortesano. Madrid: CEEH, 2009. P. 187–221.
2. *Aterido Fernández Á.* El final del Siglo de Oro, 1685–1726: la pintura en Madrid en el cambio dinástico. Madrid: Coll & Cortés: Editorial CSIC, 2015. 411 p.
3. *Bottineau Y.* El arte cortesano en la España de Felipe V (1700–1746). Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986. 892 p.
4. El retrato en las colecciones reales de Patrimonio Nacional. Madrid: Patrimonio Nacional, 2014. 533 p.
5. Miguel Angel Houasse, 1680–1730, pintor de la corte de Felipe V. Museo Municipal, Noviembre-Diciembre, 1981. Madrid: Delegación de cultura, 1981. 249 p.
6. *Morán Turina J. M.* La imagen del rey Felipe V y el arte. Madrid: Nerea, D. L. 1990. 152 p.
7. *Morán Turina J. M.* Españoles, franceses e italianos en la corte de los primeros borbones // Madrid. Revista de arte, geografía e historia. 2006. No. 8. P. 37–56.
8. *Pérez Sánchez A. E.* Miguel Angel Houasse // Villa de Madrid. 1982. No. 74. P. 45–48.
9. *Sancho J. L.* La monarquía española en la pintura: los Borbones. Barcelona: Carroggio, [2005]. 378 p.
10. *Santiago Páez E.* Miguel Jacinto Meléndez: pintor de Felipe V. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, D. L. 1989. 225 p.
11. *Santiago Páez E.* Miguel Jacinto Meléndez, pintor 1679–1734. Madrid: Arco/Libros, S. L. 2012. 320 p.
12. *Serrera J. M.* Alonso Sanchez Coello y la mecánica del retrato de corte // Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II. Catálogo de la exposición. Madrid, Museo del Prado, 1990. P. 37–63.
13. *Ubeda de los Cobos A.* Felipe V y el retrato de corte // El arte en la corte de Felipe V: del 29 de octubre de 2002 al 26 de enero de 2003, Palacio Real de Madrid, Museo Nacional del Prado, Casa de las Alhajas. Madrid: Patrimonio Nacional: Museo Nacional del Prado: Fundación Caja Madrid, D. L. 2003. P. 89–140.

**References:**

- Aterido Fernández Á.* Pintores y pinturas en la corte de Carlos II. *Carlos II. El rey y su entorno cortesano.* Madrid, CEEH Publ., 2009, pp. 187–221. (in Spanish)
- Aterido Fernández Á.* *El final del Siglo de Oro, 1685–1726: la pintura en Madrid en el cambio dinástico.* Madrid, Coll & Cortés, Editorial CSIC Publ., 2015. 411 p. (in Spanish)
- Bottineau Y.* *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700–1746).* Madrid, Fundación Universitaria Española Publ., 1986. 892 p. (in Spanish)
- El retrato en las colecciones reales de Patrimonio Nacional.* Madrid, Patrimonio Nacional Publ., 2014. 533 p. (in Spanish)
- Miguel Angel Houasse, 1680–1730, pintor de la corte de Felipe V.* Museo Municipal, Noviembre-Diciembre, 1981. Madrid, Delegación de cultura Publ., 1981. 249 p. (in Spanish)
- Morán Turina J. M.* *La imagen del rey Felipe V y el arte.* Madrid, Nerea Publ., 1990. 152 p. (in Spanish)
- Morán Turina J. M.* Españoles, franceses e italianos en la corte de los primeros borbones. *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*, 2006, no. 8, pp. 37–56. (in Spanish)
- Pérez Sánchez A. E.* Miguel Angel Houasse. *Villa de Madrid*, 1982, no. 74, pp. 45–48. (in Spanish)
- Sancho J. L.* *La monarquía española en la pintura: los Borbones.* Barcelona, Carroggio Publ., [2005]. 378 p. (in Spanish)
- Santiago Páez E.* *Miguel Jacinto Meléndez: pintor de Felipe V.* Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias Publ., 1989. 225 p. (in Spanish)
- Santiago Páez E.* *Miguel Jacinto Meléndez, pintor 1679–1734.* Madrid, Arco/Libros Publ., 2012. 320 p. (in Spanish)
- Serrera J. M.* *Alonso Sanchez Coello y la mecánica del retrato de corte. Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II. Catálogo de la exposición.* Madrid, Museo del Prado Publ., 1990, pp. 37–63. (in Spanish)
- Ubeda de los Cobos A.* *Felipe V y el retrato de corte. El arte en la corte de Felipe V: del 29 de octubre de 2002 al 26 de enero de 2003, Palacio Real de Madrid, Museo Nacional del Prado, Casa de las Alhajas.* Madrid, Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado, Fundación Caja Madrid Publ., 2003, pp. 89–140. (in Spanish)