

*LA APOTEOSIS DE HÉRCULES DE FRANÇOIS LEMOYNE,
INTENCIONALIDAD Y CONTEXTO. UNA POSIBLE
INTERPRETACIÓN A LA LUZ DE LA TRADICIÓN
POLÍTICA EN FRANCIA*

*The Apotheosis of Hercules by François Lemoyne,
its intention and context. A possible interpretation based
on French traditional politics*

Jaime BLANCO APARICIO
Universidad Complutense de Madrid
jaiblanc@ucm.es

Fecha de recepción: 13/09/2016
Fecha de aceptación definitiva: 28/11/2016

RESUMEN: Frente a una parte de la historiografía que describe la pintura de este periodo como amable y decorativa, intentaremos mostrar cómo esta obra representará por contra la imagen que del poder tendrán Luis XV y su principal ministro, Fleury, intentando afirmar a través de ella los principios de la monarquía francesa. En un contexto político convulso, en el que los jansenistas, los Parlamentos y parte de la nobleza están cuestionando los fundamentos tradicionales de la soberanía, Lemoyne propone, a través de un lenguaje alegórico construido sobre la figura de Hércules –frecuente en la iconografía política de las cortes europeas– y con la estrecha participación del duque d'Antin y de Fleury, una Apoteosis de la monarquía francesa, que cobra su sentido, precisamente, a partir de ese contexto histórico, pudiéndose establecer a partir de él, y comparando los cambios entre el proyecto inicial planteado en 1730 y la obra final, una intencionalidad.

Palabras clave: Pintura francesa; Fleury; Lemoyne; Apoteosis; Hércules.

ABSTRACT: In opposition to some trends of historiography, that describe the painting of this period as pleasant and ornamental, we try to show how this work represent otherwise the image of the power that Louis XV and his principal ministry Fleury had. They try, through this work, to reinforce the principles of French monarchy. In this politically convulsed environment, where the Jansenist, the parliaments and some parts of nobility were questioning the traditional basis of sovereignty, Lemoine proposed, through allegory and centered in the figure of Hercules –a frequent iconography element in the European courts–, and also, with the close collaboration of the duke d'Antin and Fleury, the Apotheosis of the French monarchy. The objective is to establish the intentionality of this work through this historical context and compare the changes between the first project of 1730 and the final project.

Key words: French painting; Fleury; Lemoine; Apotheosis; Hercules.

La *Apotheosis de Hércules* se inscribe dentro de un contexto social, político, artístico, así como dentro de una tradición representativa del poder, que nos ha permitido establecer una posible intencionalidad¹, esto es, comprender por qué en estos instantes se optó por el tema de Hércules en Apotheosis, que no aparecía en el primer proyecto de Lemoine, y qué contexto determinó finalmente esta elección. Si bien toda obra de arte presenta una resistencia a ser discursivizada, lo que dificulta el diálogo entre la obra y su contexto, sin embargo, a continuación estableceremos una intencionalidad de esta obra en función de la tradición iconográfica política francesa y, sobre todo, en función de los cuatro protagonistas que intervinieron en su gestación: Luis XV, Fleury, el duque d'Antin y el propio Lemoine. A través del estudio de las relaciones que se construyeron entre ellos, intentaremos comprender, en primer lugar, por qué el primer proyecto presentado por Lemoine para la bóveda, vinculado al discurso histórico, fue abandonado a favor de la fábula mitológica; y, en segundo lugar, en qué medida la figura de Hércules no sólo se adecuaba mejor a la tradición política francesa, sino –y sobre todo– a la visión que de la política tenían tanto Fleury como el duque d'Antin: el servicio incondicional al monarca. Si bien el proyecto final de Lemoine se inscribió dentro de una tradición artística con importantes precedentes formales, sin embargo, consideramos que éste estuvo claramente condicionado por este contexto y por las figuras de Fleury y D'Antin, quienes buscan a través de la figura de Hércules responder a las críticas de los jansenistas, de los Parlamentos, así como de una parte de la nobleza cortesana.

De esta obra poseemos una descripción-explicación que fue leída por François-Bernard Lépicié el 1 de junio de 1737 ante la Academia², tal y como recogen los

1. SKINNER, Quentin. «Motives, intentions and the interpretations of text». En *New Literary History*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972, n.º 3, pp. 393-408.

2. ACADEMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE (París). *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. Lichtenstein, Jacqueline y Michel, Christian (eds.). Paris: École

procesos verbales³, lo que resolvería aparentemente el problema de su intencionalidad. No obstante, esta obra ha generado diversas interpretaciones entre los historiadores, al no representar de forma directa y elocuente al monarca como en la Gran Galería de Versalles, sino que elige un discurso alegórico que nos lleva a preguntarnos sobre el porqué de la elección del tema en esos precisos instantes.

L'Amour de la vertu eleve l'homme au-dessus de lui-meme, et le rend supérieur aux travaux les plus difficiles et les plus perilleux; les obstacles s'évanouissent à la vue des intérêt de son Roy et de sa Patrie, soutons par l'honneur et conduit par la fidélité, il arrive par ses actions à l'immortalité. L'Apotheose d'Hercule paroît bien propre à développer cette pensée: ce Héros ne fut occupé pendant le cours de sa vie qu'à s'immortaliser par des actions vertueuses et héroïques; et Jupiter, dont il avoit été l'image sur la terre, couronne ses travaux dans le Ciel par l'immortalité⁴.

La obra presenta, por tanto, una alegoría sobre la virtud heroica triunfante, a través de Hércules, de acuerdo a la imagen del Hércules en la encrucijada⁵. Una interpretación del mito que parecía provenir de Jenofonte, quien a su vez lo atribuye a Pródico de Ceos, y que se desarrollará sobre todo a lo largo del humanismo italiano con Pretrarca en su *Vite degli uomini illustri*, así como en Erasmo, Durero, Alciato o Ripa, quienes lo toman como un modelo de ejemplaridad retórica y moral. Representaba, por tanto, la virtud de aquellos que afrontan los trabajos difíciles y peligrosos en beneficio de una meta superior al yo, alcanzando la inmortalidad del cielo, siendo por ello coronado por Júpiter. Pero sí, como ha señalado Louis Marin, toda representación es un discurso sobre el poder⁶ y durante el Gran Siglo Hércules se utilizó como un retrato del monarca, el problema se plantea a la hora de poder establecer una relación entre el sentido de esta alegoría y el contexto social y político en el que fue ideada, trascendiendo así la obra de Lemoyne la *imitatio virtutis*, para convertirse en una representación del poder tal y como es comprendido por Fleury y D'Antin, así como en una glorificación de las virtudes del príncipe francés en un contexto muy concreto.

National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2015, t. IV, vol. 2, p. 471. Fue publicada también por Collombat en 1736, recogida por Caylus a continuación de su vida de François Lemoyne y publicada también por el *Mercure de France*.

3. ACADEMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE (París). *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. Anatole de Montaiglon (ed.). París: Société de l'Histoire de l'Art française, 1875-1892, vol. 5, p. 205.

4. «Plafond d'un Salon du Château de Versailles, qui précède celui de la Chapelle du Roy, apellé le Grand Salon de Marbre». *Mercure de France*. París: Guillaume Cavelier, 1736, octubre, pp. 2310-2311.

5. PANOFSKY, Erwin. *Hercule à la croisée des chemins*. París: Flammarion, 1999.

6. MARIN, Louis. *Le portrait du roi*. París: Les Éditions de Minuit, 1981.



1. François Lemoyne, *La Apoteosis de Hércules*, 1737, óleo sobre lienzo, Salón de Hércules del Palacio de Versalles (fragmento) ©.

Algunos autores han planteado que Hércules representaría a Luis XV, retomando así una antigua tradición que nos lleva a Virgilio en relación a Augusto; a Dion Crisóstimo en relación a Trajano; o a Clemente de Alejandría, quien vincula a Hércules con las virtudes del príncipe, convirtiéndole en una figura frecuente de los espejos de príncipes durante el Medievo y la Edad Moderna; tal y como observamos, también en Italia con los Sforza, en Austria con el emperador Maximiliano I, en España con Carlos V⁷ o en Francia con Francisco I, Carlos IX o Enrique III a lo largo del siglo XVI⁸ y con Enrique IV y Luis XIII a lo largo del XVII⁹. Si bien esta obra

7. CHECA CREMADES, Fernando. *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1987. CHECA CREMADES, Fernando. *La imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid: El Viso, 1999. ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.

8. JUNG, Marc-René. *Hercule dans la littérature française du XVII^e siècle: de l'Hercule Courtois à l'Hercule Baroque*. Genève: Droz, 1966.

9. BARDON, François. *Le Portrait Mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII*. Paris: Picard, 1974.

de Lemoyne no es un retrato mitológico al estilo de los estudiados por Bardon, sin embargo, si partimos de esta tradición que continúa bajo el reinado de Luis XIV – con quien Luis XV establecerá un fuerte diálogo¹⁰, podríamos concluir que tras la figura de Hércules estaría Luis XV, siendo Júpiter un trasunto de la divinidad, fusionando el mito clásico y la tradición cristiana. En este sentido, cuando en 1723 Luis XV accede al trono por su mayoría de edad, un panfleto ya le presentaba como Hércules en el camino de la virtud¹¹, demostrando su temprana identificación con Hércules. No obstante, había sido con Enrique IV cuando se había utilizado de forma frecuente la figura de diferentes héroes –como Hércules– para representar la salvación de Francia frente a los reformadores, por lo que sería posible ver tras la obra de Lemoyne un retrato de Luis XV en un momento de agravamiento del conflicto religioso con los jansenistas. De hecho, ya con Luis XIV, en torno a 1680 y en relación a la revocación del Edicto de Nantes, encontramos una proliferación de las apoteosis de Hércules, aludiendo con ellas al triunfo de Luis XIV sobre los reformistas, representándose al Rey como Hércules y como *miles christi*. Se vinculaba así a Hércules con la figura de Cristo, tal y como se observa en 1680 en la estatua como *Hercules christianissimus* de las fiestas de Valenciennes o con motivo de la expulsión de los calvinistas de Francia en 1685 en la decoración de la iglesia de Santa Trinità dei Monti¹². Instantes en que la apoteosis de Hércules parece fusionarse con la glorificación cristiana del piadoso, favoreciendo la identificación del príncipe cristiano con los santos y con Hércules, extendiéndose ésta por las monarquías europeas en la segunda mitad del siglo XVII¹³.

Otros autores, por el contrario, han querido ver tras Hércules una representación del cardenal de Fleury, cuyo nombre era André-Hercule y quien ocupaba *de facto* una función de ministro sacrificándose por la gloria del Rey y de Francia, tal y como señalaba la descripción del *Mercure de France*. Más difícil parece encontrar un antecedente formal a esta posibilidad. No obstante, durante el reinado de Luis XIII algunos de sus grandes hombres de confianza como Richelieu o Séguier se representan en las grandes decoraciones de sus palacios bajo los rasgos de los héroes de la antigüedad, mostrándose siempre al servicio de la gloria del monarca. Una tradición del retrato mitológico entre los grandes nobles que parece ser abandonada a partir de Luis XIII. Parece poco probable, por tanto, que Fleury hubiera llevado

10. FERRIER-CAVERIVIÈRE, Nicole. *Le grand roi à l'aube des lumières (1715-1751)*. Paris: PUF, 1985.

11. POLLERROSS, Friedrich. «From the exemplum virtutis to the Apotheose: Hercules as an Identification Figure in Portraiture: An Example of the Adoption of Classical Forms of Representation». En ELLENUS, Allan (ed.). *Iconography, Propaganda, and Legitimation*. Oxford: Clarendon Press, 1998, p. 42.

12. FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio y CARANDINI, Silvia (eds.). *L'Effimero Barocco: structure della Festa nella Roma del '600*. Roma: Bulzoni, 1977, vol. 1, pp. 300 y ss.

13. POLLERROSS. «From the exemplum virtutis...», p. 55.

sus ambiciones hasta el extremo de situarse en el centro compositivo de la obra más importante realizada hasta fecha desde los trabajos de Le Brun en Versalles.

No sólo la tradición iconográfica pudo condicionar el sentido de la obra, sino que a la hora de establecer una posible intencionalidad hay que conocer qué papel pudieron desempeñar los protagonistas que intervinieron en la obra además de los mencionados: Luis XV y Fleury, como François Lemoyne o el duque d'Antin, *Directeur des Bâtiments* y encargado de las cuestiones artísticas. La fuente principal de información sobre esta época ha sido suministrada por los memorialistas, hombres relevantes de la corte que nos han dejado detalladas descripciones, que hay que leer con precaución, pues, al estar la corte versallesca determinada por los *parti* o facciones¹⁴, éstos tienden a distorsionar sus juicios¹⁵, por ejemplo, en relación al monarca. De hecho, la propia personalidad de éste, tímida, reservada y distante¹⁶, favoreció diversas especulaciones sobre sus intenciones y decisiones, en unos instantes en el que el joven monarca se apoyó en el cardenal de Fleury, quien para algunos gobernaba a su vez al propio Rey, condicionando la interpretación de sus actos hasta la historiografía actual, así como el sentido de obras como *La Apoteosis de Hércules*. Frente a esta imagen distorsionada, el retrato del monarca realizado por Bernard Hours nos ha permitido comprender ciertas maneras de gobernar de Luis XV, quien, lejos de mostrarse desinteresado por las cuestiones del gobierno, buscó alejarse de las presiones e intereses de la corte –que sufrió desde la infancia debido a la temprana edad en la que se convirtió en heredero–, situando para ello figuras intermedias como Fleury o a sus amantes, como Madame de Pompadour. Mediante éstas podía tomar distancia y observar con mayor perspectiva los intereses cruzados de las facciones cortesanas a la hora de tomar la mejor decisión¹⁷. Una estrategia de ocultamiento que Nicolas Milovanovic ha definido como *roi caché* y que generó las diversas interpretaciones sobre su carácter: timidez extrema, incapacidad para tomar decisiones, falta de personalidad, tendencia a refugiarse tras las mujeres, inclinación a los placeres sexuales sobre los del gobierno, etc. A partir de esta aparente delegación del poder sobre otros, una parte de la historiografía ha considerado que Fleury habría logrado desde sus años como preceptor del Rey dominarlo y anularlo, tal y como subraya Saint-Simon, logrando para sí todo el protagonismo político,

14. LE ROY LADURIE, Emmanuel. *Saint-Simon et le système de la cour*. Paris: Fayard, 1997.

15. CAMPBELL, Peter R. *Power and Politics in Old Regime France 1720-1745*. London: Routledge, 1996.

16. «Le Roi jusqu'à présent peut frappé de la situation présente des affaires; on ne voit point qu'il cherche d'autres conseil que celui de ses ministres. Le caractère de notre maître est peut-être plus difficile à dépeindre qu'on ne se l'imagine; c'est un caractère caché, non seulement impénétrable dans son secret, mais encore très souvent dans les mouvements qui passent dans son âme. [26 de julio de 1743]». LUYNES, Charles-Philippe d'Albert de. *Mémoires sur la cour de Louis XV (1735-1758)*. Louis Dussieux y Eudore Soulié (eds.). Paris: Firmin Didot, vol. 5, p. 93.

17. HOURS, Bernard. *Louis XV et sa cour: le roi, l'étiquette et le courtisan. Essai historique*. Paris: PUF, 2002.

colmado así sus ambiciones personales. Una imagen transmitida, sobre todo, por aquellos grupos que desde la muerte del duque de Orleans habían buscado ocupar un lugar preferente en los acontecimientos políticos, y que ha determinado que algunos quieran ver tras Hércules la figura de Fleury, lo que estaría en contradicción con sus propias enseñanzas.

Respecto a este último aspecto es importante tener en cuenta que la bóveda se encontraba en la parte pública del palacio, uniendo el cuerpo central y los Grandes Apartamentos con el ala norte del Palacio, sirviendo de acceso a la Capilla. Debía representar, por tanto, la imagen que quería ofrecer el monarca de sí y de su reinado, siendo poco probable que Fleury se representase a sí mismo, pues estaría en contradicción con el sentido virtuoso que busca transmitir la obra con el tema de Hércules. Asimismo, desde su estancia en las Tullerías, Luis XV muestra un deseo constante de mostrarse en público¹⁸, pues constituía uno de los principios fundamentales de la soberanía que él tenía muy presente desde su juventud, siendo imposible que permitiese a Fleury representarse. Como recuerda el abogado Barbier, el monarca sentía un profundo deseo de regresar a Versalles, mostrando su pretensión de afirmar la continuidad con Luis XIV, concediendo gran importancia a Versalles y a su decoración¹⁹, lo que nos permite plantear que sin duda debió interesarse tanto por el proyecto de *La Apoteosis de Hércules*. No obstante, como recoge la descripción del *Mercur de France*, Luis XV no parece interesarse por la exaltación de su persona, sino que concibe las artes de otra manera, menos personalista que Luis XIV²⁰.

Por contra, el cardenal de Fleury nunca mostró un especial interés por las cuestiones artísticas²¹, señalando Voltaire que bajo su gobierno no se realizó una obra digna de mención: «Son gouvernement ne fut signalé par aucun établissement, par aucun monument public, par aucune de ces choses éclatantes qui imposent à la nation et aux étrangers»²²; lo que más bien reflejaba los prejuicios de Voltaire hacia Fleury. No obstante, es importante subrayar que éste tendía a vigilar muy estrechamente a aquellos que le rodeaban, especialmente en las cuestiones políticas, lo que hace poco probable que no participase en el proyecto de una de

18. LEMARCHAND, Laurent. *Paris ou Versailles?: la monarchie absolue entre deux capitales (1715-1723)*. Paris: CTHS, 2014.

19. «Il est certain que le Roi est très-content d'être à Versailles. En arrivant, il alla à la chapelle faire sa prière, où le Saint-Sacremet étoit exposé. De là, quoiqu'il fit très-chaud, il alla dans tous les bosquets; il revint ensuite dans la galerie et se reposa à terre sur le parquet. [15 Juin 1722]». BARBIER, Edmond Jean-François. *Chronique de la Régence de Louis XV (1718-1763)*. Paris: Charpentier, 1857, vol. 1, p. 220.

20. ANTOINE, Michel. «Louis XV». En DUCAMP, Emmanuel (dir.). *L'Apothéose d'Hercule de François Lemoine au château de Versailles: histoire et restauration d'un chef-d'œuvre*. Paris: Alain de Gourcuff, 2001, p. 29.

21. CHAUSSINAND-NOGARET, Guy. *Le Cardinal de Fleury: le Richelieu de Louis XV*. Paris: Payot, 2002, p. 137.

22. VOLTAIRE, François-Marie Arouet, dit. «Histoire de la guerre de 1741». En *Œuvres historiques*. Paris: Gallimard-La Pléiade, 1957, pp. 1689-1710.

las mayores obras que iba a realizarse en Versalles; siendo poco probable también que D'Antin, dependiente de Fleury, actuase por propia iniciativa, pues era una persona servil. Además, dada la relación como preceptor que había unido a Fleury con Luis XV y la juventud del monarca –quien comenzaba a interesarse por las relaciones amorosas cortesanas–, surgiendo constantes chismes dentro de la corte dirigidos a Fleury, que debilitaban la imagen del monarca y de la institución, es de suponer que una obra de estas características fuera meditada en sus intencionalidades últimas, en tanto que representación del poder.

Es a partir de este doble punto de vista, por un lado, la formación del joven príncipe: el problema de la ejemplaridad y de la *imitatio virtutis*; y, por otro lado, la representación del poder en un contexto específico, desde el cual analizaremos la obra de Lemoyne. De este modo, a la hora de estudiar la posible intencionalidad deberemos tener en cuenta, en primer lugar, el contexto político que puede estar condicionando el tema elegido. En segundo lugar, la relación entre Fleury y Luis XV, tanto a nivel político como a nivel educativo. En tercer lugar, la estrecha relación –de mecenazgo– entre el propio pintor y el *directeur de Bâtiments*, duque d'Antin; quien también condicionará el sentido final de la obra a través de su defensa del sacrificio por el monarca. Finalmente, en cuarto lugar, el contexto artístico en el cual François Lemoyne lleva a cabo su obra y los referentes formales que pudo tener presentes.

1. EL CONTEXTO POLÍTICO

En relación al contexto político, Lemoyne comienza a pensar el proyecto para *La Apoteosis de Hércules* entre 1730 y 1731, como relata uno de sus biógrafos, Donat Nonnotte, quien entra a trabajar en estos instantes con él para ayudarlo con los trabajos de la cúpula de Saint-Sulpice. Según señala en su *Vie du peintre François Lemoyne*, éste se encuentra ultimando un boceto en 1731 para el *plafond* de Versalles que debía presentar al Rey en el mes de julio y donde aparecía ya la iconografía final, con Hércules como motivo principal y alrededor de él las principales divinidades del Olimpo (fig. 2). No obstante, nos han llegado además dos bocetos preparatorios que claramente hacen referencia a un primer proyecto: *La France triomphante conduite au temple de l'immortalité* (fig. 3) y *Henri IV après la bataille d'Yvry*, que datan –según Bordeaux– de entre 1728 y 1730²³.

23. BORDEAUX, Jean-Luc. *François Le Moyne and his Generation, 1688-1737*. Paris: Arthena, 1986, p. 170, cat. 144, figs. 271 y 272.



2. François Lemoyne, *La Apoteosis de Hércules*, 1731-1732, modelo para el segundo proyecto. Maqueta para *La Apoteosis de Hércules*, Palacio de Versalles ©.

Este primer proyecto parece haber cambiado hacia finales de 1730 y 1731, como indica Nonnotte, demostrando que en esos años se decide transformar el sentido de la obra inicial, vinculada a la Historia, por otro tema –con importantes similitudes– que alude a los trabajos realizados por aquellos que están al servicio de la monarquía, resaltando la figura de Hércules respecto al primer proyecto. Rápidamente surge entonces la pregunta sobre qué acontecimientos pueden haber causado en estos instantes el cambio del proyecto y si pudo estar ocasionado por el agravamiento de la postura contestataria de los Parlamentos entre marzo de 1730 y diciembre de 1732, como consecuencia de la cuestión jansenista y de la aprobación de la bula *Unigenitus* como ley del reino mediante *lit de justice*. Si bien los Parlamentos mantienen una postura conflictiva con la monarquía a lo largo del siglo XVII²⁴, siendo habitual las tensiones entre ambos, sin embargo,

24. AUBERT, Gauthier y CHALINE, Olivier (dirs.). *Les Parlements de Louis XIV: opposition, coopération, autonomisation?* Rennes: PUR, 2010.

es en 1730 cuando el conflicto parece agudizarse y la tensión es máxima, como consecuencia de la «jansenización» de los abogados y magistrados del Parlamento. Asimismo, este conflicto había facilitado la penetración de las ideas inglesas sobre el parlamentarismo²⁵, publicándose en 1734 las *Cartas inglesas* de Voltaire, las cuales presentan al Parlamento como una especie de Senado de la Nación, en tanto que depositario de las leyes fundamentales que la constituyen, retornando a ciertos imaginarios de las guerras de religión, cuestionando los principios de la soberanía y utilizando la Historia de Francia de forma interesada; lo que determinará el abandono de la Historia del proyecto inicial.

Si ambos proyectos tratan la gloria del héroe, mientras el primero representa la gloria del Príncipe a través de la alegoría de Francia conducida por Hércules al templo de la inmortalidad, el segundo, en cambio, busca acentuar una dimensión virtuosa: el sacrificio en beneficio de una empresa mayor –de ahí la centralidad de Hércules–. En este último no sólo observaríamos un recordatorio claro a los Parlamentos sobre sus funciones y obligaciones respecto al Rey, sino también un toque de atención hacia aquellos otros grupos que conforman la monarquía y que trabajan para ella, como los cortesanos –un tema que preocupaba especialmente a D’Antin–. Recordemos que éstos, desde la muerte del duque de Orleans, luchaban entre sí para retornar de nuevo al gobierno, tal y como se pondrá de manifiesto en 1726 con la caída del duque de Bourbon, acuciado por las medidas impopulares que había tenido que tomar tras la bancarrota de la banca Law y por haber truncado la estrategia matrimonial del partido orleanista con la monarquía hispánica, sufriendo su sustituto, Fleury, estas mismas presiones. La bóveda de Lemoyne además de presentar una gloria y virtud sobre el príncipe, era también un recordatorio a los Parlamentos de su labor y función: trabajo, ayuda y apoyo a la monarquía, tal y como había representado Hércules con sus trabajos. Contrariamente a lo señalado por Michel Antoine, no podemos observar tras esta obra una defensa de una concepción administrativo-burocrática del poder, del mérito y de aquellos que trabajan al servicio del Rey, frente a la concepción anterior fundamentada en el privilegio y en la venalidad de los cargos públicos, tal y como critica el *abbé* Saint-Pierre²⁶ y defienden algunos miembros del Club Entresol²⁷, sino, más bien, una representación tradicional del poder de la monarquía, tal y como inculca Fleury a su alumno.

25. CAMPBELL. *Power and Politics...*, pp. 218-219.

26. SAINT-PIERRE, Charles-Irénée Castel de. «Discours sur la véritable grandeur et sur la différence qui est entre le grand homme et l’homme illustre». En SÉRAN DE LA TOUR, abbé. *Histoire d’Epaminondas*. París: Didot, 1739. POULOUIN, Claudine. «Les élites selon l’abbé de Saint-Pierre». En DORNIER, Carole y POULOUIN Claudine (dirs.). *Les projets de l’abbé Castel de Saint-Pierre (1658-1743): pour le plus grand bonheur du plus grand nombre*. Caen: PUC, 2011, pp. 91-104.

27. CHILDS, Nick. *A Political Academy in Paris, 1724-1731: the Entresol and its Members*. Oxford: Voltaire Foundation, 2000.



3. François Lemoyne, *Francia triunfante conducida al templo de la inmortalidad*, 530 x 360 mm, 1728-30, Musée Atger, Montpellier ©.

2. LA RELACIÓN DE FLEURY Y DE LUIS XV, Y EL PROBLEMA DE LA HISTORIA

La relación que une a Luis XV y a Fleury ha estado condicionada por una parte de los memorialistas que han subrayado la subordinación del monarca y cómo se aprovechó el cardenal de su labor como preceptor:

J'ai dit que le Cardinal ne songea qu'à plaire à son élève: il savait bien que l'amitié des enfants dépend des complaisances qu'on a pour eux, et surtout d'un peu d'indulgence pour leur paresse. L'enfant qu'élevait l'évêque de Fréjus était roi: il était naturel que ce prélat ambitieux et modeste songeât à établir un grand fonds de confiance et de prédilection dans le cœur de son maître. Il y réussit peut-être au-delà de ses espérances. On doit louer le Cardinal d'avoir gravé dans l'âme du Roi des principes inaltérables de religion; mais on doit le blâmer à jamais d'avoir éloigné du travail un prince né avec de l'esprit, de la mémoire, de la justesse, dans le discernement, et une grande envie de bien faire et de rendre tout le monde heureux et content. L'évêque de Fréjus inspira mal à propos au Roi une défiance excessive de lui-même et une aussi grande défiance des autres. Par ce moyen le Cardinal s'assura le pouvoir exclusif de gouverner les affaires. Grand Dieu! qu'un sujet est coupable d'empêcher le maître, le père, le juge d'une nation de s'instruire dans l'art de la bien gouverner, et de s'occuper uniquement du soin de la rendre heureuse! Comment réparer une usurpation de pouvoir si injuste et si criminelle?²⁸.

Si bien Luis XV no tuvo maestros tan prestigiosos como su padre o abuelo, como Bossuet o Fénelon, sin embargo a la hora de analizar la educación recibida por Luis XV de Fleury nos encontramos con diversos prejuicios, condicionados por el ascenso fulgurante de Fleury y por aquellos que buscarán en la infancia del Rey y en la educación recibida el origen de los problemas políticos posteriores. Para muchos fue Fleury quien le habría mantenido en la ignorancia, fomentando su inclinación a la pereza, alejándolo de todo trabajo serio, dejando su espíritu baldío y acentuando los rasgos negativos de su carácter: timidez, desconfianza y disimulación²⁹. Esta descripción caricaturesca, prolongada por la historiografía republicana decimonónica, contrasta con los estudios recientes sobre la formación del príncipe³⁰ y, específicamente, sobre la formación y educación de Luis XV³¹, los cuales han señalado cómo Fleury inculcó una sólida formación humanista, eligiendo algunos de los más prestigiosos especialistas del momento para las asignaturas

28. BERNIS, François-Joachim de Pierre, Cardinal de. *Mémoires et Lettres de François-Joachim de Pierre, Cardinal de Bernis, 1715-1758*. Frédéric Masson (ed.). Paris: Plon, 1878, vol. 1, pp. 48-49.

29. CHAUSSINAND-NOGARET. *Le Cardinal de Fleury...*, p. 37.

30. FLANDROIS, Isabelle. *L'Institution du prince au début du XVII^e siècle*. Paris: PUF, 1992. HALÉVI, Ran (dir.). *Le Savoir du prince du Moyen Âge aux Lumières*. Paris: Fayard, 2002. MORMICHE, Pascale. *Devenir prince: l'école du pouvoir en France*. Paris: CNRS, 2009.

31. ANTOINE, Michel. *Louis XV*. Paris: Hachette-Pluriel, 2008, pp. 66 y ss. GRELL, Chantal. «L'Éducation de l'enfant-roi». En FLEURY, André Hercule de. *L'Abrégé de l'Histoire de France écrit pour le jeune Louis XV par le Cardinal de Fleury*. Chantal Grell (ed.). Versailles: Archives départementales des Yvelines, 2004, pp. 13-32. HOURS, Bernard. *Louis XV: un portrait*. Toulouse: Privat, 2009, pp. 140 y ss.

de matemáticas, ciencias, geografía, latín, danza, religión, etc. Tras haber disfrutado de un ascenso fulgurante en la corte apoyado por las redes clientelares del Languedoc y de la Provenza³² y tras haber caído en desgracia a los ojos de Luis XIV, probablemente debido a las calumnias del duque de Lauzun sobre su vida libertina, no será hasta finales de 1714 cuando regrese a la corte como preceptor del joven Rey, siendo su principal finalidad formar un príncipe cristiano. Su nombramiento como preceptor movilizó de nuevo a un buen número de personajes importantes de la corte³³, encontrándose con la resistencia del moribundo Luis XIV y logrando finalmente su nombramiento con el apoyo del mariscal de Villeroy, gobernador del Delfín; Mme. de Lévis y Mme. de Dangeau, cercanas a Maintenon; Mme. de Ventadour, gobernanta del Delfín y amiga de Villeroy, y finalmente la propia Mme. de Maintenon. Contaba también con importantes opositores, tal y como señala Saint-Simon, como Le Tellier o Fénelon, pues le consideraba un protegido del cardenal de Noailles. Luynes nos informa de que la elección de Fleury se habría producido sobre una lista de tres nombres, lo que para Pascale Mormiche demuestra que ésta tenía la clara intención de evitar una formación como la recibida por el duque de Bourgogne, rodeado de discusiones políticas y teóricas que no serán del agrado de Luis XIV, prefiriéndose a alguien que diese una formación más tradicional³⁴.

Ante las reivindicaciones de los pares, los Parlamentos y los jansenistas, Fleury decidirá ofrecer una educación cristiana, como se refleja en su *Abrégé*³⁵, así como en las lecciones que imparte sobre la figura de san Luis, incidiendo en la Historia de los reyes franceses, así como en la Historia sagrada, en detrimento de los modelos clásicos y de las grandes epopeyas. Esta acentuación de la enseñanza religiosa, frente a la recibida por otros reyes como Enrique IV o Luis XIII, vino condicionada por la progresiva clericalización de las funciones educativas del príncipe desde mediados de siglo³⁶, tal y como Fleury reconoce en una carta al papa Inocencio X del 8 de junio de 1717, quien criticará asimismo la excesiva importancia concedida a la Historia:

Il [Louis XV] écoute avec attention les vérités de la religion et les retient soigneusement, il est instruit de ce qu'il y a de plus essentiel dans le catéchisme. Nous ne perdons aucune occasion de lui remettre devant les yeux ces grands modèles et surtout

32. MORMICHE, Pascal. Les fidélités languedociennes et provençales du cardinal de Fleury à la cour. [Consulta 24-4-2016]. Disponible en: <http://crcv.revues.org/2123>; DOI: 10.4000/crcv.2123.

33. CAMPBELL, Peter R. Le cardinal de Fleury ou comment devient-on le précepteur de Louis XV? [Consulta 24-4-2016]. Disponible en: <http://histoire-education.revues.org/2415>; DOI: 10.4000/histoire-education.2415.

34. MORMICHE. *Devenir prince...*, p. 323.

35. FLEURY, Cardinal de. *Abrégé de l'histoire de France écrit pour le jeune Louis XV*. Chantal Grell (ed.). Versailles: Archives départementales des Yvelines, 2004.

36. MORMICHE. *Devenir prince...*, p. 175.

Saint Louis, en lui faisant voir que c'est cet attachement inviolable à la religion et à l'Église qui a conservé le royaume dans un si grand état depuis tant de siècles³⁷.

La estrecha relación que se forjó entre Luis XV y su preceptor se fortalecerá en los años posteriores, actuando éste no sólo como consejero y ministro, sino como educador, tal y como se reflejará en *La Apoteosis de Hércules*, que no sólo debe ser comprendida como una representación del poder del príncipe, sino también como un recordatorio sobre sus deberes y virtudes; de forma semejante al proyecto decorativo llevado a cabo por Colbert y Le Brun respecto a Luis XIV en Versalles³⁸, donde la figura de Hércules había aparecido también en diversas ocasiones³⁹. Una obra que Lemoyne conocía bien ya que había participado en 1723, antes de marcharse a Italia, en el proyecto de Jean-Baptiste Massé –junto a Galloche, Nattier y el joven Boucher– para grabar las pinturas que adornan el Salón de la Guerra, la Galería de los Espejos y el Salón de la Paz de Versalles⁴⁰. La obra de Lemoyne se presenta así no sólo como un diálogo con Le Brun, sino como una emulación, como subrayó el propio *Mercure de France*: «car pour le dire en passant, le plus grand morceau de la grande Gallerie, pient par l'illustre Le Brun, n'est pas à beaucoup près si grand que la moitié de celui qui donne lieu à cet Article»⁴¹.

De la formación impartida por Fleury como preceptor de Luis XV poseemos un texto elaborado por aquél para sus clases, en el que a través la Historia de Francia y de las virtudes de sus reyes, así como de la historia religiosa, trasmite a su pupilo los principios morales que debe tener un buen Príncipe y los fundamentos teóricos de la monarquía. La Historia, siguiendo a Cicerón, en tanto que *Historia magistra vitae*, constituía uno de los elementos centrales en la formación del Príncipe⁴² y de la educación a lo largo del Gran Siglo⁴³, siendo uno de los momentos fundamentales dentro de los modelos educativos del príncipe a finales del siglo XVII, con Bossuet –que influirá profundamente en Fleury– y con Fénelon, con su fábula *Télémaque*, a la cual se opone Fleury como reconoce Voltaire

37. *Ibid.*, pp. 323-324.

38. MILOVANOVIC, Nicolas. «Les plafonds des grands appartements de Versailles: un traité du bon gouvernement». En *Monuments et mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. Paris: Institut de France, 2000, v. LXXVIII, pp. 85-139. MILOVANOVIC, Nicolas. *Les Grands Appartements de Versailles sous Louis XIV*. Paris: RMN, pp. 42 y ss.

39. BAR, Virginie. *La Peinture allégorique au Grand Siècle*. Paris: Faton, 2003.

40. COCHIN, Charles-Nicolas. *Recueil de quelques pièces concernant les Arts*. Paris: Jombert, 1757, p. 129.

41. «Plafond d'un Salon du Château de Versailles...», p. 2310.

42. GRELL, Chantal; PARAVICINI, Werner y VOSS, Jürgen (dirs.). *Les princes et l'histoire du xive au xviiiè siècle*. Bonn: Bouvier, 1998.

43. BRUTER, Annie. *L'Histoire enseignée au Grand Siècle. Naissance d'une pédagogie*. Paris: Belin, 2000.

en su correspondencia con La Harpe⁴⁴. Saint-Simon nos informa también de su deseo de participar en la formación de Luis XV, frente a la oposición de Fleury y Villeroy; y así en pleno debate sobre la Historia entre los pares, los Parlamentos y la monarquía⁴⁵, propuso educar al monarca a través de la galería de retratos⁴⁶ de la colección Roger de Gaingnières⁴⁷ (afín al grupo de Beauvillier, Saint-Simon y Boulainvilliers), intentando recuperar las galerías de retratos, como la de Saint-Cloud⁴⁸. Fleury utilizó finalmente en su proyecto educativo algunas ilustraciones de Gaingnières, lo que muestra cómo las imágenes ilustrando las historias se habían convertido en un elemento esencial de la educación histórica⁴⁹, tal y como observamos en la obra de Audin *Histoire de France représentée par Tableaux*⁵⁰ (dentro de una estrategia de Richelieu para sustituir a los héroes antiguos, a favor de los héroes nacionales).

Fleury empleará la Historia de la monarquía francesa para educar a Luis XV y, por tanto, no es extraño que dentro de esta educación genealógica se acudiese a diferentes mitos fundadores de la dinastía, como, por ejemplo, a Hércules, quien durante el siglo XVI se consideraba que había poblado la Galia, siguiendo la tradición del Hércules *Libye*⁵¹. Instantes en los que las diferentes casas reinantes europeas buscaban también construir sus orígenes a partir de la figura de Hércules, vinculándolo a los sentimientos nacionales en formación⁵²; y que en Francia dará lugar al desarrollo de la imagen de *Hércules Gaulois* en contraposición al Hércules Imperial⁵³ que había fomentado la monarquía hispánica y Carlos V, especialmente durante su viaje a través de Francia⁵⁴. Una tradición del *Hércules Gaulois* que deberemos tener en cuenta a la hora de analizar la obra de Lemoyne ya que durante las guerras de religión, con Enrique IV, representó el triunfo de la

44. SAREIL, Jean. «Voltaire et le Cardinal de Fleury». En *Dix-Huitième siècle*. Paris: Garnier, 1970, n.º 2, p. 43.

45. GRELL, Chantal. «Au fil du siècle: histoire et mémoire du passé national dans la France des Lumières». En GRELL, Chantal y FUMAROLI, Marc (eds.). *Historiographie de la France et Mémoire du Royaume au XVIIIe siècle*. Paris: Honoré Champion, 2006, pp. 23-68.

46. SAINT-SIMON. *Mémoires*. A. de Boislisle (ed.). Paris: Hachette, 1925, vol. 37, pp. 35-37.

47. BEAUMONT-MAILLET, Laure (com.). *La France au Grand Siècle: chefs d'œuvre de la collection Gaingnières*. Paris: BNF-Anthèse, 1997.

48. LEPLATRE, Olivier. «Ekphrasis et politique: le Traité de morale pour l'Éducation des Princes, tiré des Peintures de la Galerie de Saint-Cloud de l'abbé Laurent Morelet». *Cahiers du GADGES: discours politiques et genres littéraires. XVIIe-XVIIIe siècles*. Genève: Droz, 2009, n.º 6, pp. 273-299.

49. MORMICHE. *Devenir Prince...*, p. 256.

50. AUDIN. *Histoire de France représentée par Tableaux, commençant au règne de Hugues Capet, Chef des Rois de la troisième branche*. Paris: Antoine de Sommerville, 1647.

51. JUNG. *Hercule dans la littérature...*, p. 41.

52. BOURDIGNÉ, Jean de. *Histoire agrégative des annales et croniques d'Anjou et du Maine*. Paris, 1529.

53. YATES, Frances A. *Astrea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*. London: Routledge, 1975, p. 208.

54. JUNG. *Hercule dans la littérature...*, pp. 87-88.

monarquía francesa y de la religión católica sobre los opositores⁵⁵, identificados con la Hidra de Lerna, tal y como observamos en un cuadro de Toussand Dubreuil *Henri IV comme Hercule*, y como podría estar ocurriendo también en *La Apoteosis de Hércules*, representando Hércules el triunfo de Luis XV sobre los jansenistas.

Si bien Fleury no era muy dado al empleo de estas fábulas sobre los orígenes de Francia, sin embargo, el cambio de proyecto y el abandono de la Historia reflejaban una problematización del discurso de la Historia entre 1710 y 1730, que favorecerá la vuelta a los mitos tradicionales del poder como Hércules. En la década de los 80 del siglo XVII la Historia se había visto cuestionada, revelándose para muchos como insuficiente e imperfecta⁵⁶, lo que se acentuará en las primeras décadas del siglo XVIII. Quizás, por ello, Fleury en su *Abrégé* se centrará en las dos primeras razas de la monarquía francesa, esto es, en sus orígenes, deteniéndose en 987. Su biógrafo Ranchon apunta como causa la imposibilidad de finalizar su proyecto ante la interrupción de Dubois y del duque de Orleans, quienes toman a su cargo la educación de Luis XV, pero, Chantal Grell ha señalado que el objetivo principal de Fleury es precisamente afrontar los orígenes de la historia francesa que estaba siendo polemizada por diversos grupos. Éstos buscaban legitimar sus demandas a través de la Historia de Francia, tal y como vemos en parte de la nobleza, como representa el historiador Jean Le Laboureur con su *Histoire de la pairie de France et du parlement de Paris*, que se centra, igualmente, en las dos primeras razas de la monarquía... Pero también los Parlamentos están recuperando los textos de la época de las guerras de religión y de la Fronda, construyendo un origen interesado de la monarquía francesa.

La Regencia y la *polysynodie* habían dado alas a las reivindicaciones de los pares en las primeras décadas del siglo XVIII, por lo que Fleury construye un relato histórico para la formación de Luis XV con vistas a defender las tesis monárquicas del poder absoluto, pero de forma diferente a como lo hacían historiadores como Cordemoy o el *père* Daniel, aunque en su misma línea: «L'histoire d'une royaume o d'une nation a pour objet le prince et l'État; c'est là comme le centre où tout doit tendre et se rapporter; et les particulières ne doivent y avoir part qu'autant qu'il sont et de rapport avec l'un ou avec l'autre»⁵⁷ Pese al cuestionamiento de la Historia al que asistimos en estos instantes, Fleury la considera un relato verdadero que no genera duda alguna, siendo para él la genealogía la que sustenta la memoria del príncipe y del reino y, por tanto, la continuidad del Estado⁵⁸. Su *Abrégé* huye, por ello, de la parte más legendaria de la Historia de Francia, de los milagros y de los datos de dudosa procedencia, conservando sólo los mitos esenciales⁵⁹, siempre al servicio del

55. COEFFETEAU, F. N. *L'Hydre deffaite par l'Hercule Chrestien*. Paris: Huby, 1603.

56. MORMICHE. *Devenir prince...*, p. 314.

57. DANIEL, Gabriel. *Histoire de France depuis l'établissement de la monarchie (1696)*. Paris, 1722, p. LV.

58. GRELL. «L'Éducation de l'enfant-roi...», p. 37.

59. *Ibid.*, p. 43.

fortalecimiento de la idea de poder absoluto del monarca, frente al relato germano-franco⁶⁰ de las invasiones, que tenía por finalidad justificar el poder compartido del monarca. Fleury enfatiza así la continuidad con la conquista romana, lo que era una forma de legitimar el poder absoluto del monarca a través de la línea de los emperadores romanos y reforzar, además, la tradición cristiana de Francia, sobre todo ante aquellos debates que buscan la deslegitimación de la monarquía. En unos años donde ven la luz de forma póstuma los escritos de Boulainvilliers sobre la *Historia de Francia* (donde se defiende la participación en el poder de otros grupos) y donde el discurso genealógico se encuentra cada vez más cuestionado, no es de extrañar que se abandonasen las referencias históricas del primer proyecto a favor de una fábula mitológica. Ésta parecía presentar menos problemas que el discurso histórico, pero, al mismo tiempo, Hércules permitía entroncar con la Historia de Francia y permitía representar el poder del Príncipe; lo que posibilita comprender mejor el abandono del relato histórico del primer proyecto.

El principal objetivo de la *Abrégé* de Fleury fue por tanto transmitir una serie de valores morales como la piedad, que define como la vinculación a la verdadera religión, y de ahí la importancia de san Luis en sus enseñanzas, así como la transmisión de una serie de virtudes, entre las cuales destacará la aplicación al trabajo⁶¹. Puso el acento en aquellos reyes que, como Carlomagno, se muestran trabajadores, virtuosos y cristianos (quien aparece en el primer proyecto de Lemoine), repitiéndose a continuación esta misma idea en el proyecto final a través de Hércules recompensado; lo que podía entenderse como una representación ejemplarizante sobre las virtudes del buen gobernante y de los gobernados, destacando el trabajo. Fleury subraya además en su *Abrégé* la importancia de que el Rey contase a su lado con un mentor que le ayudase a preservar su legado, infundiendo en su alumno el temor sobre las pesadas responsabilidades que deberá afrontar en el futuro. La ambición de Fleury parece por tanto asemejarse a la de D'Antin: estar lo más cerca posible del Rey y tener el honor de ayudarlo en todo lo que pudieran para su mayor gloria; tal y como subyace tras *La Apoteosis de Hércules* de Lemoine, revelándose ambos, Fleury y D'Antin, como dos figuras fundamentales a la hora de la comprensión de la *intencionalidad* de esta obra.

Le travail, l'application, l'amour de la bonne gloire, l'élévation et la fermeté d'esprit, voilà SIRE, ce qui fait véritablement les grands princes... Un roi incapable de gouverner par lui-même ne mérite pas de porter ce titre glorieux. Il doit à la vérité se décharger sur d'habiles et sages ministres du détail immense du gouvernement. Mais c'est à lui à les diriger, à les conduire, et il doit être dans son État ce que la tête est

60. GRELL, Chantal. «Fleury et l'héritage franc. France, Lorraine et Germanie dans l'Abrégé de l'histoire de France écrit pour Louis XV». En EXTERNBRINK, S. y ULBERT, J. (eds.). *Mélanges K. Maletke, Formeniner nationalen Beziehungen in der Frühen Neuzeit*. Berlin: Dunker et Humblot, 2001, pp. 135-148.

61. GRELL. «L'Éducation de l'enfant-roi...», p. 84.

à l'égard du corps humain: elle donne le mouvement aux bras, aux pieds, et aux autres membres destinés aux fonctions mécaniques: elle les fait agir, et c'est elle qui pense à tout ce qui sert à conserver la machine.

Tel doit être un roi dans son État... Vous avec déjà lu cette instruction admirable que [Saint Louis] laissa à Philippe son fils, et qui est le modèle d'un parfait gouvernement, tel qu'il l'avait exécuté lui même.

Il savait que la royauté n'est pas destinée au plaisir et au repos; qu'elle demande un grand travail, une sérieuse application, et que Dieu n'a pas fait les peuples pour les rois, mais les rois pour les peuples. Cette vérité était profondément gravée dans son cœur⁶².

3. EL DUQUE D'ANTIN Y EL SERVICIO AL MONARCA

A la hora de establecer la intencionalidad de esta obra es necesario analizar también la relación de Lemoyne con el duque d'Antin, quien a la muerte de François Hardouin-Mansart, el 11 de mayo de 1708, fue nombrado por Luis XIV a la cabeza de los *Bâtiments* como *Directeur*⁶³. Hijo legítimo del marqués y de la marquesa de Montespan⁶⁴, favorita de Luis XIV, desde 1686 y con el apoyo de su madre, D'Antin se acerca al *Grand Dauphin*, siendo nombrado menino, lo que unido a su matrimonio con Julie François de Crussol d'Uzés le permite formar parte de la cábala de Meudon. En 1707 fue apartado del ejército tras la batalla de Ramillies, según parece por una mala decisión en el campo de batalla; sin embargo, a partir de estos instantes y tras la muerte de la marquesa, su suerte parece cambiar, superando Luis XIV sus prevenciones hacia él, recompensándole por sus favores dentro de la corte, donde se había mostrado como un perfecto cortesano, ingenioso y lleno de lugares comunes⁶⁵. Si bien su figura ha sido excesivamente romantizada por Sainte-Beuve, sin embargo, la lectura de sus memorias⁶⁶ y de sus

62. FLEURY, *L'Abrégé de l'Histoire de France...*, p. 114.

63. MONTMILLION, Victor. *Le duc d'Antin, étude historique*. Paris: Eugène Figuière, 1935. JUGIE-BERTRAC, Sophie. *Le duc d'Antin, directeur général des Bâtiments du roi (1708-1736)*. Thèse diplôme d'archiviste-paléographe: Histoire moderne. Paris: École Nationale des Chartres, 1986. JUGIE-BERTRAC, Sophie. «Le Duc d'Antin ou le parfait courtisan. Réexamen d'une réputation». En *Bibliothèque de l'École Nationale des Chartres*, 1991, vol. CIL, pp. 349-404.

64. PETITFILS, Jean-Christian. *Madame de Montespan*. Paris: Fayard, 1988.

65. SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. «Le duc d'Antin ou le parfait courtisan». En *Causeries du lundi*. 3.^a ed. revisada. Paris: Garnier, 1865, vol. 5, pp. 482-498.

66. ANTIN, Louis Antoine de Pardaillan de Gondrin, duc de. *Mémoire de ma vie o Réflexions sur l'homme, et en particulier sur moi-même, commencées en 1707, et continuées suivant les occasions, dans différents temps de ma vie* [manuscrito original perdido]. Société des Bibliophiles Français (ed.). Paris: Firmin Didot, 1822, p. 70.

otros escritos contrasta con esta imagen⁶⁷. En todos ellos D'Antin presenta un autorretrato donde se aleja de la imagen dada por Jules Guiffrey⁶⁸ como alguien movido por sus ambiciones personales que habría utilizado las instituciones artísticas para ampliar su poder y su red de relaciones⁶⁹. Su obsesión –constantemente repetida a lo largo de sus memorias– era estar cerca del Rey, a su servicio, en aquello que se le demandase, y razón por la cual solicita al monarca la *Surintendance des Bâtiments*⁷⁰, criticando aquellas trayectorias personales tan frecuentes en la corte que sólo buscan los halagos, los triunfos personales y las ambiciones propias.

Será durante la *polysynodie* de la Regencia cuando D'Antin alcanzará sus mayores cotas de poder, presidiendo el Consejo de Interior, mostrándose muy esperanzado con la nueva situación política, a pesar de no ser del agrado del regente: «Le projet en est bon, il partage l'autorité et le crédit, il oblige à un examen exact des affaires [...] il donne occasion aux gens de condition de travailler et de se faire connaître»⁷¹. No obstante, poco a poco, fue perdiendo su influencia política y su papel fue meramente testimonial, en paralelo al lento devenir de los consejos de regencia, desempeñando un papel anecdótico, criticando finalmente la utilidad de los Consejos de Regencia: «il faut avouer que quoyque le Conseil de régence soit le poste le plus distingué, et qui devoit être le plus flatteur, on n'y a rien à faire; on n'y traite d'aucune affaire d'État»⁷². Hacia 1722 se apartará tanto de los cargos políticos como de la escritura, sintiéndose engañado por el regente⁷³, manifestando su deseo de retirarse coincidiendo con la construcción de su palacio de París y la renovación de Petit-Bourg, en cuya *chambre à coucher*, encima de la puerta que lleva a su gabinete, sitúa el cuadro de Desportes *Le rat retiré du monde dans un fromage de Hollande*, seguramente inspirado en la fábula de La Fontaine que también ilustró Oudry. A pesar de lo cual, nunca llegó a abandonar la corte, estando siempre al servicio de la monarquía, afirmando su adhesión incondicional en beneficio de la patria y de la nación. El fracaso del sistema de *polysynodie*, a través de la cual la nobleza había recuperado un lugar preponderante en el gobierno y en la toma de decisiones políticas, le llevará a mostrarse crítico con la corte. Su optimismo inicial al ver con esperanza la participación de la nobleza en el gobierno, poniendo su talento al servicio del rey –lo que reflejaba ciertas afinidades

67. ANTIN, Louis Antoine de Pardaillan de Gondrin, duc de. *Mémoires de la Régence*. Bibl., nat., nouv., acq., fr. 23929-23937, 9 vols., autographe, inédit. ANTIN, Louis Antoine de Pardaillan de Gondrin, duc de. *Mémoires sur l'affaire des ducs et parisis*. Bibl. Mazarine, ms 2351, 1 vol., inédit. *Inventaire après décès du duc d'Antin*. Arch., nat., Min. Centr., LVI, 65, 7 novembre 1736, 16 février 1737.

68. GUIFFREY, Jules. *Le Duc d'Antin et Louis XIV: rapports sur l'administration des Bâtiments, annotés par le Roi*. Paris: Académie des Bibliophiles, 1869, p. 9.

69. CLEMENTS, Candace. «The Duc d'Antin, the Royal Administration of Pictures, and the Painting Competition of 1727». *The Art Bulletin*, 1996, vol. 78, n.º 4, Dec., p. 649.

70. ANTIN. *Mémoire de ma vie...*, p. 69.

71. ANTIN. *Mémoires de la Régence*. Bibl., nat., nouv., acq., fr. 23929, fol. 101, début 1716.

72. ANTIN. *Mémoire de ma vie...*, pp. 138-139.

73. ANTIN. *Mémoires de la Régence*. Bibl., nat., nouv., acq., fr. 23937, fol. 80, mars 1722.

con las reivindicaciones de la nobleza del entorno del duque de Bourgogne-, es abandonado ante los avatares políticos, manifestando una opinión pesimista acerca del comportamiento del hombre y, sobre todo, de una parte de la nobleza que antepone sus asuntos particulares a los de la Patria y el Rey. Tema que aparecerá de nuevo en *La Apoteosis de Hércules*. No obstante, D'Antin en modo alguno puede inscribirse en aquellas corrientes próximas al *abbé* Saint-Pierre que defienden el mérito frente al nacimiento; y, a pesar del mal funcionamiento del sistema –él mismo tuvo diversos enfrentamientos con el Consejo de finanzas dirigido por el duque de Noailles⁷⁴, D'Antin mostró su disgusto ante la disolución del sistema de *polysynodie*, ya que demostraba a los reyes posteriores la imposibilidad de contar con las gentes de calidad: la alta nobleza.

Ce qu'il a de sûr, c'est que son A.R., loin de soutenir son ouvrage et de tirer des gens qu'il avoit mis en place les services qu'ils étoient capables de luy rendre, il n'a pas été fâché de diminuer leur considération en faire voir au public qu'ils avoient fort peu de crédit. Il faut dire la vérité, plusieurs se sont mal conduits, je n'en pourrois pas dire davantage sans faire le procès à des gens que je m'honore et de qui je suis amis. On m'a plus entendu parler que de querelles, d'envies et d'animosité. Je ne suis point étonné que tout cela n'ait importuné le Régent, surtout ne voulant pas se donner la peine d'y mettre ordre, pour plus d'une raison⁷⁵.

En sus memorias critica sobre todo a aquellos nobles que únicamente buscan el medro personal, mostrándose pesimista ante el futuro de un orden que desaprovecha las oportunidades, mientras el regente cuida a los Parlamentos; criticando asimismo el papel desempeñado por éstos a propósito del testamento de Luis XIV, acusándoles del fracaso de la Regencia⁷⁶. D'Antin denuncia de forma constante las querellas entre personas, dentro de la propia nobleza o entre el monarca y los Parlamentos; el deseo de autonomía de las provincias y el levantamiento de la nobleza bretona; las discusiones entre jesuitas y jansenistas (mostrando un posicionamiento favorable a la bula *Unigenitus*, pero al mismo tiempo, y en tanto que galicano, inquieto ante las injerencias de Roma); así como el poder de los financieros dentro del Estado. Frente a todas estas luchas personalistas, reivindica el triunfo individual a través del servicio al Rey, como Hércules respecto a Zeus: «Non seulement le servois avec tout le soin et l'exactitude que l'on doit avoir, mais même je faisois de mon mieux pour acquérir les connoissances si nécessaires à un métier comme

74. DUPILET, Alexandre. *La Régence absolue: Philippe d'Orléans et la polysynodie (1715-1718)*. Seyssel: Champs Vallon, 2011, p. 263.

75. ANTIN. *Mémoires de la Régence*. Bibl., nat., nouv., acq., fr. 23933, fols. 126-129v., septembre 1718.

76. ANTIN. *Mémoires de la Régence*. Bibl., nat., nouv., acq., fr. 23931, fol. 79, août 1717; Bibl., nat., nouv., acq., fr. 23932, fol. 3, janvier 1718; Bibl., nat., nouv., acq., fr. 23933, fol. 42, août 1718; Bibl., nat., nouv., acq., fr. 23933, fol. 61v., août, 1718.

celui-là, quand on espère un jour se rendre utile au roy et à sa patrie»⁷⁷. El duque de Luynes⁷⁸ confirma la imagen dada por el propio D'Antin de un hombre que intenta no triunfar a costa del otro y que evita los conflictos. Representaba, por tanto, al perfecto cortesano: asiduo a la corte, sin mezclarse en intrigas, con una vida digna y sin desesperar porque el Rey no le proveyese de privilegios, sabiendo mantenerse a la espera⁷⁹. Era un representante del *Grand Siècle* y quizás por ello era consciente de la desaparición paulatina de éste, como se trasluce en sus análisis de Luis XV, afirmando que no sentía la misma adhesión por él que por su antecesor: «mon cœur n'étoit point content, je ne trouvois pas la même considération, parce que celle que procuroit le feuroy étoit au dessus de tout»⁸⁰. Define así el mutismo de Luis XV no como un rasgo de timidez, sino de desprecio, manifestando su decepción por su hermetismo, sintiéndose incapaz de encontrar en él esa cercanía y amistad que había tenido con el gran Delfín o con Luis XIV. A pesar de lo cual reivindica el sacrificio por el Rey, buscando al igual que Hércules ser recompensado por ello.

Su desconocimiento de las artes⁸¹, como señala en una carta al *abbé* de Polignac en Roma⁸², no le impide demandar un puesto muy inferior a su rango para poder así estar más cerca del Rey. Pero su cultivo de las relaciones de la corte le llevó a desatender los asuntos de la Academia, condicionando el devenir artístico. La Academia solicitará su protección el 13 de junio de 1708⁸³, explicitando el duque su deseo de no inmiscuirse en el funcionamiento de la Academia, aprobando sin resistencia todas las proposiciones que se le presentan. Por lo que sólo la visitará cuatro veces en veintinueve años, dejando plena libertad a las instituciones dependientes de él y a sus directores; señalando Caylus que «n'a rendu recommandable sa longue administration des Bâtimens que par la seule décoration de cette pièce»⁸⁴. Candace Clements define esta etapa, marcada por la suspensión de los encargos oficiales, como de continuidad formal respecto al reinado de Luis XIV⁸⁵, siendo los encargos privados los que permiten a los artistas sobrevivir, sintiéndose por ello D'Antin marginado por el Regente. Momentos en los que participa en la especulación financiera de Law, que le permitió reconstruir su palacio de París y

77. ANTIN. *Mémoires de ma vie...*, p. 29.

78. LUYNES. *Mémoires sur la cour...*, vol. 1, p. 114.

79. JUGIE-BERTRAC. «Le Duc d'Antin ou le parfait courtisan...», p. 373.

80. ANTIN. *Mémoires de ma vie...*, p. 131.

81. GUIFFREY. *Le Duc d'Antin et Louis XIV...*, p. 11.

82. «Le Roy m'a chargé de la direction générale de ses Bâtimens: il ne pouvoit choisir un sujet plus zélé, mais en même temps moins capable; il faut pourtant essayer de répondre à l'honneur que m'a fait Sa Majesté, en faisant de mon mieux pour m'instruire des choses qui conviennent le plus à son service». *Ibid.*, pp. 13-14.

83. ACADEMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE (PARIS). *Procès-verbaux de l'Académie...*, vol. 4, pp. 62-63.

84. CAYLUS, Comte de. «Vie de François Lemoigne». En CAYLUS, Comte de. *Vies des premiers peintres du roi*. Paris: Durand, 1752, vol., 2, p. 107.

85. CLEMENTS. «The Duc d'Antin...», p. 651.

de Petit-Bourg, decorándolos con algunos de los cuadros comprados unos años antes para las colecciones reales. Un aspecto curioso de la decoración en ellos será el encargo que realizará de varias copias de grandes cuadros –como refleja el inventario de Petit-Bourg de 1750–, que serán pintados por algunos de sus artistas protegidos, especialmente por François Albert Stiemart⁸⁶. El inventario muestra un gusto acorde a los gustos preponderantes⁸⁷, predominando la escuela italiana, especialmente boloñesa y veneciana, así como la pintura francesa, tanto pasada como presente, mostrando que se trataba ante todo de un palacio de representación. Un rasgo que se confirma porque en él existían dos retratos de Luis XIV y Luis XV encima de las chimeneas del salón principal, y porque se alojaron en él importantes monarcas como el de Polonia o el de Rusia, además de Luis XIV o Luis XV en diversos acontecimientos. Este último lo frecuentó en su juventud, durante su matrimonio con Maria Lesnaskacz⁸⁸, demostrando cómo D'Antin estaba ante todo al servicio de las necesidades de la monarquía.

La estrecha relación de D'Antin con Stiemart –amigo a su vez de François Lemoyne– se construirá a través de François Berger, siendo ambos los que animarán al duque a decorar tanto los palacios reales⁸⁹, como los suyos propios, con copias de los grandes maestros⁹⁰; así como con cuadros de Desportes⁹¹ y de Oudry, cuyo protector era Louis Fagon, hijo del primer médico de Luis XIV con el que trabajó el padre de Berger⁹². Todo ello mostraba cómo la elección de ciertos pintores venía determinada no tanto por los gustos sino por las redes clientelares y de amistad. Estas relaciones muestran asimismo que D'Antin no tenía un especial gusto por el arte, apoyándose en sus amistades para llevar a cabo sus funciones de *surintendant*. El encuentro entre D'Antin y François Lemoyne se producirá por tanto a través de François Berger, controlador general de Dauphiné y gran coleccionista⁹³,

86. GLORIEUX, Guillaume. «M. Stiémart, peintre et bon copiste. Ébauche d'un portrait de François-Albert Stiémart (1680-1740)». En RASMUSSEN, Jesper (dir.). *La valeur de l'art: exposition, marché, critique et public au XVIIIe siècle*. Paris: Honoré Champion, 2009, pp. 161-183.

87. MICHEL, Patrick. *Peinture et Plaisir: les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIIIe siècle*. Rennes: PUR, 2010.

88. PONS, Bruno. «Le château du duc d'Antin, Surintendant des Bâtiments du roi, à Petit-Bourg». En *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*. Paris: Société de l'Histoire de l'Art Français, 1987, p. 69.

89. *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des Batiments du Roi (1709-1792)*. Fernand Engerard (ed.). Paris: Ernest Leroux, 1901.

90. NONNOTTE, Donatien. «Vie du peintre François Lemoyne (1668-1737)». En *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*. Paris: Plon-Nourrit, vol. 26, 1902, p. 528.

91. LASTIC, Gérard de. «Desportes». *Connaissance des Arts*, 1961, n.º 107, janvier, pp. 56-66. DUSSEIX, Louis, et al. (eds.). *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris: Dumoulin, 1854, vol. 2, p. 107.

92. BAILEY, Colin B. «François Berger (1684-1747): enlightened patron, benighted impresario». En BONFAIT, Olivier; POWEL, Véronique Gerard, SÉNÉCHAL, Philippe (eds.). *Curiosité. Études d'histoire de l'art en honneur d'Antoine Schnapper*. Paris: Flammarion, 1998, p. 393.

93. *Ibid.*, pp. 389-405.

quien era a su vez protector de Lemoyme, a quien había llevado a Italia⁹⁴ tras la imposibilidad de éste de viajar en 1711, ante la crisis económica, a pesar de haber ganado el gran premio de la Academia con *Ruth y Boaz*. Lemoyme debió conformarse en aquellos momentos con estudiar en las grandes fábricas francesas, principalmente en Fontainebleau y en el Palacio de Luxembourg, ante la Galería Medicis de Rubens⁹⁵, donde comenzó a familiarizarse con la figura de Hércules como representación de la monarquía francesa. Berger le encargó en estos instantes diversos cuadros, como *Tancredi y Clorinda* (1722)⁹⁶ o *Hércules y Ónfale* (1724), presentándole a D'Antin, aunque Lemoyme poseía ya una amplia red de relaciones. Señala Rosalba Carriera que en 1714 ya conocía al gran coleccionista Jean de Jullienne⁹⁷, a través del cual –así como a través de Crozat– Bordeaux propone una posible relación con pintores como Lancret (tal y como señala Ballot de Savot: «Lancret n'a eu avec des es confrères de liaison qu'on puisse dire intime, qu'avec le célèbre Lemoine»)⁹⁸ o Watteau. No obstante, para Bordeaux, D'Antin ya se había interesado por Lemoyme hacia 1718⁹⁹, cuando Monseigneur de la Roche-Aymon, obispo de Le Puy y vinculado D'Antin, encarga a Lemoyme *La Asunción de la Virgen María*¹⁰⁰.

Este interés del duque por Lemoyme continuará durante la estancia de éste en Roma, acompañando a Berger y a Mr. De Croisil, tal y como se reflejará en la correspondencia con el director de la Academia francesa en Roma: Poerson, que demuestra la estrecha amistad entre ambos: «Favorisez-le tout ce que vou pourrez»¹⁰¹. Ambos parecían poseer ciertos rasgos de personalidad comunes, si nos atenemos a la descripción de Nonnotte¹⁰², quien señala además que: «il eût des amis puissans qui lui furent très attachés, et qui contribuèrent beaucoup, par l'accès qu'ils avoient auprès des ministres, à le mettre dans les circonstances les plus heureuses et les plus propres à faire briller ses talents»¹⁰³. D'Antin se convertirá así desde la década de los años 20 y hasta el final de su vida en su protector:

94. NONNOTTE. «Vie du peintre François Lemoyme...», p. 525.

95. BORDEAUX. *François Le Moyne...*, p. 28.

96. NONNOTTE. «Vie du peintre François Lemoyme...», p. 524.

97. SENSIER, Alfred. *Journal de la Rosalba Carriera*. Paris: Techener, 1865, p. 365.

98. BALLOT DE SAVOT, Sylvain. *Éloge de Monsieur Lancret, peintre du Roi*. Jules Guiffrey (ed.). Paris: Baur, 1874, pp. 12-13.

99. BORDEAUX. *François Le Moyne...*, p. 15.

100. *Ibid.*, p. 79.

101. Carta del Duque d'Antin a Poerson, del 11 marzo de 1724. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome (1668-1804)*. Anatole de Montaiglon y Jules Guiffrey (eds.). Paris: Société de l'Histoire de l'Art Français, 1887-1908, vol. 4, p. 342. Ver también, vol. 6, p. 365 y vol. 7, p. 42.

102. «Il aimoit également tous ceux de ses confrères en qui il connoissoit des talens et de la probité; né avec beaucoup de droiture et de franchise, il connût peu l'art de la dissimulation. Moins dangereux que ne le sont souvent les hommes plus politiques, il disoit naturellement ce qu'il pensoit, mais j'ose avancer que jamais ses discours ne furent d'une nature à porter coup à personne». NONNOTTE. «Vie du peintre François Lemoyme...», p. 521.

103. *Ibid.*, p. 522.

«M. le Duc d'Antin, son principal protecteur, étoit venu le voir plusieurs fois, malgré ses infirmités»¹⁰⁴; y, de este modo, en 1725, D'Antin le encarga *La fuite en Égypte* destinada a los religiosos de la *Assomption* de la rue St.-Honoré, y dos años más tarde, en 1727, Lemoine dedicará su *Anunciación* para la sacristía de Saint-Sulpice al propio duque¹⁰⁵.

En 1725 se producirá una de las primeras exposiciones públicas de pintura, desde el salón de 1704¹⁰⁶, por iniciativa de Louis II Boullongne¹⁰⁷. Ante el éxito obtenido, D'Antin, interesado en promocionar la pintura francesa¹⁰⁸ y en reforzar su posición ante la caída en desgracia del duque de Bourbon, con el que se encontraba estrechamente vinculado, decide en 1727 crear un gran concurso¹⁰⁹ entre los mejores artistas de la Academia¹¹⁰ para ver quién era el mejor pintor del momento. No obstante, los rumores hablaban de un inminente gran encargo oficial para pintar el futuro Salón de Hércules de Versalles y todo parecía apuntar a que el ganador estaría en mejor disposición para lograrlo¹¹¹. Esta vinculación entre el concurso de 1727 y el encargo de la bóveda de Versalles ha sido planteada a partir de la obra de Donant Nonnotte, quien a propósito del concurso señala que «M. le Duc d'Antin... voulant laisser un monument qui fit honneur à son administration, s'étoit déterminé à faire finir le salon de Versailles»¹¹²; describiendo a continuación las intermediaciones de amigos de Lemoine para que fuera finalmente éste quien obtuviese la obra¹¹³. Fue Nonnotte por tanto quien vinculó este encargo de la cúpula a la convocatoria del concurso de 1727: «il falloit donc prendre un milieu, et couvrir la résolution déjà prise de donner le Salon à peindre à M. le Moine. Pour

104. *Ibid.*, p. 535.

105. ROWELL, Christopher. «François Lemoine's "Annunciation" (1727) rediscovered at Winchester College». *The Burlington Magazine*, 2012, n.º 1308, vol. 154, march, pp. 177-181.

106. WILDENSTEIN, Georges. *Le salon de 1725, compte rendu par le Mercure de France de l'exposition faite au Salon Carré du Louvre par l'Académie Royale de peinture et de sculpture en 1725...* Paris: Frazier-Soye, 1924.

107. «On en a l'obligation à M. de Boullongne [...] a reçu ses ordres, & les a fait executer avec un applaudissement general». *Mercure de France*. Paris: Guillaume Cavelier, 1725, septembre, vol. 2, p. 2253 y p. 2255.

108. «Le Duc d'Antin, Surintendant des Bâtimens du Roy, & Protecteur de l'Académie, qui n'oublie rien pour la mettre dans tout l'éclat qu'elle peut avoir». *Mercure de France*. Paris: Guillaume Cavelier, 1727, juillet, p. 1562.

109. ROSENBERG, Pierre. «Le concours de peinture de 1727». *Revue de l'Art*. Paris: Centre André Chastel, 1977, n.º 37, p. 29.

110. GUIFFREY, Jules. *Table générale des artistes avant exposé aux salons du XVIII^e siècle, suivie d'une table de la bibliographie des salons*. Paris: Baur, 1873, pp. 56 y ss.

111. CROW, Thomas E. *Pintura y Sociedad en el París del siglo XVIII*. Madrid: Nerea, 1989, p. 108.

112. NONNOTTE. «Vie du peintre François Lemoine...», p. 527.

113. «Mais un homme au pouvoir duquel ses rivaux avoient donné peut être moins d'attention, étoit celui qui pouvoit amener plus sûrement les choses à leur conclusion [...] M. Stiemart [...] Il avoit l'oreille de M. le Duc d'Antin qui lui donnoit toute sa confiance. Il parloit continuellement au Duc du mérite de M. le Moine avec lequel il s'étoit lié». *Ibid.*, pp. 527-528.

arriver à ce point, un concours fut proposé à l'Académie»¹¹⁴. Esto que ha sido interpretado por algunos historiadores como una prueba del amaño del mismo en favor de Lemoyne¹¹⁵, sin embargo, la estrecha amistad que unía a D'Antin con Lemoyne demostraría que aquél no necesitaría hacer un concurso –a modo de excusa– para darle el encargo a Lemoyne. Asimismo, en el propio texto del *Mercur de France*, y frente a la tesis de un concurso amañado, se muestra el respeto que tenía D'Antin hacia los académicos, quienes son en última instancia los que debían votar al ganador según su opinión justificada¹¹⁶. Probablemente y a causa de las tensiones generadas tras este concurso, D'Antin realizará los siguientes encargos oficiales a los artistas según su predilección, beneficiándose Lemoyne entre los pintores y Coustou entre los escultores; y, de este modo, hacia 1729 D'Antin encarga a Lemoyne la decoración de su *bôtel*, quien recomendó a su vez a Natoire. En ese mismo año de 1727 –y seguramente por mediación de D'Antin– Lemoyne entra en el proyecto para decorar diferentes capillas en la Catedral de Saint-Louis en Versailles, realizando una obra titulada *Saint Louis en prière devant la couronne d'épines*; y en 1729 realiza bajo el patronazgo del duque y con el favor de la corte el cuadro para el Salón de la Paz de Versailles *Louis XV donnant la paix à l'Europe*. La estrecha relación entre el duque y Lemoyne y la preocupación del duque por servir al monarca pudieron finalmente condicionar el proyecto final que Lemoyne propondrá en Versailles.

4. LOS ANTECEDENTES FORMALES DE LA OBRA

El *plafond* del *Salón de Hércules* de Lemoyne, pintado entre 1734 y 1737, representa para algunos la encarnación de una nueva estética, como señala el *discours* de Nonnotte, y aunque no puede describirse como una pintura con pretensiones solamente decorativas, sí puede inscribirse dentro de un proceso de clarificación alegórica que se inicia a finales del siglo xvii¹¹⁷. A diferencia de los *plafonds* «a la francesa»¹¹⁸ –como los definía Félibien– que todavía inspiran la gran bóveda de la *Galería de los Espejos* de Le Brun o la *Galería de Eneas* de Antoine Coypel, el proyecto de Lemoyne presenta un *plafond* a la italiana, sin compartimentaciones y con un claro sentido de unidad, favoreciendo las perspectivas

114. *Ibid.*, p. 528.

115. BORDEAUX, Jean Luc. «François Le Moyne's painted ceiling in the "Salon d'Hercule" at Versailles». *Gazette des Beaux-Arts*, 1974, 6th series, vol. 68, juin, pp. 301-318.

116. ACADEMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE (París). *Procès-verbaux de l'Académie...*, vol. 5, pp. 26-27. *Mercur de France*, 1727, pp. 1572-1573.

117. MILOVANOVIC, Nicolas. *Du Louvre à Versailles: lectures des Grands décors monarchiques*. Paris: Les Belles Lettres, 2005, p. 235. GROULIER, Jean-François. «Monde symbolique et crise de la figure hiéroglyphique dans l'oeuvre du P. Ménestrier». *xviiè siècle*. Paris: PUF, 1988, n.º 158, pp. 93-108.

118. GADY, Alexandre. «Poutres et solives peintes. Le plafond "à la française"». *Revue de l'Art*. Paris: Centre André Chastel, 1998, n.º 122, pp. 9-20.

fugadas. El motivo central aparece ligeramente desplazado, como en la obra del mismo tema realizada por Andrea Pozzo *Muerte de Hércules y la Apoteosis*, de 1707 (Palacio del jardín de Liechtenstein). Quizás, porque había sido pensada para ser observada por el monarca al salir de la capilla, considerando Bordeaux que de este modo Luis XV se identificaba con Hércules. Como es característico en Francia no utilizó una perspectiva a la italiana, sino una vía media entre la ilusión y la perspectiva, siendo raros los ejemplos de este tipo de *plafond* a la italiana en Francia, aunque no por ello eran ajenos en la tradición francesa. Pierre Mignard había dejado en la cúpula de *Val-de-Grâce* un ejemplo espectacular del fresco a la italiana; al igual que Romanelli en el palacio de Mazarino o el propio Le Brun en sus proyectos para el Louvre a finales de los años 50. Más recientemente existían dos precedentes importantes, en primer lugar, el proyecto de Le Brun para la tercera capilla de Versalles: *Dieu dans sa gloire* de 1672¹¹⁹, donde, a partir de los dibujos preparatorios¹²⁰ y de la copia de Verdier, observamos una composición sobre un cielo abierto, rodeada de una balaustrada, donde se repartían las diferentes figuras alrededor de un tema central presidido por Dios en gloria y por San Miguel luchando contra los ángeles rebeldes. En segundo lugar, el *plafond* para el Salón de la Abundancia de Versalles, pintado por René-Antoine Houasse en 1683. Asimismo, Pierre Mignard pintó para el *Cabinet de l'Apartment du Dauphin* (destruida en 1728 y de la cual tenemos una descripción de Piganiol de la Force) una obra italianizante que tratará también el tema del héroe recompensado. Charles de La Fosse había dejado también importantes ejemplos de decoraciones de influencia veneciana en diferentes palacios parisinos, al igual que los pintores venecianos de paso por París a comienzos de siglo¹²¹, como Sebastiano Ricci o Antonio Pellegrini. Precisamente, la realizada por Pellegrini para la Banca Real, por encargo de Law en 1720, pudo ser una referencia formal importante para los pintores del momento y especialmente para Lemoine. Éste propuso un proyecto alternativo donde presenta un modelo unitario a la italiana sobre una *Allégorie du commerce et du bon gouvernement*, influenciado por Ricci (con quien había coincidido en París en 1717 durante la agregación del italiano a la Academia francesa y donde presenta *El triunfo del conocimiento sobre la ignorancia*); representando asimismo algunos de los temas que luego reaparecerán en su apoteosis, como la pareja olímpica o Hércules. Lemoine ya había dejado importantes muestras de su talento para la decoración de grandes superficies en la iglesia de Santo Tomás de Aquino de París, con *La transfiguración de Notre-Seigneur*, así como en su proyecto para

119. THULLIER, Jacques y MONTAGU Jennifer (coms.). *Charles Le Brun: 1619-1690, peintre et dessinateur*. París: Ministère d'État Affaires culturelles, 1963, pp. 101-107.

120. BEAUVAIS, Lydia. *Inventaire général des dessins: école française, Charles Le Brun (1619-1690)*. París: RMN, 2000, vol. 2, pp. 86-104.

121. CARACCILO, María Teresa. «La France du XVIII^e siècle et "les peintres modernes" des écoles d'Italie». En BREJON DE LAVERGNÉE, Arnauld (com.). *Settecento, le siècle de Tiepolo. Peintures italiennes du XVIII^e siècle exposées dans les collections publiques françaises*. Lyon: RMN, 2000, pp. 31-43.

la cúpula de Saint Sulpice de París sobre un tema del Apocalipsis, por lo que no era extraño que se pensase en él para la cúpula de Versalles.

En tanto que lugar de acceso a los Grandes Apartamentos del Rey, el espacio de la Cúpula del Salón de Mármol fue renovado con el regreso de la corte a Versalles siguiendo el estilo de Luis XIV, terminándose el 26 de septiembre de 1736. Sin embargo, Nonnote nos informa que Lemoynes había elaborado un primer proyecto para este espacio hacia 1728¹²²:

Son premier projet fut [...] de représenter dans le plafond de ce salon magnifique, la Gloire de la monarchie françoise, établie et soutenue par les belles actions de nos plus grands Rois. La partie du milieu devoit être occupée par Clovis, Charlemagne, St. Louis et Henry le Grand, juissant du séjour de l'immortalité. Les quatre côtés, en forme d'éventails, devoient représenter les plus hauts faits de ces princes, pour lesquels la nation entière conservera toujours une mémoire pleine d'admiration, de reconnaissance et de respect¹²³.

Los dos bocetos que nos han llegado de este primer proyecto parecen mostrar una concepción a la francesa de la cúpula. Quizás un deseo de dialogar con la tradición y con las obras de Le Brun en Versalles, pero también buscaba con ello un punto de vista más unitario debido a las proporciones y formas de la bóveda. En este proyecto, en la parte central, se presenta una alegoría de *La France triomphante conduite au temple de l'immortalité*¹²⁴ (fig. 3) que ya había aparecido en una de las fuentes de Versalles. Francia aparece en un carro (como en el tema central del Salón de la Paz, *La France donne la paix a l'Europe*), transportada al templo de la inmortalidad por Hércules, como es frecuente en otras representaciones de la época, como en el frontispicio de la obra de Saavedra Fajardo *Idea principis Christiano-Politici*¹²⁵ (fig. 4), donde Fernando III es conducido por Hércules al templo de la virtud y del honor. Una imagen que influirá en las representaciones del príncipe-Hércules en Apoteosis.

A partir del boceto de Lemoynes puede plantearse una estrecha relación entre Francia, Hércules y el Rey (aunque cada uno aparece separadamente representado, tal y como había hecho ya en su proyecto para la Banca Real), relacionándose así con el *Hércules Gaulois*; lo que nos lleva a preguntarnos si tras la figura de Hércules del proyecto final podríamos ver igualmente un trasunto de Hércules-Francia-Rey que trabaja por la gloria de Dios-Júpiter, frente a unos Parlamentos que se arrojan la representación de la Nación. Asimismo, en este primer proyecto, Hércules dirige a Francia hacia la *gloria virtutis*, abandonando la *imitatio virtutis* del humanismo y fusionando la gloria cristiana con la apoteosis de Hércules y con el príncipe cristiano; mostrando con ello un proceso de resacralización

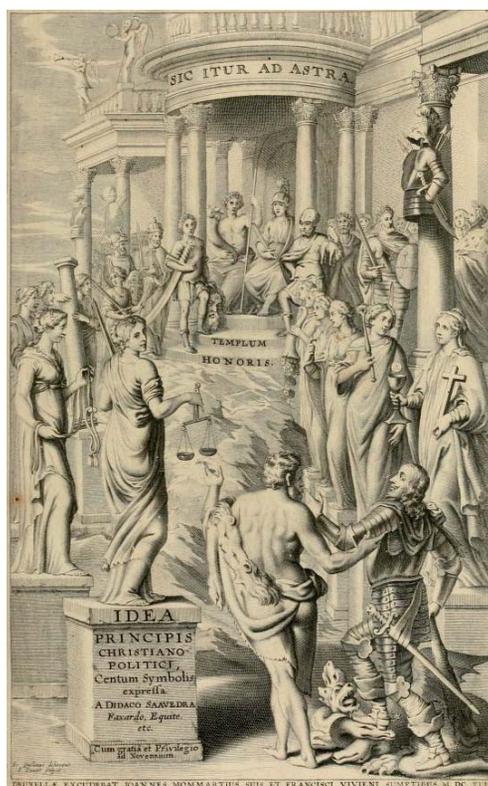
122. BORDEAUX. «François Le Moynes's painted ceiling...», p. 304.

123. NONNOTE. «Vie du peintre François Lemoynes...», pp. 528-529.

124. *La France triomphante conduite au temple de l'immortalité*. Montpellier, Musée Atger.

125. POLLEROS. «From the exemplum virtutis...», p. 45.

monárquica vinculado a la Soberanía, que es frecuente en Europa y que de nuevo nos llevaría al problema del jansenismo en los años 30 en Francia. La virtud heroica de Hércules se había identificado con la figura de Cristo ya desde Boecio, retomándola en Francia Ronsard en su *Hercule Chrétien*¹²⁶, favoreciendo la identificación de Hércules, los santos y Enrique IV, quien suele aparecer triunfante sobre los reformadores. Esta relación del primer proyecto con el *Hércules Gaulois* parece factible al observarse las constantes referencias a Enrique IV –con quien la figura de *Hércules Gaulois* se encontraba estrechamente relacionada–, por ejemplo, al completarse la escena con la presencia de los grandes reyes, entre ellos Enrique IV, quien aparece también en el siguiente boceto conservado de este primer proyecto titulado: *Henri IV après la bataille d'Ivry*¹²⁷.



4. Diego de Saavedra Fajardo, *Idea principis christiano-politici*, 1649.

126. JUNG, *Hercule dans la littérature...*, p. 105 y p. 117.

127. *Henri IV après la bataille d'Ivry*. Moscú, Museo de Bellas Artes Pouchkine.

La virtud heroica recompensada y representada por la apoteosis de Hércules había sido un tema recurrente a lo largo del siglo XVII para representar al príncipe y al poder, como observamos en la decoración de Cortona para el Palazzo Pitti, en la *Sala di Giove*¹²⁸; la cual, seguramente, fue tenida en cuenta por Le Brun¹²⁹ a la hora de realizar sus proyectos decorativos sobre este mismo tema en el Hôtel Lambert¹³⁰ o en Vaux-le-Vicomte¹³¹. Entre 1706 y 1707 Ricci realizó en el Palazzo Marucelli-Fenzi de Florencia una apoteosis de Hércules, *Hércules recibido en el Olimpo*, que Lemoyne pudo conocer durante su viaje a Italia, ya que presenta algunas soluciones formales semejantes, como los *putti* que soportan una gran tela sobre Júpiter y Jano. También habían afrontado este tema en Francia –antes que Lemoyne– Sebastien Bourdon en las Tullerías¹³² o Noël Coypel en el Gran Trianon¹³³, demostrando cómo desde 1680 asistimos a una proliferación de la apoteosis de Hércules en relación con el monarca¹³⁴; tal y como representa el texto anónimo *L'Apothéose d'un nouvel Hercule, ou le théâtre de la gloire de Louise-le-Grand élevé sur la rivièrre de Seine* (1699), escrito a propósito de la erección de la estatua ecuestre de Girardon. Charles-Antoine Coypel realizó también para Saint-Cloud, en 1723, un proyecto sobre el tema de la Apoteosis¹³⁵. Quizás esta tradición representativa, frecuente entre los monarcas franceses de los siglos XVI y XVII, de representarse como Hércules triunfante, puede explicar la reaparición de la figura de Hércules como tema principal en la cúpula de Lemoyne, en un momento donde el jansenismo estaba trayendo de nuevo las tensiones religiosas de antaño, cuestionando al monarca y su relato histórico.

Completan la escena de este primer proyecto¹³⁶, debajo del carro que transporta a Francia, los vicios que son castigados y se precipitan, que repetirá de nuevo Lemoyne en el proyecto final. En la parte superior, en el cielo, aparece representada la Fuerza acompañada del león, la Fe soportando un crucifijo, la Prudencia con un espejo y la Justicia con la balanza, que recuperará igualmente

128. CAMPBELL, Malcolm. *Pietro da Cortona at the Pitti Palace: a Study of the Planetary Rooms and Related Projects*. New Jersey: Princeton University Press, 1977, p. 130.

129. GADY, Bénédicte. «Una gloria senza fortuna: Pietro da Cortona e la Francia (1628-1669)». En LO BIANCO, Anna (com.). *Pietro da Cortona (1597-1669)*. Milano: Electa, 1997, pp. 153-163.

130. PENAUD-LAMBERT, Blanche. «La Galerie de l'Hôtel Lambert: la part du peintre et celle de l'architecte». *Bulletin Monumental*, 2008, n.º 1, t. 166, pp. 53-62.

131. GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun: liens sociaux et production artistique*. Paris: MSH, 2010, pp. 363 y ss.

132. THUILLIER, Jacques (com.). *Sébastien Bourdon, 1616-1617: catalogue critique et chronologique de l'œuvre complet*. Paris: RMN, 2000, pp. 450 y ss.

133. BAJOU, Thierry. *La peinture à Versailles XVIIe siècle*. Paris: Buchet/Chastel, 1998, p. 250.

134. NÉRAUDAU, Jean-Pierre. *L'Olympe du roi soleil: mythologie et idéologie royale au grand siècle*. Paris: Les Belles Lettres, 1986, p. 67.

135. LEFRANÇOIS, Thierry. *Charles Coypel, 1694-1752*. Paris: Arthéna, 1994, p. 188, p. 47.

136. SALMON, Xavier. «François Lemoyne à Versailles». En DUCAMP. *L'Apothéose d'Hercule...*, p. 90.

en las pechinas del proyecto final, representando las virtudes del príncipe. En el centro aparece un *cartouche* con tres flores de *lys* sobre las que hay una corona real sostenida por *putti*. Luis XV aparece en el ángulo inferior, asistiendo a la escena sobre lo que debe ser un arco, que recuerda al proyecto de Charles Coypel mencionado. Recuerda también a la bóveda de la Escalera de El Escorial pintada por Luca Giordano, donde Carlos II asiste, desde una balaustrada, a la gloria de los grandes monarcas españoles del pasado, que parece repetirse en el primer proyecto de Lemoine, pues a la izquierda y encima de esta escena aparecen grupos de diferentes monarcas: Enrique IV y San Luis; que habían sido además dos figuras fundamentales en la educación del príncipe desde Luis XIII¹³⁷ y que retomó Fleury en sus clases. En los cuatro compartimentos, a lo largo de las pechinas, se iban a representar escenas de los trabajos temporales de los monarcas, como ilustra el dibujo en el que se representa a *Enrique IV victorioso después de la Batalla de Ivry*, tomado de la *Henriade* de Voltaire y que Lemoine había ilustrado previamente. En esta escena –según Bordeaux– trataba de ilustrar la magnanimidad del buen Rey, quien da la libertad a sus prisioneros tras la batalla de Ivry el 14 de marzo de 1590. Este primer proyecto fusiona así la *imitatio virtutis* y la *gloria virtutis*, teniendo una clara finalidad ejemplarizante vinculada a la educación del príncipe a través de la Historia de Francia; lo que, de nuevo, nos lleva al problema sobre las razones del cambio del proyecto y la elección final de la figura del triunfo de Hércules, en detrimento de cualquier referencia explícita a la Historia de Francia, arriba estudiada.

La obra final (figs. 1 y 6), realizada en lienzo pintado, girará en torno a la figura de Hércules; lo que parece ser del agrado de D'Antin, demostrando su posible participación: «un sujet de la fable fût plus de son goût, il choisit l'apothéose d'Hercule, où le vrai sens allégorique est sans contredit, la Vertu héroïque récompensée»¹³⁸. Se trataba de una figura tradicionalmente asociada a la figura del monarca y de su poder, que también había constituido el tema principal que había escogido Poussin para la gran galería del Louvre en honor de Luis XIII en 1640 y Le Brun para su segundo proyecto de la Gran Galería de Versalles. Desde el punto de vista temático y formal tenemos un antecedente compositivo claro en el proyecto realizado por Charles-Antoine Coypel *L'Apothéose d'Hercule et les chemins qui conduisent les héros à l'immortalité*, en 1723, que debía decorar un Salón de Saint Cloud. Había sido encargado por Monseigneur el duque de Orleans, quedando el proyecto inconcluso con su muerte, pero del que tenemos un boceto parcial presentado en el Salón de 1725¹³⁹ (donde lo pudo contemplar Lemoine, pues participa con ocho cuadros), así como un grabado completo realizado por Louis Surugue (fig. 5).

137. MORMICHE. *Devenir prince...*, p. 298.

138. NONNOTTE. «Vie du peintre François Lemoine...», p. 529.

139. *Mercur de France*, 1725, septembre, vol. 2, p. 2267.



5. Charles Antoine Coypel, *La Apotheosis de Hércules*, 1723, grabado por Louis Surugue.

Esta imagen triunfal sobre un carro había sido una forma de representación frecuente entre los emperadores romanos y entre los reyes franceses, como por ejemplo observamos en las *Entrées*, como la organizada en Troyes el 25 de enero de 1625¹⁴⁰. Unas entradas reales en las que aparece habitualmente la figura de Hércules como personificación del monarca, como en la acontecida en Aviñón el 19 de noviembre de 1600¹⁴¹, donde se establecerá un paralelismo entre los trabajos de Hércules y los logros y virtudes del monarca Enrique IV. En esta entrada cada Dios del Olimpo poseía una relación directa con la figura del monarca, lo

140. BARDON. *Le Portrait Mythologique...*, p. 114.

141. VALLADIER, André. *Labyrinthe Royale de l'Hercule Gaulois Triomphant*. Jacques Bramer, 1600.

que podría darnos una pista de la presencia de los Dioses en la obra de Lemoyne. Charles Berault escribió incluso una *Apothéose d'Henry le Grand* donde éste es recibido como Hércules en el Olimpo acompañado de las virtudes, mientras Marte y Hércules protestan por esta admisión¹⁴²; lo que refuerza la hipótesis de interpretar *La Apoteosis de Hércules* –de acuerdo a la tradición artística e iconográfica– como un claro trasunto del monarca, de su poder y de las virtudes del buen gobernante. En 1607 encontramos un grabado de Léonard Gaultier, quien, a propósito de la figura de Enrique IV, presenta a éste sentado junto a su esposa en el Olimpo, identificando el Olimpo con Francia¹⁴³. Una representación del Rey como Hércules entrando en el Olimpo que también encontramos en un grabado de 1612 donde aparece el emperador Rodolfo II ascendiendo al Olimpo, siendo recibido por Hércules, así como en la Porte Saint-Martin, durante el reinado de Luis XIV, en 1674¹⁴⁴, donde tras la victoria sobre la Triple Alianza el Rey aparece triunfante como Hércules, desnudo, vencedor sobre la Hidra y coronado por la Victoria. Una representación similar aparece en una medalla conmemorativa del momento que llevaba, además, la inscripción «a l'immortalité»¹⁴⁵. Término que encontramos tanto en el boceto de Charles Coypel como en el primer proyecto de Lemoyne y a donde es conducida la alegoría de Francia.

Asimismo, la figura de Hércules se había convertido en un tema recurrente de la escena teatral francesa¹⁴⁶ y de los *morceaux de réception* a principios del siglo XVIII, convirtiéndose en un argumento para el desarrollo de dramas amorosos de tono galante¹⁴⁷. Aunque lo que atrae más a los pintores fue la confrontación violenta y sangrienta característica de los trabajos de Hércules, como representarán numerosos *morceaux de réception*¹⁴⁸, como el realizado por el propio Lemoyne *Hercule assommant Cacus (1718)*. *La Apothéose d'Hercules* parece, sin embargo, alejarse de este tono de terror, presentando una gloria, en la línea de la desarrollada por Le Brun en el hotel Lambert (en el inventario de la biblioteca del duque d'Antin se encontraba una colección de grabados sobre la *Galería del Hotel*

142. BARDON. *Le Portrait Mythologique...*, p. 243.

143. *Ibid.*, p. 130.

144. NÉRAUDAU. *L'Olympe du roi soleil...*, p. 13.

145. JACQUIOT, Jacques. *Médailles et jetons de Louis XIV d'après le Ms. De Londres*. Paris: Klincksieck, 1968, vol. 2, p. 250.

146. LEDBURY, Mark. «Libertés et contraintes, la peinture comme modèle pour la tragédie». En CHAVANNE, Blandine; COLLANGE-PERUGI, Adeline y TREY, Juliette (coms.). *Le Théâtre des passions (1797-1759)*. Cléopâtre, Médée, Iphigénie. Lyon: Fage, 2011, p. 76.

147. BARBAFIERI, Carine. «Hercule et Achille, héros français au XVII^e siècle: de la Vraisemblance à l'âge classique». *L'Information littéraire*, 2008, n.º 3, vol. 60, pp. 43-54. TOBIN, Ronald W. «Le mythe d'Hercule au XVII^e siècle». En GODARD DE DONVILLE, Louise (coord.). *La Mythologie au XVII^e siècle*. Marseille: C.M.R.– 17, 1982, pp. 83-90.

148. LE LEYZOUR, Philippe y DAGUERRE DE HUREAUX, Alain (dirs.). *Les peintres du roi, Morceaux de réception à l'Académie Royale de peinture et de sculpture 1648-1793*. Paris: RMN, 2000.

Lambert)¹⁴⁹, inscribiéndose –como hemos visto– dentro de la tradición francesa y europea de identificación del príncipe con las virtudes y la gloria de Hércules. En la obra final, y alrededor de Hércules triunfante en su carro, se disponen las principales divinidades del Olimpo, mientras derriba a su paso a los vicios, siendo conducido por el Amor de la Virtud hacia Júpiter y Juno, para recibir la mano de Hebe. En la otra mitad del *plafond* nos encontramos con otro lugar compositivo importante, donde Apolo describe a las Musas el evento y tras el cual se encuentra el templo que deberá acoger a Hércules (fig. 6) –como en el frontispicio de Saavedra Fajardo–. Una divinidad que ocupaba un lugar destacado en la iconografía monárquica y en el propio Versalles y que adquiere mayor protagonismo en la composición final respecto al boceto inicial (fig. 2); lo que seguramente se explica por las rectificaciones que llevó a cabo ya avanzada la obra y que le obligó a ampliar el número de figuras. Como señala el *Mercur de France*, esta obra representaba la afirmación del poder de Luis XV, contestando a las críticas recibidas de los jansenistas y los Parlamentos, y ante la dificultad para gobernar que presentaban las constantes cábalas de los nobles, esto es, los otros dioses del Olimpo que, como en el poema de Ovidio, no veían con buenos ojos al joven Rey, coronado por la voluntad divina.

... ya ha cumplido su función en la tierra, yo lo recibiré en las regiones celestiales y confío en que mi acción será digna de alegría para los dioses; pero si alguno llega a dolerse de Hércules, si alguno llega a lamentarse de que sea un dios, no querrá que se le haya dado tal premio pero sabrá que ha merecido que se le diera y lo aprobará a su pesar¹⁵⁰.

149. JUGIE-BERTRAC. «Le Duc d'Antin ou le parfait courtisan...», p. 356.

150. OVIDIO. *Metamorfosis, Libro IX, 240-270*. Edición y traducción de Consuelo Álvarez y Rosa M.ª Iglesias. Madrid: Cátedra, 1997.



6. François Lemoyne, *La Apoteosis de Hércules*, 1737, óleo sobre lienzo, Salón de Hércules del Palacio de Versalles (fragmento, Apolo).

BIBLIOGRAFÍA

- ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE (París). *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1792*. Lichtenstein, Jacqueline, Michel, Christian (ed.). Paris: École National Supérieure des Beaux-Arts, 2006-2015, t. IV, vol. 2.
- ANTIN, Louis Antoine de Pardaillan de Gondrin, duc de. *Mémoire de ma vie o Réflexions sur l'homme, et en particulier sur moi-même, commercées en 1707, et continuées suivant les occasions, dans différents temps de ma vie* [manuscrito original perdido]. Société des Bibliophiles Français (ed.). Paris: Firmin Didot, 1822.
- BARDON, François. *Le Portrait Mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII*. Paris: Picard, 1974.
- BORDEAUX, Jean-Luc. *François Le Moyne and his Generation, 1688-1737*. Paris: Arthema, 1986.
- CAMPBELL, Peter R. *Power and Politics in Old Regime France 1720-1745*. London: Routledge, 1996.
- CAYLUS, Comte de. «Vie de François Lemoyne». En CAYLUS, Comte de. *Vies des premiers peintres du roi*. Paris: Durand, 1752, vol. 2.
- CHAUSSINAND-NOGARET, Guy. *Le Cardinal de Fleury: le Richelieu de Louis XV*. Paris: Payot, 2002.

- CHECA CREMADES, Fernando. *La imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid: El Viso, 1999.
- DUCAMP, Emmanuel (dir.). *L'Apothéose d'Hercule de François Lemoyne au château de Versailles: histoire et restauration d'un chef-d'œuvre*. Paris: Alain de Gourcuff, 2001.
- DUPILET, Alexandre. *La Régence absolue: Philippe d'Orléans et la polysynodie (1715-1718)*. Seyssel: Champs Vallon, 2011.
- GRELL, Chantal. «L'Éducation de l'enfant-roi». En FLEURY, André Hercule de. *L'Abrégé de l'Histoire de France écrit pour le jeune Louis XV par le Cardinal de Fleury*. Chantal Grell (ed.) Versailles: Archives départementales des Yvelines, 2004.
- GRELL, Chantal y FUMAROLI, Marc (eds.). *Historiographie de la France et Mémoire du Royaume au XVIIIe siècle*. Paris: Honoré Champion, 2006.
- HOURS, Bernard. *Louis XV: un portrait*. Toulouse: Privat, 2009.
- JUGIE-BERTRAC, Sophie. «Le Duc d'Antin ou le parfait courtisan. Réexamen d'une réputation». *Bibliothèque de l'École National des Chartres*, 1991, vol. CIL, pp. 349-404.
- JUNG, Marc-René. *Hercule dans la littérature française du XVIIe siècle: de l'Hercule Courtois à l'Hercule Baroque*. Genève: Droz, 1966.
- MORMICHE, Pascale. *Devenir prince: l'école du pouvoir en France*. Paris: CNRS, 2009.
- NONNOTTE, Donatien. «Vie du peintre François Lemoyne (1668-1737)». En *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*. Paris: Plon-Nourrit, vol. 26, 1902.
- PANOFKY, Erwin. *Hercule à la croisée des chemins*. Paris: Flammarion, 1999.
- «Plafond d'un Salon du Château de Versailles, qui précède celui de la Chapelle du Roy, appelé le Grand Salon de Marbre». *Mercur de France*. Paris: Guillaume Cavelier, 1736, octobre, pp. 2310-2311.
- POLLEROS, Friedrich. «From the exemplum virtutis to the Apotheose: Hercules as an Identification Figure in Portraiture: An Example of the Adoption of Classical Forms of Representation». En ELLENIUS, Allan (ed.). *Iconography, Propaganda, and Legitimation*. Oxford, Clarendon Press, 1998.
- SKINNER, Quentin. «Motives, intentions and the interpretations of text». *New Literary History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972, n.º 3, pp. 393-408.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.
- YATES, Frances A. *Astrea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*. London: Routledge, 1975.