

De la idea de guerra al concepto de paz en la obra de François Lemoyne, *Louis XV dando la paz a Europa* (1729). Las transformaciones en el poder y su reflejo en la pintura francesa del siglo XVIII

Jaime Blanco Aparicio

Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Arte III (Contemporáneo)
jaimeblapa@gmail.com

Recepción: 07/09/2016, Aceptación: 18/05/2017, Publicación: 22/12/2017

RESUMEN

Partiendo de la idea de que toda obra de arte es producida en un contexto histórico que permite comprender una parte de su intencionalidad, consideramos que este cuadro que pintó Lemoyne para el Salón de la Paz de Versalles en 1729 nos ofrece una nueva representación del monarca como rey de paz. Si bien las alegorías responden a la tradicional representación del rey de guerra, como aparece en la Gran Galería de Versalles con la que establece un claro diálogo, sin embargo, en él se muestran las transformaciones que se están produciendo entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII en relación con el poder y su representación. La guerra y su reverso, la paz, tal y como es entendida por la soberanía, da paso a una cultura de la paz asentada sobre la idea de gobierno, es decir, sobre los cálculos, las necesidades de la población, los intereses, etc., que pone en cuestión la idea de dominio del soberano anterior, lo cual favorece una nueva concepción económica del poder definida por Foucault como *gubernamentalidad*, la cual determinará en estos instantes no solo la acción política, sino también las representaciones artísticas. La obra que aquí estudiamos es, por tanto, un claro reflejo de este contexto político excepcional en el que, tras la muerte de Luis XIV, Francia creyó en el sueño de Sully y Richelieu de presidir una paz europea que trajese la prosperidad económica, no solo a las monarquías, sino también a sus poblaciones.

Palabras clave:

pintura francesa; siglo XVIII; Lemoyne; poder; gubernamentalidad; guerra; paz; Luis XV

ABSTRACT

From the notion of war to the concept of peace in François Lemoyne's *Louis XV Giving Peace to Europe* (1729): Transformations of power and their reflection in eighteenth-century French paintings

We begin from the idea that all works of art are produced in a historic context that reveals part of their intentionality. In this paper, we consider the work Lemoyne painted for Versailles's Hall of Peace in 1729 as a new representation of Louis XV as the King of Peace. Although the allegories belong to the traditional representation of the King of War establish a clear dialogue with the Great Gallery of Versailles, this painting portrays the changes that occurred from the late seventeenth to the early eighteenth century, especially regarding sovereign power and its representation. War and its opposite, peace, as it was understood by the supreme power, paved the way for a culture of peace founded on the notion of government, in other words, a government built on calculations, individual's needs and interests, which questioned the idea of the previous sovereign's power and brought a new economic conception of power. This new idea of power, defined by Foucault as *governmentality*, not only had an influence on political action, but also the artistic representations of the time. The painting studied here is a clear reflection of this exceptional political context after Louis XIV's death, when France believed in Sully and Richelieu's dream in which the country would lead European peace and bring economic prosperity for both the its monarchies and people.

Keywords:

French painting; eighteenth century; Lemoyne; power; governmentality; war; peace; Louis XV



La guerra constituye uno de los atributos fundamentales de lo humano desde la más remota antigüedad, pero también la paz, que fue pensada a menudo como el reverso de aquella. No será hasta el siglo XVIII, sin embargo, cuando se impuso una cultura de la paz propiamente dicha —ya no pensada en torno a la guerra—, en paralelo a la redefinición de un nuevo poder-verdad¹, fundamentado en los saberes económico y biológico que Foucault ha definido como *gubernamentalidad*². Será, pues, a lo largo de los siglos XVII y XVIII cuando asistimos a la emergencia de una nueva noción de poder que transformará la noción de soberanía, así como de la guerra y de la paz anteriores, tal y como podemos observar todavía en las múltiples representaciones simbólicas sobre ambas que aparecen en el palacio de Versalles y, especialmente, en la Gran Galería³, la cual, sin embargo, no es nuestra intención estudiar en el presente artículo, sino más bien mostrar la discontinuidad⁴ que se produce en torno a la idea de paz en el siglo XVIII y de la que la obra de Lemoyne sería un claro reflejo. Ello determinará que nuestra aproximación priorice las cuestiones intelectuales sobre las cuestiones formales.

Si, a lo largo del siglo XVIII, la monarquía francesa sigue manteniendo un estrecho vínculo con el imaginario guerrero anterior, sin embargo, concede a la paz un lugar cada vez más preponderante, tal y como analizaremos a través del arte, el cual incorpora estos nuevos saberes que definen la nueva representación del poder gubernamental. Durante este siglo, asistimos, pues, al paulatino paso de una concepción soberana del poder, donde es la voluntad del príncipe por preservar y ampliar su dominio lo que define su acción, a una concepción gubernamental

donde el príncipe busca comprender la razón de las fuerzas que constituyen el Estado y, por tanto, lo sustentan, por un lado, mediante los cálculos y la medida, y, por otro lado, a través del conocimiento de las necesidades de las poblaciones. No obstante, como ha subrayado Campbell⁵, son los valores clientelares característicos del sistema cortesano del Antiguo Régimen, apoyados sobre el privilegio y la venalidad de los cargos, los que continúan predominando, frente a una comprensión administrativa sobre la que algunos historiadores han incidido⁶. Es esta lenta transformación del poder, así como su relación con el arte de principios del siglo XVIII, lo que es nuestra intención estudiar a partir del problema de la guerra y de la paz, así como de la idea de Europa que la paz trae consigo. Temas de los que tratará el cuadro de Lemoyne, proponiendo, finalmente, una relectura de éste en función del contexto intelectual de su época.

El cristianismo, desde sus inicios, tuvo que afrontar el problema de la violencia y de la guerra, esto es, la cuestión del dominar y el someter, lo que entraba en contradicción con su forma de ejercitación del poder: el pastoreo. Éste se sustentaba sobre la idea de la obediencia y de la conducción de las almas hacia la salvación⁷, es decir, sobre la idea de gobierno o conducción del rebaño por parte de un pastor. Se oponía, por tanto, a otra forma de poder asentada también desde antiguo sobre la noción de dominio o sometimiento, y que en la edad moderna denominaremos soberanía. El pastoreo y su heredero, la gubernamentalidad, no se fundamentan en la ley, sino en la obediencia, en la sumisión y en el disciplinamiento de la voluntad ante la ley divina (y, más tarde, ante el Estado), con lo que se desarrolla una comprensión benefactora y paternalista del poder que

ya describía el propio Platón⁸. El cristianismo primitivo se asentaba asimismo sobre la idea de igualdad y de amor entre los hombres, de ahí que, durante los tres primeros siglos, el cristiano no podía dedicarse a la milicia, lo cual era un tema constante de discusión⁹, puesto que se condenaba su participación en cualquier acción violenta contra un ser humano. Sin embargo, a pesar ello, la guerra penetró tempranamente dentro del pensamiento cristiano, sobre todo con Constantino, al favorecer su culto en Roma y al convertirse finalmente él mismo al cristianismo, lo que transformó la actitud de la Iglesia hacia la guerra. La objeción de conciencia de los primeros cristianos se convirtió en sospechosa ante los nuevos desafíos bélicos del Imperio, tal y como refleja el Concilio de Arles de 314 d. C., donde ya solo se exceptuaba al clero de la participación en la guerra. La conversión definitiva de Roma al cristianismo y la persecución de los paganos, unido a la presión que ejercían las tribus germánicas en las fronteras, determinó que el ejército imperial se encontrase formado principalmente por cristianos, a pesar de lo cual derramar sangre para el cristiano seguía siendo una falta y un pecado que solo iría atenuándose a lo largo de los siglos IX y X.

El sitio de Roma por parte de Alarico en el año 409 d. C., junto al papel terrenal y político que desempeñaba la Iglesia, llevó a San Agustín a intentar superar finalmente esa falta que perseguía al soldado cristiano. No obstante, si para él la guerra y la violencia eran un atributo exclusivo de Dios, sin embargo, y puesto que el Estado, el gobierno y el poder, eran una consecuencia de la voluntad de Dios, estos tenían igualmente el derecho de hacer la guerra, pero siempre que respondiese a una necesidad absoluta, debiendo estar enfocada hacia una paz mejor, es decir, conforme al *ordo naturalis* querido por Dios. Tal como manifiesta san Agustín a Bonifacio, los cristianos hacen la guerra para devolver la paz (tal y como Fleury enseña, en tanto que preceptor del rey, al joven Luis XV, y como se reflejará también en la obra de Lemoyne), y deben comportarse en ella de acuerdo con los principios divinos. La guerra se justifica, por tanto, cuando es justa (idea que toma probablemente de Aristóteles¹⁰ y de Cicerón¹¹), debiendo el cristiano comportarse en ella con justicia¹². La guerra y la justicia —en tanto que atributos de Dios y del gobernante— definirán así la acción de *regere*, esto es, del que dirige, conduce o gobierna. Reinar consistía, pues, en administrar y dar justicia, con lo que se podía acudir a la guerra para restablecer una paz justa. Ello favorecía el desarrollo de la idea de guerra justa en el mundo medieval¹³, que se conformó como una doctrina con santo Tomás¹⁴. Si la



Figura 1.
François LEMOYNE, *Louis XV donnant la paix à l'Europe*, Château de Versailles, Versailles®.

paz era un bien supremo en el cristianismo, sin embargo, en su relación con otro bien supremo como la justicia, suponía que la guerra podía ser justa si se oponía a una paz injusta¹⁵ o se prevenía un mal más grave, con lo que la guerra siempre era entendida de manera defensiva.

Es durante el siglo XVI, en un contexto marcado por las guerras italianas, la lucha contra los turcos y el descubrimiento de América, cuando las reflexiones sobre la guerra encontrarán un nuevo impulso entre los teólogos, un tema destacado en Erasmo o en Lutero¹⁶, así como en la Escuela de Salamanca, donde destacó Francisco de Vitoria con su *Relectio de iure bello*. Asimismo, la renovación profunda del derecho en los inicios del siglo XVI, con Ulrich Zasius, Guillaume Budé o André Alciat, ayudará a renovar el derecho de guerra, poniendo las bases que conducirán, a principios del siglo XVII, a Grotius¹⁷, quien elabora un derecho independiente de la guerra en su *Derecho de la guerra y de la paz*. Asentado sobre un derecho natural¹⁸ independiente de la teología, Grotius consideraba posible deducir de la propia naturaleza unos axiomas en los que

todos estarían de acuerdo y en los que incluiría la guerra, estableciendo que la ley —en tanto que natural— subsiste a pesar y más allá de la guerra, pudiéndose inscribir ésta dentro del derecho. Para él, la preservación de la sociedad y el interés general debían imponerse sobre la utilidad privada del individuo, por lo que buscó regular las relaciones entre estados que permitiesen evitar la guerra, comprendida como la continuación del derecho por las armas, buscando reparar mediante ella la violación del derecho, y aunque no teorizó sobre la paz, abrió el camino para pensarla como principio fundamental e independiente de la política.

A medida que los reyes fortalecieron su poder aliándose con la Iglesia en diversos conflictos, incorporando las facultades y los atributos de la divinidad¹⁹, siempre a través de la intermediación de la propia Iglesia²⁰, la guerra fue sacralizándose, favoreciendo su desarrollo, ya fuera en forma de guerra justa ejercida por el soberano o en forma de guerra santa ejercida desde el papado. La afirmación paulatina de la monarquía sobre el poder de la Iglesia, como se refleja ya en las luchas conciliares del siglo XI, favoreció el desarrollo de una teoría sobre la autoridad monárquica²¹ que fue monopolizando la violencia a través del ordenamiento jurídico, con lo que la guerra se convirtió en uno de los atributos principales del príncipe: «Un príncipe, pues, no debe tener otro objetivo, ni otra preocupación, ni considerar cosa alguna como su arte, excepto la guerra y su orden y disciplina, porque éste es un arte que compete exclusivamente a quien manda»²². Los constructores de la teoría de la soberanía moderna en Francia, principalmente entre el grupo los *políticos* adscritos a la causa de la monarquía durante las guerras de religión²³, tales como Jean Bodin, consideraban la guerra y el poder *absolu* como la única vía de pacificación y uno de los principales atributos del soberano: «Décerner la guerre ou traicter la paix est l'un des plus grands points de la majesté»²⁴. Una idea semejante señala el jurisconsulto francés y miembro del parlamento de París Charles Loyseau en su *Traité des seigneuries*²⁵, donde identifica al soberano con la facultad de la guerra y la paz, y Cardin Le Bret señala algo similar en 1632 en *De la Souveraineté du Roy*²⁶. Esta identificación entre la soberanía y la guerra determinará, por tanto, las representaciones artísticas a lo largo del siglo XVII²⁷, con relación a las cuales, precisamente, la obra de Lemoyne produce un desplazamiento.

Las guerras de religión desencadenadas en el siglo XVI concederán un lugar preponderante a la paz, tal y como se observa en la Paz de Augsburgo de 1555, donde asistimos al desplazamiento del concepto de paz religiosa hacia

una paz jurídica²⁸, que buscará definir un espacio de arbitraje autónomo de lo político más allá de la Iglesia. Esta *pax civilis* se convertirá igualmente en uno de los atributos del soberano, valorándose como una forma de superar las guerras religiosas, tal y como observaremos en la Paz de Westfalia²⁹. Permitía, además, pensar por vez primera en Europa como idea, más allá de las ambiguas reflexiones anteriores sobre la república cristiana o la monarquía universal³⁰, estableciendo un estrecho vínculo entre la idea de paz y la de Europa, tal y como se pondrá de manifiesto nuevamente en el cuadro de Lemoyne. No obstante, tras las guerras de religión, y en paralelo al desarrollo de la idea de paz, la fuerza se convierte en uno de los principios de la soberanía, y con ella la dominación y el sometimiento, en detrimento de la idea de gobierno que subyacía al régimen medieval, así como en el *vivere civile* de las repúblicas italianas³¹.

Si bien la guerra se convirtió en el principal camino para lograr la pacificación interior y exterior del territorio tras las guerras de religión, siendo uno de los atributos del príncipe, sin embargo, tras el cisma religioso, asistimos también a la emergencia de un deseo por retornar a una cristiandad unida. Se construye así una idealización del pasado, una especie de edad de oro definida por la paz: la república cristiana, semejante a la que Roma había impuesto en la antigüedad³². Una idealización de la paz que irá acompañada de un proceso de disciplinamiento —de sí y de los otros—, del alma y del cuerpo³³, que no se fundamentará tanto en la fuerza, sino en estrategias tales como la persuasión de la palabra —de ahí la centralidad de la retórica³⁴— o de la confesionalización de las poblaciones³⁵. Estas comienzan a ser disciplinadas mediante un poder político —donde tiende ahora a inscribirse la religión—, fundamentado principalmente en el saber jurídico, que tiende a buscar la obediencia y el gobierno de las poblaciones mediante recursos propios del orden de lo público, y dirigidas sobre todo hacia las costumbres. Las guerras de religión, además de fortalecer la idea de soberanía, favorecen el desarrollo de formas de gobierno que ya no pueden reducirse a la simple ejercitación de la violencia por parte del soberano³⁶, sobre todo en una época donde la violencia ha quedado bajo sospecha tras la crueldad religiosa. La *pax civilis* y la obediencia pasan a convertirse en atributos de la soberanía: «Puisqu'il nous fait ces honneur d'estre notre pacificateur et, qu'il commande la paix, c'est raison de luy obéir»³⁷.

Observamos, pues, que tanto la paz como la guerra son pensadas progresivamente desde las cuestiones civiles, alejándose de la teología, tal y como puede apreciarse en el propio Calvino³⁸,

lo que favorece la emergencia autónoma de la paz, que deja de percibirse como el reverso de la guerra, generando sus propias prácticas y representaciones. Ello favorecerá una cultura de la paz³⁹ que será determinante, a su vez, a la hora de definir el sentimiento y la identidad nacional, lo cual ayudará a perfilar una primera idea de Europa, sobre todo durante el siglo XVIII. Todas estas transformaciones nos permiten descubrir asimismo un nuevo marco de relaciones de poder que considera que la pacificación de los estados pasa a través del gobierno, del acuerdo y de la paz, donde se asentará la autoridad monárquica. De este modo, tras la Paz de Amboise, la paz deja de ser pensada como un don de Dios, como una virtud cristiana o como una disposición interior; para transformarse en un concepto político, producto de un nuevo orden estatal que es construido por la razón y por los cálculos del hombre. Se observa así el paso de una paz de Dios a una paz del rey, donde el monarca debe mantener ante todo la justicia y la paz, aunque todavía mediante la guerra justa, como señala en sus *Memorias* el propio Luis XIV: «La guerre, quand elle est nécessaire, est une justice, non seulement permise, mais commandée aux rois»⁴⁰. Pero toda guerra, para ser justa, debía tener por finalidad la paz: «que l'intention de celui qui commence la guerre doit estre d'obtenir par son moyen une bonne pais»⁴¹.

Esta paz del rey, vinculada a la idea de guerra justa, derivaba de la noción de *Pax e imperium* reivindicada por los Augsburgo en el siglo XVII, frente a la cual potencias como Francia acuñaron la expresión *Pax et libertas*. A través de ésta el rey de Francia se presentó como árbitro y garante de la libertad en el Santo Imperio⁴², esto es, como un freno a las tendencias imperiales de los Augsburgo, desarrollando asimismo la idea de equilibrio⁴³, bajo la cual subyacía igualmente la aspiración del soberano francés a la monarquía universal. Francia buscaba así afirmarse sobre el resto de las potencias europeas a través de la idea del equilibrio entre potencias, tal y como podemos observar en la política internacional llevada a cabo por Fleury desde 1726 hasta 1731, siempre a favor de la paz: Tratado de Hanover de 1725, acuerdos preliminares de París que darán lugar al Congreso de Soisson de 1726 y Tratado de Sevilla de 1729. Fleury buscó una forma de construir un equilibrio europeo⁴⁴ que preservara la paz, en un mundo caracterizado por las tensiones de la guerra. Esta clara apuesta por la paz entre 1725 y 1731 coincidirá con los instantes en que Lemoyne llevará a cabo su obra, en 1729, en la que no solo se representaba esta tensión entre la paz y la guerra, sino que también se vinculaba a Luis XV con la idea de monarquía universal destinada a restaurar la

paz en Europa mediante el equilibrio. De ahí el atuendo imperial romano que lleva Luis XV, aludiendo a la Paz de Augusto. Si bien Luis XV y Fleury continúan pensando la imagen de Europa a partir de la idea de monarquía absoluta, sin embargo, consideran que es Francia quien deberá dirigir esta paz europea, tal y como había señalado Sully en 1635, lo cual se refleja nuevamente en el cuadro de Lemoyne mediante el timón sobre el que se apoya el monarca.

La idea de equilibrio había aparecido en muy diversos autores desde Guicciardini⁴⁵, y aludía a una idea antigua de una Europa cristiana unida que fue adoptada en Francia por Richelieu en su *Testament politique*, considerándola el fundamento de la política francesa: «L'union des États de la Maison séparé sôte le contre poinds de la puissance de la France qui donne la liberté à la chrétienté»⁴⁶. Se definía a través de ella una política de alianzas destinada a una paz general que precisamente guiaría las acciones de Dubois y Fleury. Fue en el contexto de la guerra de sucesión española y la posterior Paz de Utrecht cuando se difundió más ampliamente la idea del equilibrio⁴⁷ o balanza⁴⁸, tal y como se refleja en el artículo II del tratado entre Inglaterra y España: «pace mac tranquillitatem christiani orbis, justo potentiae equilibrio»⁴⁹. Diversas obras del momento también trataron estas cuestiones, como observamos en el texto anónimo *La balance de l'Europe où l'on recherche les dangers respectifs qu'il y a de donner la monarchie d'Espagne à l'empereur aussi bien qu'au roi Philippe*, publicado en Utrecht en 1712, en el que se vincula la idea de equilibrio a la paz, frente a la paz imperial. Una idea que influirá en el ámbito inglés en autores como William Temple, Lord Bolingbroke, Daniel Defoe, Jonathan Swift o David Hume, que favorece las alianzas franco-británicas; encontrándola también en Leibniz⁵⁰: *Paix d'Utrecht inexcusable. Considérations relatives à la paix ou à la guerre...* Todas ellas mostraban la extensión de un espíritu pacifista en Europa, tal y como refleja la obra de Jean Dumont *Les souspirs de l'Europe à la vue du projet de paix contenu dans la harangue de la reine de la Grande Bretagne, 1712*. El concepto de equilibrio nos permite así descubrir la emergencia de un nuevo *saber* sobre la paz, asociado a la gubernamentalidad, entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, junto a otros saberes como la diplomacia⁵¹, que ya no se piensa como un reverso de la guerra. Con ello, se define una nueva noción de poder no asentada solamente sobre la defensa y la preservación del dominio del príncipe, como en la soberanía, sino sobre los costos y las necesidades, especialmente a medida que las guerras revelan la destrucción y la miseria.

El final del siglo XVII y los inicios del siglo XVIII se caracterizaron por los duros inviernos seguidos de fuertes sequías que agudizaron la miseria de unos pueblos europeos, especialmente el francés, azotados por la devastación de las guerras, primero la de la Liga de Augsburgo y más tarde la de sucesión española⁵². Ésta representará —a ojos de Joël Cornette— la última manifestación del ideal del *roi de guerre*, como se demostraría en las palabras que dirige Luis XIV al mariscal d'Huxelles a propósito del Tratado de Utrecht, quien debía rechazar «une paix qui ne conviendrait pas à ma gloire»⁵³. La crisis económica favorecerá también el aumento de las desafecciones internas hacia la política de Luis XIV, con lo que se impuso, a lo largo del siglo XVIII, la idea de un *roi de paix*. Una idea de paz que se desarrolló en paralelo a la emergencia de un deseo por recuperar una ética cristiana de reconciliación, manifestada en diferentes propuestas religiosas de la época, proliferando igualmente diversas utopías construidas sobre la idea de progreso, donde la paz ocupará un lugar destacado; y, de este modo, un envejecido Luis XIV terminará por confesar «j'ai trop aimé la guerre»⁵⁴. Un cambio de actitud que podemos leer en su carta al Gran Delfín por su diecisiete cumpleaños, donde le recomienda huir de la guerra por el bien de sus súbditos:

Soulagez-les le plus tôt que vous pouvez de tous les impôts violents dont la nécessité d'une longue guerre les a surchargés et que leur fidélité leur a fait supporter avec soumission. Faites-les jouir d'une longue paix qui seule peut rétablir les affaires de votre royaume; préférez toujours la paix aux événements douteux de la guerre et souvenez-vous, mon fils, que la plus éclatante victoire coûte toujours trop cher quand il faut payer du sang de ses sujets⁵⁵.

La necesidad de firmar una paz por todos esperada cuestionará por primera vez el ideal del *roi de guerre* en los inicios del siglo XVIII, cuando emerge una comprensión gubernamental de lo político donde la idea de paz —y la posibilidad de convertirla en perpetua⁵⁶— determinará la búsqueda de un equilibrio entre naciones a través de la diplomacia, tal y como leemos en la obra del *abbé* Saint-Pierre⁵⁷. Retomaba así el texto de Sully para Enrique IV⁵⁸ *Économies royales, Mémoires sur le grand projet de Henri le grand pour établir en Europe une police général, un arbitrage permanent, une protection réciproque entre les souverains chrétiens*⁵⁹. Un gran proyecto de unión europea y de equilibrio entre las naciones para garantizar la paz, en el que se inspirará Richelieu, qui-

en buscó igualmente construir una paz favorable para Francia que permaneciese en el tiempo, mediante un equilibrio construido sobre la noción de federación entre estados que evitase una monarquía universal impuesta sobre los otros, y que fuera capaz de persuadir al Emperador y al Rey de España⁶⁰, la cual inspirará a Dubois y a Fleury en su deseo de mantener separados a Austria y a España. Si bien esta empresa se mostró como irrealizable a lo largo del siglo XVII⁶¹, será común a otros textos del momento, como el de Émeric Crucé titulado *Nouveau Cynée*, y también en Fénelon, quien critica severamente la guerra⁶² en una carta del 4 de agosto de 1710 a Chevreuse: «Notre mal vient de ce que cette guerre n'a été jusqu'ici que l'affaire du roi, qui est ruiné et discrédité. Il faudrait en faire l'affaire véritable de tout le corps de la nation»⁶³.

Saint-Pierre compartía esta valoración negativa de la guerra, por lo que igualmente buscó la manera de superar el estado primigenio de guerra para alcanzar un estado de paz permanente, y concluyó, al igual que Fénelon, que la única vía era encontrar un equilibrio entre estados⁶⁴ que permitiera superar la guerra monopolizada hasta entonces por el soberano; apostando por la creación de ligas defensivas que frenasen la pulsión conquistadora del príncipe. Una estrategia que parece impulsar durante la *Regencia* la firma de la Triple Alianza en 1717 con el Reino Unido y las Provincias Unidas o durante el gobierno del duque de Bourbon, con la firma del Tratado de Hanover en 1725. Rothkrug⁶⁵ vincula la obra de Saint-Pierre con ciertos grupos críticos con la política de Luis XIV, tras los cuales ha querido ver asimismo un movimiento de oposición más amplio en el que inscribiría tanto a grupos afines al jansenismo como a aquellos que realizan sus críticas de acuerdo con los nuevos saberes cuantitativos y económicos. Por contra, para Le Roy Ladurie⁶⁶, estas cábalas cortesanas no permiten definir ni hablar de una oposición a Luis XIV, por lo que Saint-Pierre se situará más bien dentro de esos grupos que, siendo críticos con la política de Luis XIV, no cuestionarán su *pouvoir absolu*, defendiendo una racionalización de las formas de gobierno que buscará la felicidad del mayor número de personas posibles⁶⁷, demostrando un claro posicionamiento utilitarista⁶⁸ que se reflejará en el club Entresol⁶⁹ donde participará.

Este club había sido fundado por el *abée* Alary⁷⁰ en 1724, quien se encargaba de la formación histórica de Luis XV y era, por tanto, un protegido de Fleury. En él, se reunía un variado grupo de personas de la nobleza de espada y de toga, con importantes puestos y relaciones en la política del momento. Sus miembros pertenecían al Parlamento, a las cancillerías extranjeras

o al ejército, reproduciéndose en él las tensiones políticas de la sociedad y los enfrentamientos entre diferentes cábalas, como entre los Condé y los Orléans. No puede, por tanto, describirse como un espacio de pensamiento único, pudiéndose encontrar en él tres grandes posturas⁷¹: aquellos que defienden un fortalecimiento de la monarquía, aunque racionalizando la acción de gobierno; aquellos que defienden el papel relevante de la nobleza, en cuyo seno encuentran cobijo los textos de Boulainvilliers —amigo de D'Argenson y de Alary—, y aquellos que defienden el fortalecimiento de los parlamentos, en tanto que guardianes de la ley. Pero también encontraban cobijo afines al jansenismo, como el abogado La Fautrière, los partidarios de Jacobo de Escocia, etc. Si inicialmente fue un espacio apoyado por Fleury, ya que le interesaba conocer las posturas de los diferentes grupos, sobre todo tras la caída del duque de Bourbon en 1726, sin embargo, pronto se convirtió en un lugar donde se debatirán diversos temas políticos peligrosos: sobre los beneficios de la república o de la monarquía, sobre el parlamentarismo inglés, sobre los orígenes de la monarquía francesa, sobre la política exterior de Francia, etc. Cada vez más difícil de controlar se clausurará hacia 1731, coincidiendo con el agudizamiento de los problemas con los jansenistas y los parlamentos. El club Entresol era un lugar que frecuentaban, además de políticos franceses, embajadores extranjeros como Horatio Walpole, quien intentó influir en la política de Versalles a través de él, defendiendo las ventajas de la alianza con Inglaterra y la necesidad de que Francia liderase una paz europea que permitiera establecer el equilibrio frente a Austria. En él, se criticaron además ciertas acciones de Fleury, tanto en política interior como exterior, coincidiendo su clausura con los instantes en los que fracasó la alianza con Inglaterra. No obstante, el club Entresol nos permite comprender mejor esta preocupación de la sociedad francesa, en muy diferentes grupos, por el equilibrio europeo y por una paz presidida por Francia, precisamente en los instantes en los que Lemoyne elaboraba su obra, lo que no puede ser entendido como una simple coincidencia.

Al igual que la idea de paz se transforma en el siglo XVIII, también lo hará la idea de guerra, que ya no está al servicio de la gloria del soberano, sino del interés general, con lo que se convierte en una categoría de análisis histórico, social y económico, tal y como observamos en Saint-Pierre, quien aplica la geometría cartesiana al análisis de la política y de la guerra, que es valorada en términos económicos, de ahí sus críticas a Luis XIV. Ante el fracaso del equilibrio propuesto por Richelieu⁷², Saint-Pierre

considera que, para lograr la prosperidad, es necesaria una paz vinculada a unas reglas perpetuas entre los estados que debiliten a los fuertes en beneficio de los débiles. De este modo, en su *Projet pour rendre la paix perpétuelle en Europe* (1713)⁷³, desea definir una unión de tipo federal, donde cada estado delegue en un representante capaz de tomar decisiones en una asamblea o en un senado europeo⁷⁴. En ella, Francia ocuparía un lugar central, con lo que vincula entre sí la idea de Europa, de la monarquía universal, de Francia y de la paz, tal y como se ejemplifica en el cuadro de Lemoyne que analizaremos a continuación. Este senado europeo sería un lugar permanente para arbitrar en los conflictos entre estados, dotado de una corte de justicia internacional con poderes que traspasarían los límites de cada uno de ellos. Asimismo, prevé la prohibición de los tratados secretos, el desarrollo de una moneda común y la creación de un consejo de cinco miembros permanentes que dirimirían las cuestiones corrientes. Busca, asimismo, el desarme general de los estados miembros, considerando que cada príncipe debía contentarse con sus posesiones y ocuparse de los problemas de su propio reino, renunciando tanto a las ambiciones de conquista como a sus derechos dinásticos.

Si bien es verdad que Europa continúa pensando la paz como una paz armada, sin embargo, Saint-Pierre pone en acción una nueva comprensión del poder —gubernamental—, donde éste se vincula con el pensamiento económico⁷⁵, esto es, con el cálculo de beneficios y de costes, con la búsqueda del beneficio general, con la libertad de circulación como fundamento de la riqueza y la fuerza de los estados, etc. Una relación entre paz y beneficios que encontramos representada en los *putti* de la parte inferior del cuadro de Lemoyne. La paz se inscribe, así, dentro de una red nueva de saberes que buscan el fortalecimiento de las fuerzas del Estado, vinculándose así a una nueva comprensión del poder gubernamental determinado por criterios económicos, como son el ahorro de costes y de vidas, y se interesa por las necesidades, los deseos y los intereses de la población como estrategia para su control y su disciplinamiento, tal y como se manifiesta en las *mémoires* redactadas por Vauban y Boisguilbert. Por todo ello, los costes económicos, sociales y políticos de la guerra se consideran excesivos y poco beneficiosos. Como resultado, observamos que la finalidad del Estado pasa a ser garantizar la paz y la tranquilidad, esto es, la seguridad de sus poblaciones⁷⁶, siendo la paz y no la guerra la que ordenará el discurso de la gubernamentalidad. El soberano debe garantizar la libertad y la prosperidad, así como favorecer la economía pública, con lo que irrumpe en la noción de gobierno una

finalidad económica, tal y como puede observarse en la firma de los tratados de paz, por ejemplo, el de Utrecht, donde las cuestiones comerciales ocupan un lugar prioritario⁷⁷.

Derivado del latín *gubernaculum*, con el que se designaba el instrumento que permitía conducir el navío, que en griego se definía como *timón*, el gobierno era una forma de comprensión y ejercitación del poder construida en torno a la idea de dirección y opuesta a la dominación. Michel Foucault ha descrito dos modelos diferentes de ejercitación del poder: la soberanía y la gubernamentalidad, analizando el paso de una a otra entre finales del siglo XVII y a lo largo del siglo XVIII. En esta segunda, el poder se piensa no tanto en relación con los problemas del príncipe y de su dominio, ni desde los problemas de la dominación, sino desde las fuerzas que sustentan y definen el poder del Estado y que el gobernante debe conocer y saber gobernar siguiendo la idea del bien común, es decir, en función de las necesidades y de los intereses de las poblaciones. La soberanía tenía por objetivo la dominación y el sometimiento, principalmente a través de técnicas como el saber jurídico, buscando la preservación del príncipe y de su territorio a través de la legitimidad⁷⁸. No se definiría, por tanto, por su finalidad, como la gubernamentalidad, esto es, por el gobierno y por la vida, sino por su función: la preservación del poder del príncipe y del dominio de éste. Frente a ella, la gubernamentalidad se asienta sobre la idea de gobierno y sobre el problema de la conducción de las poblaciones, teniendo como finalidad principal la ejercitación del poder sobre la vida y los hombres, con lo que la gubernamentalidad representa la culminación de la noción moderna de Estado, al aspirar a gobernar de forma total sobre la vida del hombre.

Ahora bien, entre los siglos XVII y XVIII se produjo un fenómeno importante: la aparición —habría que decir invención— de una nueva mecánica de poder, que tiene procedimientos muy particulares, instrumentos completamente novedosos, un aparato muy diferente y que, creo, es absolutamente incompatible con las relaciones de soberanía. Esta nueva mecánica del poder recae, en primer lugar, sobre los cuerpos y lo que hacen más que sobre la tierra y su producto. Es un mecanismo que permite extraer cuerpos, tiempo y trabajo más que bienes y riqueza. Es un tipo de poder que se ejerce continuamente mediante la vigilancia y no de manera discontinua a través de sistemas de cánones y obligaciones crónicas. Es un tipo de poder que supone una apretada cuadrícula de coerciones materiales más que la existencia física

de un soberano y define una nueva economía de poder cuyo principio es que se deben incrementar, a la vez, las fuerzas sometidas y la fuerza y la eficacia de quien las somete [...] La teoría de la soberanía es, si lo prefieren, lo que permite fundar el poder absoluto en el gasto absoluto del poder, y no calcular el poder con el mínimo de gasto y el máximo de eficacia [...] Ese poder no soberano, ajeno, por consiguiente, a la forma de la soberanía, es el poder disciplinario.⁷⁹

A partir del momento en que la política se complejiza y el Estado se comprende como un conjunto de fuerzas a conocer, medir y gobernar, a lo largo del siglo XVII ya no será posible ejercer la dominación exclusivamente mediante la ley y la voluntad del soberano, pues esas fuerzas donde se sustenta el Estado han revelado, a su vez, una vida y una naturaleza que es necesario conocer y disciplinar, lo que determina el paso del sujeto jurídico, característico de la soberanía, a la población, característica de la gubernamentalidad⁸⁰. Ésta tendrá como finalidad la vida, que se comprende como la fuerza principal que constituye y define el Estado: producción, consumo, natalidad, mortalidad, hambrunas, etc., favoreciendo una visión económica del poder⁸¹ como la desarrollada por Saint-Pierre. Este cambio se manifestaría en la emergencia de nuevos saberes, como la razón de estado, la paz o la diplomacia, la preocupación sobre las poblaciones, el desarrollo de una visión económica, etc. El Estado, por tanto, se transforma, de modo que deja de representar el dominio y la verdad del soberano para pasar a definirse en función de relaciones o de dinámicas de fuerza que es necesario comprender, medir, gobernar y regular mediante los mecanismos o los dispositivos de seguridad⁸². A diferencia del disciplinamiento dirigido hacia el individuo-cuerpo, los dispositivos de seguridad se centran en las poblaciones y, de este modo, la acción de este nuevo poder gubernamental se detendrá en las medidas higiénicas, en la salud pública, en las hambrunas, en la mortalidad, etc., lo que favorecerá un pensamiento sobre la paz. El príncipe ya no debe defenderse de la población —como señalaba Maquiavelo— para preservar su poder y su dominio, sino favorecer la circulación, ya sea de mercancías, de alimentos, de objetos, de personas y de ideas, y proveer seguridad.

Esta visión económica del poder se sustentaba en el equilibrio entre naciones, de ahí que la paz se convirtiese en un tema de constante discusión en París durante las primeras décadas del siglo XVIII, como reconoce Pléto, miembro del club Entresol, en una carta a su



Figura 2.
Charles LE BRUN. *La France donne la paix à l'Europe*, Château de Versailles, Versailles®.

amigo D'Autry⁸³. Esto nos permite comprender mejor el por qué Luis XV y Fleury eligen para representar el poder del monarca, tras su regreso a Versalles, el tema de la paz, donde ésta se identifica, a su vez, con la imagen de Europa, de Francia y con el monarca francés. El año en que Lemoyne presenta su obra, Luis XV —a través de Fleury— está dirigiendo la alianza del Tratado de Hanover, y, asimismo, en 1729, se firma el Tratado de Sevilla, último intento por salvar una alianza con Gran Bretaña que ya estaba en crisis. Francia lidera, así, pese a las reticencias de Gran Bretaña —y las críticas de su propio parlamento—, el equilibrio y la paz europea, tal y como había sido la pretensión desde Sully y Richelieu, y como representa la propia obra de Lemoyne, frente a la paz imperial deseada por Austria. Un liderazgo que se truncará con la firma del Segundo Tratado de Viena, en 1731, por parte de Gran Bretaña, Austria y España. Dicha circunstancia dejará a Francia aislada políticamente, valorándose en el club Entresol como un fracaso de la política exterior de Fleury.

A pesar de estos esfuerzos por definir una paz como principio de la acción de gobierno, la guerra continuó siendo un principio de acción,

aunque cada vez fue más cuestionada. Quizás, como reacción a estas críticas hacia el ideal guerrero, asistimos también a la escritura de obras que reflejan cierta nostalgia por el honor bélico, como las memorias de D'Artagnan por parte de Gatien Courtilz de Sandras en 1701⁸⁴, que muestran una recuperación idealizada de la caballería y del feudalismo. En el *abbé* Saint-Pierre se observa igualmente un cuestionamiento de esta ética del honor guerrero⁸⁵ y se defiende una moral utilitarista que transformará la idea de guerra a lo largo del siglo XVIII, que se convertirá en un principio de inteligibilidad de la realidad social y de la historia, como podemos leer también en los escritos de Boulainvilliers. En éste, la guerra, entendida como historia política —en un sentido de racionalidad gubernamental—, permite hacer comprensible a partir de ella los comportamientos sociales y sus dinámicas, reintroduciendo la guerra en la política, en tanto que principio comprensivo y constitutivo de lo político y en tanto que principio constitutivo de la historia, de lo social y del Estado. La guerra permite, así, comprender cómo unos grupos llegan a hacerse fuertes y otros se debilitan, así como las causas que per-

miten ese fortalecimiento, expulsando esta nueva noción de guerra a la legitimidad y al derecho como principio de inteligibilidad histórica, tal y como había sido construido por los juristas medievales para fundamentar la soberanía. Emerge así, junto a una nueva noción de paz, una nueva noción de guerra, que se reflejará en la transformación de las representaciones bélicas a lo largo del siglo XVIII.

Esta crisis del heroísmo guerrero acaecida a finales del siglo XVII se observa igualmente en la práctica artística, como se refleja en los principales pintores franceses de batallas del momento, Van der Meulen⁸⁶ o Joseph Parrocel⁸⁷. En ambos, asistimos al paso de un ideal heroico a una realidad histórica, donde la supuesta exactitud documental es puesta al servicio de la gloria, entendida como verdad histórica. Si bien la crítica decimonónica ha hablado de una representación de la guerra determinada por la razón y la medida, como señalaba el crítico Théophile Gautier⁸⁸, sin embargo, ambos pintores se inscriben en la tradición del dinamismo a la italiana⁸⁹ y muestran, asimismo, la influencia de la pintura topográfica holandesa, por ejemplo de Pierre Snayers, maestro del primero. Parrocel tendía a contraponer el desastre de la guerra y el heroísmo, y, de este modo, en su obra, la pérdida del valor simbólico de la guerra se manifiesta a través de un efecto paradójico de nostalgia del heroísmo y de la guerra misma, que Delaplanche ha interpretado como un reflejo de la reacción nostálgica de una nobleza ante la racionalización del ejército emprendida por Louvois, aunque en sus pinturas no parece existir ya una narratividad heroica, acercándose más bien, como Van der Meulen, a la pintura de género. Esta pérdida del heroísmo guerrero acontecerá en paralelo a la desaparición paulatina del monarca del campo de batalla, tanto física como pictóricamente, sustituido por la racionalidad y la comprensión gubernamental de la guerra, frente a la legitimidad y gloria de la soberanía. Esta pintura de batallas de carácter histórico y topográfica, ya sin la presencia del rey, continuarán realizándose a lo largo del siglo XVIII, especialmente a partir de 1744, cuando se crea, entre los pintores del rey, un cuerpo encargado de seguir a los ejércitos bajo la supervisión de los ingenieros geógrafos de la Armada⁹⁰, con lo que la pintura de batallas se reinscribe dentro de la gubernamentalidad, perviviendo la dimensión gloriosa a través de su adscripción a la idea de nación y de historia.

La obra de François Lemoyne que aquí analizamos —*Luis XV dando la paz a Europa* (figura 1)— fue realizada en 1729, en el momento en que parecía haber triunfado una idea de paz europea presidida por Francia y construida sobre

el equilibrio entre naciones, tal y como hemos venido desarrollando hasta aquí. Pero se trataba de una paz constantemente amenazada por las tensiones entre las diversas potencias, de ahí que, en este cuadro, el templo de la guerra —en la parte izquierda— no termina por cerrar sus puertas, amenazada por la figura de la Discordia. Si, por un lado, se trataba de unos instantes en los que Francia parecía haber alcanzado ese protagonismo de la paz europea anhelada desde Richelieu, sin embargo, por otro, ya desde 1727 eran manifiestas las desavenencias entre el Reino Unido y Francia, como ha analizado Jeremy Black. Entre otras razones, por la preeminencia francesa en las negociaciones y por el deseo del nuevo monarca inglés, Georges II, de defender los intereses de la casa de Hanover, que se inclinaba más bien hacia Austria para resolver los problemas con España y asegurar así la protección de su territorio natal. Pese a los esfuerzos de Fleury y los hermanos Walpole por mantener la paz⁹¹ y salvar la alianza y el equilibrio europeo, tal y como reflejan diversos acuerdos, la política de Georges II y las tensiones de la política interna inglesa fueron mostrando la imposibilidad de mantener este equilibrio y Gran Bretaña se fue inclinando paulatinamente hacia Austria, a medida que la situación en el Imperio se deterioraba hacia 1728 y los franceses parecían no cumplir los acuerdos sobre Dunquerque. A pesar del último esfuerzo que representaba el Tratado de Sevilla de 1729, firmado por España, el Reino Unido y Francia, para intentar reconducir la situación y alcanzar una paz europea, este acuerdo fracasará a lo largo de 1730, especialmente porque el Reino Unido no se sentía apoyado en sus conflictos con Prusia y firmó, en el verano de 1730, el Segundo Tratado de Viena, que aislaba definitivamente a Francia. De igual modo que el Tratado de Sevilla de 1729, la obra de Lemoyne —finalizada en el mismo año— representaba el anhelo del monarca francés por presidir y garantizar una paz europea frente al ideal imperial de España y Austria, con lo que su obra reflejaba el sentir de una política, dirigida por Fleury, y de una época, representada en el club Entresol, inclinada hacia la paz.

El cuadro fue encargado para completar la decoración inconclusa del Salón de la Paz, ahora que el monarca había decidido trasladar de nuevo la corte de París a Versalles, toda una declaración simbólica y política analizada por Lemarchand. Lemoyne había logrado el encargo a través de su amistad con el duque d'Antin, *Directeur des Bâtiments*, y gracias al reconocimiento alcanzado en la corte tras haber ganado el concurso de 1727⁹². La obra debía presidir la chimenea del salón y fue una de las primeras intervenciones decorativas bajo el reinado de

Luis XV en Versalles, por lo que deberemos comprenderla como una declaración de las líneas políticas principales de su reinado, que dirigía en aquellas fechas Fleury. Tal y como le había inculcado al monarca desde su época como preceptor⁹³, el cuadro representaba la imagen que tenía Fleury del soberano y de la acción de gobierno, con lo que predominaba la idea del buen gobierno, esto es, de un rey que busca la felicidad y la paz para su pueblo⁹⁴. La obra tenía, pues, un trasfondo ejemplarizante que continuaba la línea discursiva del conjunto decorativo ideado por Le Brun y Colbert para Versalles. El retrato del monarca no solo se dirigía al público que lo contemplase, en tanto que representación de su poder, sino también al propio rey, con lo que actuaba como un *espejo de príncipe* ante un soberano de apenas 19 años que debía aprender todavía las virtudes del buen gobernante. Si bien la obra de Lemoyne incorporaba las reflexiones sobre la paz predominantes en su época, y de las que la política exterior de Fleury eran un claro ejemplo, sin embargo, debía incorporar también el imaginario tradicional de la soberanía sobre la guerra, donde se asentaba la legitimidad del monarca, tal y como subyacía al conjunto ideado por Le Brun para Luis XIV, con el que la obra de Lemoyne —y el reinado de Luis XV en su conjunto— busca establecer un vínculo formal y teórico claro⁹⁵.

El Salón de la Paz, así como el conjunto de la Gran Galería al que pertenecía, presenta una compleja decoración simbólica ideada en la época de Le Brun, en la que se daban cita diversos discursos que generaban a su vez diferentes niveles de significación, principalmente de carácter histórico, y que aludían a las guerras realizadas durante el reinado de Luis XIV, como la guerra de Devolución o la guerra de Holanda, pero también de carácter político, puesto que reflexionaban sobre el gobierno y los pilares donde se asienta el Estado, como han señalado los propios textos de la época⁹⁶. El conjunto en bloque —el Salón de la Guerra, la Galería de los Espejos y el Salón de la Paz— formaba un todo que debía ser leído de forma global y que excedería los límites del presente artículo⁹⁷, por lo que nos centraremos propiamente en el Salón de la Paz y en el diálogo que busca establecer Luis XV con este lugar y con el conjunto de la obra a través del retrato de Lemoyne.

El conjunto se iniciaba con el Salón de la Guerra, cuya decoración encontraba su complemento simbólico en el Salón de la Paz. En aquél el tema principal del conjunto era el rayo que fulminaba a sus enemigos (*La France foudroyant ses ennemis*), en clara alusión a la simbología solar de Luis XIV, que ocupaba el centro de la decoración del espacio. Francia aparece

representada en el centro de la cúpula portando, en una mano, el rayo y, en la otra, el escudo con la efigie de Luis XIV coronado de laureles, con un manto azul bordado con flores de lis y un casco igualmente decorado con flores de lis. Los enemigos, representados en los laterales por las alegorías de España, Alemania y Holanda, aparecen, a su vez, vinculados con este tema central a través de las representaciones de las victorias en las batallas: Sinzheim y la toma de Friburgo; la batalla de Strasburgo y la victoria de Brandenburgo; la toma de Luxenburgo y de Lichtenberg; etc. Junto a las alegorías de España, Alemania y Holanda, aparece representada *Bellone en fureur*, que mostraba los desastres de la guerra rodeando a Belona la Discordia, la Caridad y la Rebelión. Todas estas representaciones alegóricas sobre la guerra tendrán su correspondencia en el Salón de la Paz, donde las victorias sobre los enemigos se convierten en tratados de paz y donde Belona y la destrucción dan paso al tema de *L'Europe chrétienne en paix*.

En el Salón de la Paz, el tema central de la bóveda se titulará *La France donne la paix a l'Europe* (figura 2), un título semejante al empleado por Lemoyne. Como señala Claude Nivelon⁹⁸, Francia aparece en el centro sentada en una carroza en mitad de las nubes, vestida con un manto azul con decoración de flores de lis, una corona cerrada y sujetando un escudo (donde no aparece la efigie del monarca, sino tres flores de lis); ordenando con su cetro a la Paz que lleve el mensaje a las potencias que aparecen representadas en los extremos, en las cintras: España, Alemania y Holanda. El carro aparece tirado por cuatro palomas, símbolo de la paz, que aparecen unidas en parejas mediante un yugo del que pende una medalla. En una de ellas, aparecen los emblemas de Francia y de Baviera, simbolizando el casamiento, en 1680, del delfín con Marie-Anne Christine Victoire de Baviera. Las otras palomas portan los emblemas de Francia y de Castilla, haciendo alusión al matrimonio, en 1679, de Marie-Louise d'Orléans, hija de Monsieur, hermano de Luis XIV, con el rey de España Carlos II. Otras dos palomas aparecen debajo de la composición con la representación de Savoya y Francia, que simbolizan el matrimonio, en 1684, del duque de Savoya, Víctor Amadeo II, con Anne-Marie d'Orléans, otra hija de Philippe d'Orléans. Todo el conjunto representa la consecución de la paz mediante los matrimonios dinásticos que sellaban la paz en la tradición de la soberanía. Al lado de estas palomas, aparece Hymen, coronado por las gracias, portando una antorcha y una guirnalda que tiene atadas a las palomas. La Paz aparece representada coronada con los laureles, lo que la vincula con su reverso,

la Guerra, tal y como es pensada desde la antigüedad con las teorías de la guerra justa. Flanqueando a la figura de Francia y simétrica a la figura de la Paz, aparece la Abundancia y, debajo de ella, la Alegría pública por la firma de la paz. Encima de Francia, aparece la Gloria, alegoría de la inmortalidad, que aparece coronada portando un círculo dorado y una pirámide. En la otra mitad de la composición, aparecen, de derecha a izquierda, las alegorías de la Magnificencia, la Inocencia, la Religión, la Herejía, la Discordia, la Envidia y la Concordia, quien da caza a la Discordia y a la Envidia.

Esta obra central aparece a su vez rodeada por las alegorías de España, Alemania y Holanda, quienes reciben la rama de olivo, símbolo de la paz, entregada por un *putto* enviado por Francia. Ello refleja el ideal de *paix et libertas* de la monarquía francesa, construida sobre el ideal del equilibrio. La composición, titulada *L'Europe chrétienne accepte la paix* —también en la bóveda de este salón—, está compuesta por una figura central, símbolo de la Europa cristiana, que porta un cuerno de la abundancia, símbolo de la prosperidad. La representación de Europa tiene, no obstante, las armas a sus pies, lo que demuestra que ella está siempre dispuesta para la guerra. Lleva, asimismo, en una mano, la tiara papal, que alude a la religión cristiana, y también se encuentran un turbante y la media luna creciente, que hacen alusión al peligro otomano finalmente vencido. Flanquean esta figura la Piedad y la Justicia, contraponiéndose a los desastres traídos por la guerra y representados en el Salón de la Guerra por *Bellone en fureur*. Al extremo del lado izquierdo de la composición, aparece representado el restablecimiento de las artes tras la paz, donde un amorcillo pinta un cuadro, un segundo esculpe y el tercero se prepara para grabar una inscripción. Alegoría que veremos de nuevo repetida en el cuadro de Lemoyne. La *Iconología* de Baudoin señalaba que Europa era la tierra de las artes y la vinculaba, asimismo, con el ejercicio de la guerra, simbolizado en esta composición por los amores del fondo que montan sobre un cañón mientras otro monta un caballo a galope.

Le Brun no había podido terminar el óvalo que debía presidir la chimenea del Salón de la Paz, y si bien la decoración fue inicialmente pensada para ser realizada en mármol, como en el Salón de la Guerra, nos informa Nivelon que Le Brun decidió pintar finalmente un cuadro⁹⁹ titulado *Louis XIV donnant audience aus ambassadeurs des nations éloignées*, que se vio interrumpido por su muerte en 1690¹⁰⁰. Para este emplazamiento, Lemoyne realizará su obra, estableciendo un claro diálogo con la decoración y el significado de la bóveda en el que se

encuentra, con el proyecto inicial de Le Brun sobre los embajadores, así como con el bajo relieve oval de Coysevox de la Sala de la Guerra. Esculpido este último también para encima de la chimenea, representaba a Luis XIV a caballo venciendo a sus enemigos, tras el cual aparece una representación de la Gloria portando una pirámide (atributo del honor de los príncipes, tal y como señala Jean Baudoin en su *Iconologie*¹⁰¹), señalando con el dedo índice hacia el cielo, con lo cual el autor situaba al rey y a la guerra bajo la voluntad divina, que investiría a ésta de su justeza. Lemoyne finaliza su obra en julio de 1729 y, en ella, el rey ocupa el centro de la composición, tal y como observamos en la Galería de los Espejos y a diferencia de lo que sucederá en la *Apothéose d'Hercule* que pintará unos años más tarde. La composición está organizada, pues, a partir del cuerpo del monarca, siguiendo un esquema compositivo desarrollado por Le Brun y Félibien en sus reflexiones teóricas de la década de los 60¹⁰². El diálogo formal con la obra de Le Brun es, por tanto, claro. Además, muestra su conocimiento profundo de ésta, al haber participado en el proyecto de Jean-Baptiste Massé —junto a Galloche, Nattier y Boucher— para grabar las obras del Salón de la Guerra, de la Galería de los Espejos y del Salón de la Paz¹⁰³.

Lemoyne representa, por un lado, un retrato del monarca, tal y como refleja el estudio para el rostro del soberano del museo The J.-Paul Getty de Los Ángeles, y, por otro lado, una escena alegórica, mezclando realidad y ficción, como era característico en la obra de Le Brun para la Gran Galería. De este modo, Luis XV aparece ataviado de emperador romano —de forma similar al protagonista de su cuadro ganador del concurso de 1727 *La Contenance de Scipio*—, aludiendo a la monarquía universal con la que se identifica el monarca francés, así como a la Paz de Augusto. Pero, al mismo tiempo, lleva una peluca de la época de Luis XIV, buscando seguramente reforzar la idea de retrato. El retratarse con los rasgos de emperador romano había sido frecuente en la tradición francesa de los siglos XVI y XVII¹⁰⁴, retomándola el propio Lemoyne en una de los primeros retratos que realizó de Benigne Comeau en 1715. Asimismo, numerosas esculturas de Versalles, además del cuadro central de la Gran Galería, habían representado a Luis XIV con traje de emperador, como encontramos en el Salón de Venus, en la escultura de Luis XIV como gladiador realizada por Jean Warin en 1671 o en el bajo relieve de Luis XIV cruzando el Rin. Es importante señalar al respecto que Fleury buscaba legitimar el poder absoluto del rey a través de la línea genealógica que le unía con los empe-

radores romanos, por ello, en su época de preceptor del joven soberano, había enfatizado, en su *Abrégé* sobre la historia de Francia, la unión de la monarquía francesa con la conquista romana, con lo que se oponía al relato germano-franco de las invasiones¹⁰⁵ que algunos grupos críticos con la monarquía, como los jansenistas, los parlamentarios o parte de la nobleza, estaban planteando. El relato romano, tal y como era defendido también por Dubos, buscaba, además, reforzar la tradición cristiana de la monarquía francesa frente a un relato como el de los jansenistas, que precisamente adquirió una gran virulencia en aquellos instantes. Todo ello nos ayuda a comprender el porqué del atuendo imperial de Luis XV en unos momentos donde los debates sobre la historia de Francia¹⁰⁶ estaban poniendo en cuestión el relato romano sobre el cual la monarquía buscaba legitimarse, y en unos momentos en los que retornaba la idea de la paz augusta. Luis XV porta en su mano izquierda —tal y como describe Caylus¹⁰⁷— un *gouvernail* o timón, símbolo del gobierno, mientras pisa la figura del Lujo. Porta, asimismo, en la mano derecha, una rama de olivo que entrega a Europa, en clara alusión al tema central de la bóveda. Sin embargo, en este caso, es el propio monarca francés —y no un *putto*— quien entrega la rama de olivo a Europa: «qui paroît environnée des attributs qui la distinguent des autres parties du monde».

La iconografía de Europa no parece muy clara, pues Lemoyne parece fusionar en ella la representación de Francia —que está situada en el centro de la bóveda—, la representación de Europa y, finalmente, la Paz. La alusión a Francia se construye mediante el vestido azul que sustenta, a su vez, un gran manto azul con bordados que, por su forma, parecen ser flores de lis. Por otro lado, y en relación con la imagen de Europa, Lemoyne parece alejarse de la iconografía de la bóveda, donde ésta aparece con los atributos característicos que señala Ripa¹⁰⁸. De los rasgos señalados por éste, no aparece ni el cuerno de la abundancia ni el templo, que sí aparece en la bóveda, en la cual se puede apreciar, además, una tiara papal, símbolo de la Europa cristiana y de la verdadera y perfecta religión. Lemoyne sí representa en cambio a una mujer coronada, ricamente vestida, de cuyo extremo, tras su espalda, surge la cabeza de un caballo, así como numerosas armas que aluden a la iconografía tradicional de Europa. A propósito de Europa, Baudoin continúa señalando: «A quoy sont joints encore à costé, des Diadèmes, des Couronnes, des Mytres, de Livres, des Globes, des Compas, des Regles, des Pinceaux, & des Instrumens de Musique». Algunos de estos símbolos, como el globo, el compás o el

pincel, son portados en el cuadro por los niños desnudos que aparecen en la parte inferior. Ello representa para Ripa: «su perpetua y constante superioridad sobre las restantes partes del Mundo, tanto en las armas como en las letras y en las artes liberales. Las escuadras, pinceles y cinceles, significan su pasado y presente abundancia en ilustres varones y destacadísimos ingenios»¹⁰⁹. No obstante, Caylus interpreta estos símbolos como la representación de las Artes y el Comercio, que traen habitualmente la paz: «Le devant du tableau est orné des génies des Arts & du Commerce, enfans de la Paix». Finalmente, la vinculación de esta figura con la Paz puede establecerse en función de uno de los atributos señalados por Ripa, el ramo de olivo, que, si bien porta aquí el rey, sin embargo, al estirar la mano para recogerlo, puede entenderse como un rasgo también de la propia figura femenina, aunque no aparecen ni la antorcha ni otros símbolos destacados por Ripa, quizás porque es el propio monarca el que representa la paz.

Cabría subrayar que, en la edición ilustrada de Ripa, a los pies de Europa, aparecen, además de lo ya señalado, diversas coronas que aluden a los reinos que conforman Europa: «Estará señalando con el índice de la diestra Reinos, Cetros, Guirnaldas y Coronas, así como otras cosas semejantes, porque en Europa residen los mayores y más poderosos Príncipes del mundo»¹¹⁰. En este sentido, la figura que aparece a los pies de Luis XV —quien simboliza esa Europa en paz— es descrita por Caylus como el Lujo, pero, sin embargo, al aparecer coronada, podría interpretarse como las monarquías derrotadas sobre las cuales Luis XV ha construido la paz, con lo que se vincularía el conjunto con la idea de la monarquía universal, en la que Francia ocupa un lugar principal en Europa como garante de la paz cristiana, tal y como aparece en la bóveda. Como posible antecedente de este motivo del soberano pisoteando diversas coronas o con monarcas a sus pies, podríamos citar el grabado que preside la obra de Thommaso Campanella *De Monarchia Hispanica* (Amsterdam, 1653) (figura 3) y en el que parece inspirarse, a su vez, Luca Giordano para el grupo de la Majestad de España, en su *Apoteosis de la Monarquía Hispánica* del Casón del Buen Retiro, de 1697, donde aparece España —en tanto que monarquía universal, sentada sobre el globo terráqueo— con las coronas de los territorios conquistados a sus pies. Ello demuestra los estrechos vínculos iconográficos entre ambas monarquías¹¹¹.

Por otro lado, el manto que aparece a los pies de Luis XV podría interpretarse como un turbante. Ello aludiría nuevamente a la iconografía de Europa de la bóveda, donde, bajo los

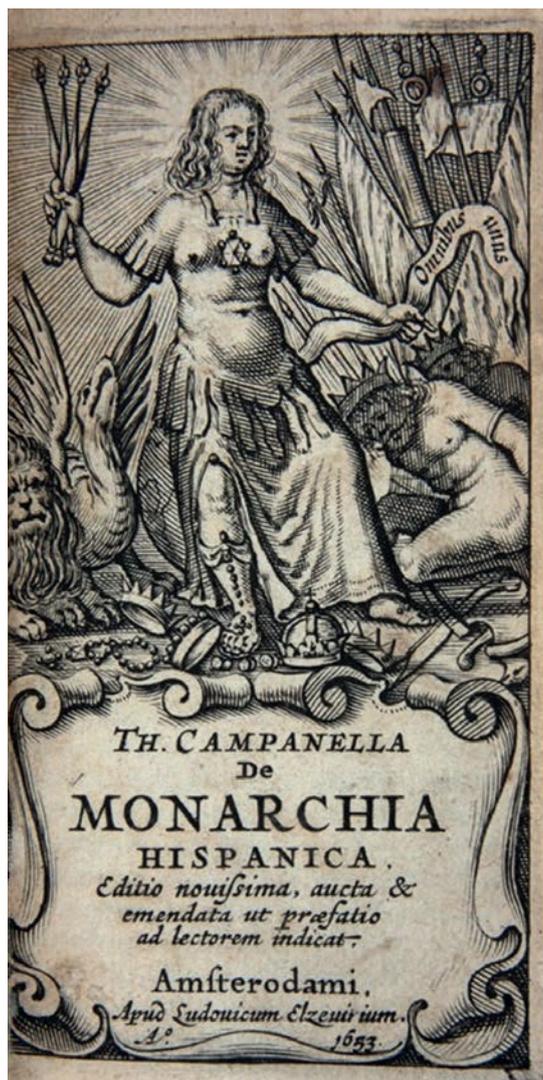


Figura 3.
Th. CAMPANELLA, *De Monarchia Hispanica*. Amsterdam, 1653.

pies de ésta aparece la media luna y un turbante; y, de este modo, el turbante y el hombre coronado a los pies de Luis XV pueden interpretarse también como una fusión, nuevamente, de diferentes temas de la bóveda superior. Puede aludir, en primer lugar, a la falsa religión sobre la cual triunfa Europa, como señala Ripa; en segundo lugar, puede presentarse como un lejano recuerdo de Asia¹¹², o, en tercer lugar, podría aludir a Agenor, el padre fenicio de Europa según la mitología. Recordemos que, en la bóveda y opuesta a la figura de Francia, aparece la Religión, que, en la descripción de Nivelon, representa el triunfo sobre la herejía, la cual vemos tumbada debajo del caldero y cuyo atuendo recuerda a la representación del personaje que aparece debajo del propio Luis XV —trasunto también de Francia—, aunque, en este caso, sin el libro. Así, podría interpretarse esta figura pisoteada por Luis XV en el cuadro de Lemoyne

como un triunfo del monarca sobre la herejía o la falsa religión, haciendo alusión al triunfo de Francia, Europa y Luis XV sobre la liga protestante, pues Francia había favorecido el Tratado de la Casa de Baviera en 1724, gracias a la cual se formó un bloque de territorios católicos dentro del Santo Imperio que debilitaba al emperador. Aunque también podría aludir a los jansenistas, cuyas críticas habían aumentado en aquellos momentos. La posible alusión al triunfo sobre los protestantes aparecería de una forma velada, porque, en primer lugar, Francia estaba buscando apoyos en ciertas potencias protestantes, y, en segundo lugar, debido al ideal de tolerancia que recorría una parte del pensamiento de la época¹¹³. Todas estas cuestiones demostrarían que tanto la idea de paz como de Europa se continuarían pensando a través del triunfo de la religión cristiana¹¹⁴, como claramente se alude a través del grupo de la derecha del cuadro: la Piedad o Caridad.

Detrás de la imagen de Luis XV, aparece una escena en la que, en el templo del dios Jano (identificado por el rostro doble que aparece encima de la puerta), la Discordia pelea por entrar. A Jano, como señala el *Dictionnaire abrégé de la fable*, publicado por Chompré en 1727, se le construyó un templo en Roma: «dout les portes étoient fermées pendant la paix & ouvertes pendant la guerre»¹¹⁵. Las puertas de este santuario debían permanecer abiertas durante todo el tiempo en que Roma mantuviera alguna guerra. Se trata, por tanto, de una divinidad bélica, aunque se identifica con todo lo que se abre (puertas, casas, ciudades) o lo que comienza (como, en este caso, una era de paz), así como con todo lo que se cierra (entradas, regresos). No es extraño, por tanto, que, ante la clausura del templo a causa de la llegada de la paz a Europa, la Discordia intente abrir las puertas de nuevo. Esta figura es identificada por una cabeza llena de serpientes y un cuerpo verduoso que porta en la mano derecha una antorcha semejante a la que aparece en la bóveda central, siguiendo de nuevo a Ripa. La antorcha simboliza el fuego que enciende, y las serpientes, sus malos pensamientos. El centro de la composición, tras el monarca, está presidido por otra diosa Minerva, tradicionalmente vinculada a la guerra, sobre todo a partir de su identificación con Atenea en Roma, momento en que se relacionará también con Nerio y con Belona —que ya había aparecido en el Salón de la Guerra—, compañeras de Marte, el dios de la guerra. Minerva aparece sentada sobre una nube mientras Mercurio descubre a la Discordia y se lo comunica. Ataviado con su casco alado, con las alas en los talones y con el caduceo, Mercurio es el símbolo del comercio, trasmisor de los mensajes de los dioses, conduc-

tor de las almas y —según Caylus— representante de la negociación. Chompré identifica a Mercurio con la elocuencia, de ahí que fuera al encuentro de la Discordia para oponerse a ella, pues —y a partir de su identificación con Hermes— era el encargado de la protección de los dinteles de las puertas.

Debajo de Minerva, aparece la Piedad, que, según Caylus, presenta a Europa dos niños que la Fecundidad tiene en sus brazos. La Piedad aparece con los rasgos característicos que define Ripa¹¹⁶. Las alas simbolizan su función intercesora ante Dios y la Patria, «revoloteando continuamente desde ésta a nuestros a nuestros padres, y de nuestros pares a nosotros mismos». Un sentido que parece acentuarse con la aparición de dos niños y con la actitud de dirigirse hacia el monarca, con lo que se alude al padre y a los hijos. Ripa vincula también la Piedad con la cigüeña y con un niño: «Consiste la Piedad en un amor por Dios o por la Patria, por los hijos, por el padre o por la madre, pintándose por ello con un niño a su lado»¹¹⁷. En cuanto a la Fecundidad, apenas aparecen rasgos que permitan identificarla, más allá de la corona que porta, que, para Ripa, era de mostaza y, para J. Baudoin, de cáñamo. Sin embargo, al tener dos niños en su seno y al aparecer con sus pechos descubiertos como amamantando, sí podría entenderse como una alusión a la Fecundidad descrita por Ripa. Caylus identifica asimismo estos niños —como ya sucedió en el momento de la presentación de la pintura— con los hijos gemelos del rey, nacidos el 14 de agosto de 1727. Sin embargo, Bordeaux señala que nada justificaría esta relación¹¹⁸ y los vincula más bien a una posible manifestación de la Caridad, ya que presenta una gran similitud con el cuadro de la Caridad pintado ese mismo año por Lemoyne. De este modo, la Piedad y la Caridad podrían entenderse como dos atributos del monarca y de la paz. Si, por contra, seguimos la tesis de Caylus y relacionamos a estos niños con Europa y con el rey, nuevamente la paz podría vincularse a los hijos y al matrimonio, tal y como aparece en la bóveda con las palomas que simbolizan los diferentes matrimonios que sellan la paz europea. Finalmente, en el primer plano

—continúa la descripción de Caylus— aparecen los genios de las artes y del comercio, hijos de la paz, que sitúan al nuevo reino en una era de felicidad frente a los desastres de las guerras.

Si, formalmente, esta pintura buscaba inscribirse dentro de la tradición de Luis XIV, sin embargo, desde el punto de vista temático, observamos importantes rupturas con ella. De este modo, el sentido de las alegorías utilizadas nos remiten a la decoración pintada por Pellegrini para la Banca Real en 1720, proyecto en el que Lemoyne había participado proponiendo un proyecto alternativo sobre la *Allégorie du commerce et du bon gouvernement*. En éste ya se vinculaban entre sí la idea de imperio, de paz y de riqueza, apareciendo los retratos de Luis XV y de Francia, uniéndose entre sí, como aquí, la idea de *gobierno*, la idea de paz y la idea de prosperidad económica. De forma similar, la fuerza del Estado —representada en este cuadro de Lemoyne por el cuerpo del rey— se asienta sobre el comercio y las artes, simbolizadas, a su vez, por los niños desnudos del primer plano, así como sobre la paz, tema central de la obra. No obstante, la iconografía tradicional del rey desde su infancia, tal y como le había retratado Hyacinthe Rigaud en 1715, tras la muerte de Luis XIV, y más tarde en 1721 y en 1730, lo habían representado con los símbolos de la soberanía, como *roi de gloire*, siguiendo la tradición representativa de su abuelo. De igual modo harán los pintores de la dinastía Van Loo: Jean-Baptiste, Carle o Louis Michel, quienes acentuarán en sus retratos de Luis XV la imagen del *roi de guerre*, coincidiendo con la crisis de la política de paz de Fleury y con la guerra de sucesión de Polonia y, sobre todo, con ocasión de la guerra con Austria y tras la firma de la Paz de Aix-la-Chapelle. Sin embargo, Luis XV aparece en esta obra de Lemoyne como *roi de paix*, con lo que se distancia de las representaciones tradicionales y muestra cómo el cuadro fue una excepción iconográfica producida en unos instantes durante los cuales Francia creyó, por un pequeño espacio de tiempo, que podría presidir una paz europea sustentada sobre un equilibrio dirigido por Luis XV que traería la prosperidad al conjunto de las monarquías del continente.

1. M. FOUCAULT (1975), «Entretien sur la prison: Le livre et sa méthode», *Magazine Littéraire*, 101, p. 27-33.
2. M. FOUCAULT (2008), *Seguridad, territorio, población*, Madrid, Akal, p. 113.
3. G. SABATIER (1999), *Versailles ou la figure du roi*, Paris, Albin Michel, p. 290 y s.
4. M. FOUCAULT (1976), *La arqueología del saber*, Madrid, Siglo XXI, p. 13.
5. P. CAMPBELL (1996), *Power and Politics in Old Regime France 1720-1745*, Londres, Routledge, p. 9.
6. M. ANTOINE (2008), *Louis XV*, Paris, Hachette.
7. M. FOUCAULT (2008), *Seguridad...*, op. cit., p. 186.
8. PLATÓN, *Política*, 267c- 276a, y PLATÓN, *República*, I, 343a y III, 416a.
9. J. FLORI (2013), *La cruz, la tiera y la espada*, Barcelona, Edhasa, p. 76 y s., y A. MORISI (1963), *La guerra nel pensiero cristiano dalle origini alle crociate*, Florencia, Sansoni, p. 66 y s.
10. ARISTÓTELES, *Política*, VIII, 1333a.
11. CICERÓN, *De Officiis*, I, 80.
12. R. A. MARKUS (1983), «Saint Augustine's View on the Just War», en: *The Church and the War. Papers Read and the Twenty-First Summer and the Twenty-Second Winter Meeting of the Ecclesiastical History Society*, editado por W. J. Sheils, Londres, Basil Blackwell, p. 1-13.
13. F. H. RUSSELL (1975), *The Just War in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, y J. T. JOHNSON (1975), *Ideology, Reason, and the Limitation of War: Religious and Secular Concepts, 1200-1740*. New Jersey, Princeton University Press.
14. A. VANDERPOL (1919), *La doctrine scolastique du droit de guerre*, Paris, A. Pedone.
15. F. CARDINI (1992), *La culture de la guerre: X-XVIII siècle*, Paris, Gallimard, p. 319.
16. J.-P. PAUL (2008), «Guerre juste et paix juste: Saint Augustin et Luther», en J.-P. CAHN, F. KNOPPER y A.-M. SAINT-GILLE (eds.), *De la Guerre juste à la paix juste: Aspects confessionnels de la construction de la paix dans l'espace franco-allemand (XVIIe-XXe siècle)*, Villeneuve d'Ascq, PUS, p. 21-33.
17. P. HAGGENMACHER (1983), *Grotius et la doctrine de la guerre juste*, Paris, PUF, y A. DUFOUR, P. HAGGENMACHER y J. TOMAN (eds.) (1985), *Grotius et l'ordre juridique international*, Lausanne, Payot.
18. J. LAGRÉE (1991), *La raison ardente: Religion naturelle et raison au XVIIIe siècle*, Paris, J. Vrin.
19. F. OAKLEY (2010), *Empty Bottles of Gentilism: Kingship and the Divine in Late Antiquity and the Early Middle Ages (to 1050)*, New Haven, Yale University Press.
20. A. BOUREAU (1998), *Le simple corps du roi: L'impossible sacralité des souverains français XVe-XVIIIe siècle*, Paris, Les Éditions de Paris, p. 19, y A. BOUREAU y C. S. INGERFLOM (dirs.) (1992), *La Royauté sacrée dans le monde chrétienne*, Paris, EHESS.
21. J. H. BURNS (1992), *Lordship, Kingship and Empire: The idea of Monarchy, 1400-1525*, Oxford, Clarendon Press.
22. N. MAQUIAVELO (2015), *El Príncipe*, editado por G. Inglese y H. Puigdoménech, Madrid, Tecnos, cap. XIV, p. 137.
23. A. JOUANNA (1989), *Le devoir de révolte: La noblesse française et la gestation de l'État moderne, 1559-1661*, Paris, Fayard, p. 166-168.
24. J. BODIN (1983), *Les Six Livres de la République, Livre I, chap X*, editado por G. Mairet, Paris, Librairie Générale Française, p. 101.
25. «Faire loys, créer officiers, arbitrer la paix et la guerre, avoir le dernier ressort de la justice et forger monnoye. Lesquels cinq droits sont du tout inséparables de la personne du souverain, et tellement attachez à la souveraineté que quiconque en entreprend aucun, entreprend quant et quant la souveraineté et est coupable de leze Majesté» (J. CORNETTE (2000), *Le roi de guerre: Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*, Paris, Payot, p. 120-121).
26. «La vertu Militaire est une des parties les plus requises et de plus nécessaires aux Roys, pour défendre leurs peuples, pour recou-
vrer ce qui a esté usurpé sur leurs Estats, pour protéger leurs amis, leurs alliez et leurs conféderez; et enfin pour vider les differends qu'ils ont avec leurs voysins qui ne se peuvent terminer que par le trenchant de l'espée [...] Mais ce que nous avons dit que la guerre ne se doit entreprendre sans l'autorité du Roy, cela se doit entendre d'une guerre publique et solennelle, et non pas de occurrences particulières et fortuites» (J. CORNETTE (2000), *Le roi de guerre...*, op. cit., p. 122).
27. P. TORRES-GUARDIOLA (1998), «Le goût et la bienséance: Les représentations de la guerre dans l'appartement du roi à Versailles sous le règne de Louis XIV», en: *L'Art de la Guerre: La vision de peintres*, Paris, Centre d'Études d'Histoire de la Défense, p. 69-77.
28. O. CHRISTIN (1997), *La paix de religion: L'autonomisation de la raison politique au XVIIe siècle*, Paris, Seuil, p. 104 y p. 107.
29. F. DIECKMANN (1959), *Der Westfälische Frieden*, Münster, Aschendorff, y K. BUSSMANN y H. SCHILLING (ed.) (1999), *1648, War and Peace in Europe*, Münster, Westfälisches Landesmuseum, 3 vol.
30. Peter Burke no estaría de acuerdo con esta idea. Véase P. BURKE (1980), «Did Europe exist before 1700?», en: *History of European Ideas*, vol. 1 (1), enero, p. 21-29.
31. M. VIROLI (2009), *De la política a la razón de Estado: La adquisición y transformación del lenguaje político (1250-1600)*, Madrid, Akal.
32. L. BÉLY (2007), *L'art de la paix en Europe: Naissance de la diplomatie moderne XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris, PUF, p. 21.
33. P. PRODI (dir.) (1994), *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra Medioevo ed età moderna*, Bolonia, Società editrice Il Mulino.
34. M. FUMAROLI (1994), *L'âge de l'éloquence: Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Albin Michel.
35. H. SCHILLING (1981), *Konfessionskonflikt und Staatsbildung*, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus; H. SCHILLING (1998-1999), «Confessionalisation in Europe: Causes and effects for church, state, society, and culture», en: K. BAUSSMANN y H. SCHILLING (eds.),

- 1648: *War and Peace in Europe*, Münster-Osnabrück, vol. 1, p. 219-228, y H. SCHILLING (1994), «Chiese confessionali e disciplinamento sociale: Un bilancio provvisorio della ricerca storica», en *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo...*, p. 125-160.
36. C. Y. ZARKA (ed.) (1996), «État et gouvernement chez Bodin et les théoriciens de la raison d'État», en: *Jean Bodin: Nature, Histoire Droit et Politique*, París, PUF, p. 149-160.
37. M. DE L'HOSPITAL (1993), *Discours pour la majorité de Charles IX*, editado por R. Descimon, París, La Documentation Française, p. 105-106.
38. Th. WANEGFFELLEN (2008), «Bonne paix et néfaste guerre civiles, odieuse paix et juste guerre religieuses: Un paradoxe de M. Jean Calvin?», en: *De la Guerre juste à la paix juste...*, p. 92.
39. C. GANTET (2001), *La Paix de Westphalie (1648): Une histoire sociale, XVIIe-XVIIIe siècles*, París, Belin.
40. J. CORNETTE (2000), *Le roi de guerre...*, op. cit., p. 123.
41. F. LA MOTHE LE VAYER (1650), *De l'instruction de Monseigneur le Dauphin*, París, Cramoisy, p. 87.
42. C. GANTET (2003), *Guerre, paix et construction des États, 1618-1714*, París, Seuil, p. 200.
43. K. MALETTKE (1998), «L'équilibre européen face à la monarchia universalis», en: *L'invention de la diplomatie: Moyen Âges-Temps Modernes*, dirigido por L. Bély y I. Richefort, París, PUF, p. 47-57.
44. J. BLACK (1987), *The Collapse of the Anglo-French Alliance, 1727-1731*, Gloucester-Nueva York, Alan Sutton-St. Martin's Press.
45. G. LIVET (1976), *L'équilibre européen de la fin du xve à la fin du xviii siècle*, París, PUF, y G. CHAIX (1998), «L'Europe à l'époque de la Renaissance: Conceptions et réalisations», en: *Imaginer l'Europe*, editado por K. Malettke, Berlín-París, De Boeck, p. 68.
46. H. WEBER (1998), «Richelieu et l'Europe», en: K. MALETTKE, *Imaginer l'Europe...*, op. cit., p. 108.
47. L. BÉLY (2007), *L'art de la paix en Europe...*, op. cit., p. 465 y s.
48. M. S. ANDERSON (1970), «Eighteenth-Century Theories of the Balance of Power», en: *Studies in Diplomatic History: Essays in Memory of David Horn*, dirigido por R. Hatton y M. S. Anderson, Londres, Shoe String Pr., p. 183-198.
49. L. BÉLY (2007), *L'art de la paix en Europe...*, op. cit., p. 477-480.
50. A. ROBINET (1994), *G.W. Leibniz, le meilleur des mondes par la balance de l'Europe*, París, PUF.
51. L. BÉLY (2007), *L'art de la paix en Europe...*, op. cit., p. 313 y s.
52. M. LACHIVER (1991), *Les années de misère: La famine au temps du Grand Roi, 1680-1720*, París, Fayard.
53. E. LE ROY LADURIE (1991), *L'Ancien Régime: L'Absolutisme en vraie grandeur (1610-1715)*, París, Hachette-Pluriel, tomo 1, p. 402.
54. J.-C. PETITFILS (1986), *Le Régent*, París, Fayard, p. 227.
55. L. LEMARCHAND (2014), *París ou Versailles: La monarchie absolue entre deux capitales (1715-1723)*, París, CTHS, p. 48-49.
56. L. BÉLY (2007), *L'art de la paix en Europe...*, op. cit., p. 128, y J. FERRARI y S. GOYARD-FABRE (dir.) (1998), *L'Année 1796. Sur la paix perpétuelle: De Leibniz aux héritiers de Kant*. París, J. Vrin.
57. M. L. PERKINS (1959), *The Moral and Political Philosophy of the Abbé de Saint-Pierre*, Ginebra, Droz; M.G. BOTTARO PALUMBO (1992), *Charles-Irénée Castel de Saint-Pierre e la monarchia du Luigi XIV*, Gênes, ECIG, y C. DORNIER y C. POULOUIN (dir.) (2011), *Les projets de l'abbé Castel de Saint-Pierre (1658-1743): Pour le plus grand bonheur du plus grand nombre*, Caen, PUC.
58. T. KÜKELHAUS (1893), *Der Ursprung des Planes vomewigen Frieden in den Memoiren des Herzogs von Sully*, Berlín, y C. PFISTER (1894), «Les "Économies Royales" de Sully et le Grand Dessein de Henri IV», *Revue Historique*, 54, p. 300-324. Consultar también los otros artículos de C. Pfister en la misma revista: *Revue Historique*, 55 (1894), p. 67-82 y p. 291-302; *Revue Historique*, 56 (1894), p. 39-48 y p. 304-339.
59. B. BARBICHE y S. DE DAINVILLE-BARBICHE (1993), *Sully*, París, Fayard, p. 504 y s.
60. M. DE BÉTHUDE, DUC DE SULLY (1837), *Mémoires des sages et royales Oeconomies d'Etat*, editado por Michaud, París, Poujoulat, vol. 2, p. 151-152.
61. J. T. O'CONNOR (1992), «Politique et utopie au début du xviii siècle: Le Grand Dessein de Henri IV et de Sully», *XVIIe Siècle*, 174, p. 33-42.
62. L. BÉLY (1996), «Fénelon face à la guerre et à la frontière», en: *Fénelon, évêque et pasteur de son temps. 1695-1715*, y G. DEREGNAUCOURT y P. GUIGNET (dirs.), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de France, p. 243-257.
63. J. CORNETTE (2000), *Le roi de guerre...*, op. cit., p. 328.
64. A. TUYOL Y SERRA (1993), «Fénelon, théoricien de l'équilibre européen», en: B. BADIE, A. PALLET y M. MERLE (dirs.), *Les relations internationales à l'épreuve de la science politique: Mélanges Marcel Merle*, París, Economica, p. 125-138.
65. L. ROTHKRUG (1965), *Opposition to Louis XIV: The Political and Social Origins of the French Enlightenment*, New Jersey, Princeton University Press, p. 465.
66. E. LE ROY LADURIE (1997), *Saint-Simon et le système de la cour*, París, Fayard.
67. CH.-I. CASTEL DE SAINT-PIERRE, «Sur le grand homme et l'homme illustre», en: *Œuvres Politiques et Œuvres de morale et de politique*, Rotterdam-París, J.D. Beman-Briasson, 1733-1741, vol. 11.
68. N. O. KEOHANE (1980), *Philosophy and the State in France: The Renaissance to the Enlightenment*, Nueva Jersey, Princeton University Press.
69. N. CHILDS (2000), *A political Academy in Paris, 1724-1731: The Entresol and its Members*, Oxford, Voltaire Foundation.
70. N. CLÉMENT (2002), *L'abbé Alary (1690-1770): Un homme d'influence au xviii siècle*, París, Honoré Champion.
71. F. I. FORD (1953), *Robe and Sword, the Regrouping of the French Aristocracy after Louis XIV*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 1-21, 174-187.
72. CH.-I. CASTEL DE SAINT-PIERRE (1733-1741), «Observa-

- tions sur le testament politique du cardinal de Richelieu», en: *Œuvres Politiques et Œuvres de Morale et de Politique*, Rotterdam-Paris, J. D. Beman-Briasson, vol. 16.
73. CH-I. CASTEL DE SAINT-PIERRE (1713), *Projet pour rendre la paix perpétuelle en Europe*, Utrecht, Antoine Schouten.
74. C. LARRÈRE (1995), «Montesquieu et l'idée de fédération», en: A. POSTIGLIOLA y M. G. BOTTARO PALUMBO (dirs.), *L'Europe de Montesquieu*, Oxford, Voltaire Foundation-Cahiers Montesquieu, 2, p. 137-152.
75. R. F. HÉBERT (2011), «Économie, utopisme et l'abbé de Saint-Pierre», en: *Les projets de l'abbé Castel de Saint-Pierre...*, op. cit., p. 227.
76. M. SENELLART (1995), *Les arts de gouverner: Du regimen médiéval au concept de gouvernement*, Paris, Seuil, p. 35-36.
77. L. BÉLY (2007), *L'art de la paix en Europe...*, op. cit., p. 474 y 496, y L. BÉLY (1990), *Espions et ambassadeurs au temps de Louis XIV*, Paris, Fayard, cap. 1 y 2.
78. M. FOUCAULT (2003), *Hay que defender la sociedad*, Madrid, Akal, p. 31-32.
79. *Ibidem*, p. 39-40.
80. «Con esta palabra "gubernamentalidad", aludo a tres cosas. Entiendo el conjunto constituido por las instituciones, los procedimientos, análisis y reflexiones, los cálculos y las tácticas que permiten ejercer esa forma bien específica, aunque muy compleja, de poder que tiene por blanco principal la población, por forma mayor de saber la economía-política y por instrumento técnico esencial los dispositivos de seguridad» (M. FOUCAULT (2008), *Seguridad...*, op. cit., p. 115).
81. J.-C. PERROT (1992), *Une Histoire Intellectuelle de l'économie politique (XVIIe-XVIIIe siècle)*, Paris, Éditions de l'EHESS.
82. M. FOUCAULT (2008), *Seguridad...*, op. cit., p. 59.
83. N. CHILDS (2000), *A political Academy in Paris...*, op. cit., p. 109.
84. P. BRIOIST, H. DRÉVILLON y P. SERNA (2002), *Croiser le fer: Violence et culture de l'épée dans la France moderne (XVIe-XVIIIe siècle)*, Champ Vallon, Seyssel, p. 9.
85. P. BÉNICHOU (1948), *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard.
86. I. RICHEFORT (2004), *Adam-François Van der Meulen (1632-1690): Peintre Flamand au service de Louis XIV*, PUR, Rennes, 2004, y *A la gloire du roi: Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1998.
87. J. DELAPLANCHE (2006), *Joseph Parrocel, 1646-1704: La nostalgie de l'héroïsme*, Paris, Arthena.
88. T. GAUTIER (1861), *L'Abécédaire du salon de 1861*, Paris, E. Dentu, p. 370.
89. P. CONSIGLI, F. ZERI y G. CAVAZZINI (1994), *La Battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, Parma, Silva.
90. S. LOIRE (1998), «La représentation des batailles dans la peinture française du XVIIIe siècle», en: *A la gloire du roi...*, op. cit., p. 63, y M. JALLUT (1959), «Les peintres de batailles des XVIIe et XVIIIe siècles», *Archives de l'art français*, tomo XXII, p. 115-128.
91. M. ANTOINE (2008), *Louis XV...*, op. cit., p. 287 y s.
92. P. ROSENBERG (1977), «Le concours de peinture de 1727», *Revue de l'Art*, 37, p. 29-42, y C. CLEMENTS (1996), «The Duc d'Antin, the Royal Administration of Pictures, and the Painting Competition of 1727», *The Art Bulletin*, vol. 78 (4) (diciembre), p. 647-662.
93. C. GRELL (2004), «L'Éducation de l'enfant-roi», en: *L'Abrégé de l'Histoire de France écrit pour le jeune Louis XV par le Cardinal de Fleury*, editado por C. Grell, Versailles, Archives départementales des Yvelines.
94. B. HOURS (2009), *Louis XV: Un portrait*, Tolosa, Privat, p. 192.
95. N. FERRIER-CAVERIVIÈRE (1985), *Le grand roi à l'aube des lumières (1715-1751)*, Paris, PUF.
96. F. CHARPENTIER (1684), *Explication des tableaux de la Galerie de Versailles*, Paris; P. RAINSSANT (1687), *Explication des tableaux de la Galerie de Versailles et de ses deux salons*, Versailles; C. NIVELON (2004), *Vies de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*, editado por L. Pericolo, Ginebra, Droz; J.-F. FÉLIBIEN (1703), *Description sommaire de Versailles Ancienne et Nouvelle*, Paris; *Mercur Galant* (diciembre de 1684), p. 1-84, y *Mercur Galant* (abril de 1687), p. 14-56.
97. La bibliografía sobre Versailles y la Galería de los Espejos es amplísima, por lo que nos remitimos a las siguientes citas, donde el lector podrá tener una variada y exhaustiva bibliografía al respecto: N. MILOVANOVIC (2005), *Du Louvre à Versailles: Lectures des grands décors monarchiques*, Paris, Les Belles Lettres; *La Galerie des Glaces: Charles Le Brun maître d'œuvre*, Château de Versailles, 2007; *La Galerie des Glaces. Histoire & Restauration*, Dijon, Faton, 2007. Para un análisis detallado de la iconografía y los temas del conjunto, puede consultarse también: <<http://www.galeriedesglaces-versailles.fr>>.
98. C. NIVELON (2004), *Vies de Charles Le Brun...*, op. cit., p. 538 y s.
99. *Ibidem*, p. 542-543.
100. L. BEAUVAIS (2000), *Inventaire général des dessins: École française, Charles Le Brun (1619-1690)*, Paris, RMN, vol. 1, p. 532, lámina n.º 1956.
101. J. BAUDOIN (1643), *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts et des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs différentes et des Passions humaines...*, Paris, vol. 1, p. 82.
102. O. BONFAIT (2004), «Peindre en grand (Rome-Paris, 1630-1690): Format, style et langue national», en: *Arte Barroco e ideal clásico: Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, dirigido por F. Checa Cremades, Roma, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, p. 195-208.
103. Ch.-N. COCHIN (1757), *Recueil de quelques pieces concernant les Arts*, Paris, p. 129.
104. F. BARDON (1974), *Le Portrait Mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII*, Paris, J. Picard.
105. C. GRELL (2001), «Fleury et l'héritage franc: France, Lorraine et Germanie dans l'Abrégé de l'histoire de France écrit pour Louis XV», en: *Mélanges K. Maletke, Formeninternationalen Beziehungen in der Frühen Neuzeit*,

editado por S. Externbrink y J. Ulbert, Berlín, Dunker et Humblot, p. 135-148.

106. C. GRELL y M. FUMAROLI (eds.) (2006), *Historiographie de la France et Mémoire du Royaume au XVIIIe siècle*, París, Honoré Champion.

107. CAYLUS (1752), «Vie de François Lemoine», en: *Vies des Premiers peintres du roi*, París, vol. 2, p. 102-103.

108. «Dame royalement vestuë d'une robe de plusieurs couleurs. Elle porte sur la teste une riche Couronne, & se voit assise au milieu de deux Cornes d'Abondance [...] elle tient de la main droite la figure d'un beau Temple, & de la gauche un Sceptre. Un cheval est remarquable auprès d'elle, avec quantité de Trophées, & de Armes de toute sortes» (C. RIPA (1642), *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées*, editado por J. Baudoin, París, vol. 2, p. 8).

109. C. RIPA (2002), *Iconología*, editado por J. Barja e Y. Barja, Madrid, Akal, vol. 2, p. 103.

110. Loc. cit.

111. Ch. MAZOUER (ed.) (1991), *L'Âge d'or de l'influence espagnole: La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, Mont-de-Marsan, Editions Universitaires; C. GRELL y B. PELLISTRANDI (eds.) (2007), *Les cours d'Espagne et de France au XVIIe siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, y G. SABATIER y M. TORRIONE (dirs.) (2009), *¿Louis XIV espagnol?: Madrid et Versailles, images et modèles*, París, MSH.

112. En alusión a los pueblos islámicos, según la tradición bíblica del Génesis —y en relación con los hijos de Noe—, Europa se identifica con Jafet; mientras que Sem se identifica con Asia, y Cam, con África.

113. H. E. BÖDEKER, C. DONATO y P. H. REILLES (2009), *Discourses of tolerance and intolerance in the*

European Enlightenment, Toronto, University of Toronto Press.

114. D. KURZE (1998), «La Respublica Christiana et l'Europe médiévale», en: *Imaginer l'Europe*, editado por K. Malettke, Bruselas, DeBoeck, p. 49.

115. P. CHOMPRÉ (1775), «Janus», en: *Dictionnaire abrégé de la fable*, París, Saillant & Nyon, p. 230.

116. Joven de tez muy blanca y de muy bello aspecto, con los ojos grandes y la nariz aguilina, que lleva alas a la espalda y va vestida de rojo, pintándose una llama encima de su cabeza. Pondrá la mano izquierda sobre su corazón, mientras que con la diestra ha de estar vaciando una gran cornucopia llena de cosas útiles para el vivir humano (C. RIPA (2002), *Iconología...*, op. cit., vol. 2, p. 207).

117. Loc. cit.

118. J.-L. BORDEAUX (1986), *François Le Moine and his Generation, 1688-1737*, París, Arthéna, p. 114.

