

Gobelinos que cruzaron fronteras y embellecieron Versalles: La importancia de la serie de tapices Historia del Rey en la representación de poder de Luis XIV

Trabajo de grado para optar por el título de:
Historiadora

Carolina Varela Barón

Directora
Amada Carolina Pérez Benavides PhD

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Ciencias Sociales, Carrera de Historia
Bogotá, Colombia
Febrero, 2019

Resumen

El presente trabajo analiza la serie de tapices *Historia del Rey*, como una muestra de la representación de poder del monarca francés Luis XIV. Hábilmente, el rey y sus ministros se apropiaron de la cultura material de su tiempo para engrandecer el nombre del Rey Sol y demostrarle a los gobernantes del momento la magnificencia de Luis. Sin duda, Charles Le Brun, el primer pintor real y director de la Manufactura Real de los Gobelinos, logró plasmar en esta serie de tapices, los eventos más notables del reinado de Luis. Esta producción impactó a los monarcas del siglo XVII, provocando que algunos quisieran imitar el diseño de esta obra de arte y así apropiarse de esta nueva forma de representación del poder, por cuanto es un elemento decorativo cargado de significado y a la vez, el relato de un reinado que pretende dejar su huella para la posteridad.

Palabras clave: Tapices; Representación de poder; Luis XIV; Charles le Brun; Manufactura Real de los Gobelinos; Siglo XVII.

Abstract

The present work analyzes the series of tapestries *History of the King*, like a sample of the representation of power of the French monarch Louis XIV. Skillfully, the king and his ministers appropriated the material culture of their time to magnify the name of the Sun King and show the rulers of the moment the magnificence of Louis. Undoubtedly, Charles Le Brun, the first royal painter and director of the Gobelins Manufactory, managed to capture in this series of tapestries, the most notable events of Louis' reign. This production impacted the monarchs of the seventeenth century, causing some of them to imitate the design of this work of art and thus appropriate this new form of representation of power, as it is a decorative element loaded with meaning and at the same time, the story of a reign that aims to leave its mark for posterity.

Keywords: Tapestries; Representation of power; Louis XIV; Charles le Brun; Gobelins Manufactory; XVII century.

CONTENIDO

Introducción

Presentación del tema, 5

Propuesta teórica y metodológica, 7

Balance Historiográfico, 16

Estructura del trabajo, 19

Capítulo I

Escenificación e imagen, 20

Representación: significado y aplicación del concepto, 23

Poder y potencia de la representación, 32

Capítulo II

La Manufactura Real de los Gobelinos, 34

Charles Le Brun, primer pintor real, 39

Los tapices: materialidad, descripción y circulación, 44

Capítulo III

La imagen pública de Luis XIV, 63

La representación de poder de Luis XIV en las cortes europeas, 74

Conclusiones, 78

Anexo, 82

BIBLIOGRAFÍA, 93

ILUSTRACIONES

Figuras

- 2.1 El Rey Luis XIV visita la Manufactura de los Gobelinos, 46
- 2.2 Captura de la ciudad de Lille por el ejército de Luis XIV, 51
- 2.3 La Audiencia del cardenal Chigi, 29 de julio de 1664, 55

Introducción

Presentación del tema

Esta investigación relata la relación entre arte y poder en la Francia de Luis XIV. Como trabajar este tema sería complejo y requeriría de tiempo, me he visto obligada a seleccionar una forma en especial que ha llamado mi atención. Son muy conocidos los estudios acerca de estos dos temas, arte y poder. Muchos han elegido analizar las imágenes de la época de una forma admirable. La cantidad de producciones artísticas es avasalladora: metales, esculturas, pinturas en todos los formatos, tapices, muebles, jardines, monumentos etc. Inicialmente pensé en analizar un retrato famoso de Luis XIV, hay bastante bibliografía al respecto; pero leyendo el libro de Peter Burke, *La fabricación de Luis XIV*, encontré que el autor mencionaba con admiración la serie de tapices fabricada en el Taller de los Gobelinos por Charles Le Brun -primer pintor del rey-, llamada *Historia del Rey* o *Histoire du Roi* en francés. Hay varios elementos importantes en esta elección: (i) no se trata de una imagen, pues hay trece tapices, cada uno con una temática diferente, (ii) al ser una serie, hay elementos en común, (iii) todos están dirigidos por Charles Le Brun, lo que da cohesión al trabajo, (iv) cuentan la historia de vida de Luis XIV -o por lo menos, relatan gran parte de sus hazañas y de los momentos determinantes de su reinado-, (v) hay una materialidad que vale la pena analizar, como lo son los marcos, el tamaño, son hechos de hilos de oro y seda, lo que finalmente nos ayuda a entender la intención y la finalidad por la cual fueron creados, (vi) brindan una forma diferente de analizar la relación entre el arte y el poder – al no ser retratos o frescos de gran formato y posibilitar un análisis nuevo del tema-, (vii) su circulación fue variada, en ocasiones eran regalos para casas reales extranjeras y presentes para los embajadores y en otras eran expuestos en fiestas religiosas y en Versalles a los cortesanos.

Estos son los elementos más notorios, pero por supuesto hay muchos más. Quisiera aclarar que no todos los tapices van a ser analizados con la profundidad necesaria. Tomaré tres ejemplares y llevaré a cabo el análisis correspondiente. El primer tapiz, llamado: *La visita de Luis XIV a la Manufactura de los Gobelinos*, fue seleccionado para evidenciar la

importancia de estos tapices en el reinado de Luis XIV. Podemos ver un rey vigilante y expectante de las obras de sus artistas, interesado en la elaboración de su propia imagen. Además, en la Manufactura de los Gobelinos se realizaron todos los tapices de la *Historia del Rey*, por eso quise dar una mirada al entorno de trabajo, ver un poco más de cerca el lugar de producción de estas obras de arte. El segundo tapiz, llamado: *La captura de la ciudad de Lille por el ejército de Luis XIV*, fue seleccionado porque es un tapiz de guerra - supremamente interesante, sobre todo por la forma en la que se plasman los personajes y la vista de la ciudad a lo lejos- y claramente durante el reinado de Luis XIV la guerra tuvo una preponderancia innegable. Me llamó especialmente la atención porque Luis XIV no está en el centro de la imagen, los colores resaltan más que en otros tapices de guerra y la postura del mensajero es bastante peculiar. Finalmente, el tercer tapiz, llamado: *La audiencia del Cardenal Chigi, el 29 de julio de 1664*, fue seleccionado por su importancia política y el contexto en el cual fue realizado. Este tapiz sirvió como una advertencia política para los rivales de Luis XIV, fue una muestra de su poderío y control en la Europa del siglo XVII.

Si bien, el romper la serie y analizar sólo tres tapices podría significar el perder una de las mayores riquezas del estudio, es decir, el poder encontrar elementos que se repiten una y otra vez y encontrar ese poder representacional en todos y cada uno de los catorce tapices; he decidido, analizar a profundidad los tres tapices que mencioné en el párrafo anterior porque exponen los ítems más importantes del reinado de Luis XIV, son el ejemplo de las alianzas políticas, las guerras y también el sistema cultural creado por el rey y sus ministros. Además la serie no se encuentra en el mismo lugar físico, hay trece tapices en el Palacio de Versalles y el restante, a saber, el *Encuentro de Felipe IV y Luis XIV en la Isla de los Faisanes el 7 de junio de 1660*, esta expuesto en la Embajada de Francia en España. Por lo tanto, la serie ya se encuentra dividida, se rompe la serie y entonces hay otros enfoques desde los cuales analizar esta obra de arte. Claramente, están las puertas abiertas para el análisis de diferentes elementos en toda la serie y sin duda es uno de mis objetivos, pensando a futuro.

Teniendo claro el criterio de selección de los tapices que serán estudiados más adelante, es importante tener en cuenta que para poder realizar esta propuesta, he seleccionado algunos

teóricos del arte e historiadores reconocidos que han tratado el tema con denuedo. Claramente, el trabajo de estos estudiosos le otorga rigurosidad y firmeza metodológica a este trabajo y son: E.H. Gombrich, Roger Chartier y Louis Marin. Los demás autores citados a lo largo de este texto serán mencionados más adelante, conforme sus aportes vayan nutriendo el estudio.

Propuesta teórica y metodológica

El libro de Ernst Gombrich, titulado *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, pone en marcha el programa de Jacob Burckhardt para el análisis de imágenes y pone «a prueba su aplicabilidad frente a la diversidad de demandas que encontramos en la historia del arte» (Gombrich, 2003, p.11). Ciertamente, la función de una imagen es fundamental para entrar a analizar el autor y el contexto en el que fue realizada. Las imágenes no se elaboran porque sí, siempre tienen un objetivo, una función que cumplir, así sea la de evidenciar el talento del autor. Siendo así, la Francia de Luis XIV, tiene mucho que ofrecer al respecto. Este rey, en particular, sabía que el arte debía aprovecharse con un fin que fuera más allá de embellecer sus palacios o exaltarse a sí mismo. Él y sus ministros supieron enriquecer las artes, promoverlas y diseminarlas en un tiempo en el que pocos de sus súbditos sabían leer -lo cual hacía que las imágenes fueran otro medio para reiterar su poderío-. Por eso, «un retrato de un estadista diferirá de una caricatura en medios, formato y postura; y ésta, a su vez, variará en forma y tono de acuerdo con su función social» (Gombrich, 2003, p.8). Esta es parte de la explicación de por qué se recurrieron a tantos tipos de imágenes para representar el poder y la majestad de Luis XIV. Todas ellas tenían una función social específica: exaltar la magnificencia y la potestad del rey francés.

Seguramente, las imágenes nos ayudan a comprender mejor el contexto de una sociedad específica, verdaderamente las imágenes nos cuentan otro tipo de historias que tal vez en los documentos escritos no podemos percibir. Es un lenguaje diferente, que requiere herramientas de lectura particulares.

No podemos pensar en nada sin la ayuda de las imágenes. Sin imágenes, el análisis más abstracto [y] el razonamiento más metafísico quedan más allá de

nuestro alcance; es sólo mediante y a través de imágenes como somos capaces de recordar. Debéis tener esto en mente cuando elaboréis vuestro calendario [...] Conscientes de que el dominio de la inteligencia humana vive en imágenes, al concebir estos nombres hemos tratado de explotar incluso los elementos de imitación inherentes en el lenguaje... (Fabre d'Eglantine citado en Gombrich, 2003, p.165).

He aquí una frase digna de resaltar de esta cita: *es sólo mediante y a través de imágenes como somos capaces de recordar*. Las imágenes provocan sensaciones y sentimientos diversos a los que nos puede provocar un libro, por ejemplo. La mezcla de colores, los rostros, los paisajes nos transportan a un mundo de fantasía donde la representación de este mundo es definitiva, la imaginación nos abre el campo y dejamos de limitarnos. Representación, sin duda es un concepto clave en esta investigación. ¿Qué es una representación?, ¿Cómo se maneja este concepto? ¿Qué representan los tapices de Luis XIV? Son algunas de las preguntas que se responderán, espero que acertadamente, en los capítulos siguientes. Pero antes de esto, es importante mencionar algo más acerca de este lenguaje único de las imágenes:

Por tanto, el arte de cada período es a la vez la expresión más compleja y la más fiable del espíritu nacional en cuestión, es algo parecido a un jeroglífico [...] en el que la esencia secreta de una nación se declara por su cuenta, condensada, es cierto, oscura a primera vista, pero totalmente y sin ambigüedades ante aquellos capaces de leer estos signos [...] Así, una historia continua del arte aporta el espectáculo de la evolución progresiva del espíritu humano (Haskell citado en Gombrich, 2003, p. 264).

Es evidente que nosotros -refiriéndome a aquellos que vivimos en el siglo XXI- no vamos a lograr descifrar en su totalidad la infinita red que puede haber detrás de una imagen del siglo XVII. No sabemos «leer» los signos allí presente de la misma forma que un cortesano o un campesino de la Francia del siglo XVII lo hubiera hecho. Hay códigos, costumbres y tradiciones que nosotros no hemos heredado. Sin embargo, esto no implica que la curiosidad no nos mueva a querer por lo menos intentar leer estas imágenes. Es cierto que la brecha histórica existente nos resta mucho, pero si se ve desde otra perspectiva, hasta puede ser una ventaja para la lectura de estas imágenes. Nuestro rey no es Luis XIV, no le debemos respeto, ni reverencia; vemos lo que nos presenta la imagen y tratamos de ubicarnos en el contexto, los medios y los posibles fines de esta. Vemos el absolutismo con ojos de modernidad, con ansías de democracia, aunque objetivamente, reconociendo que en cada época de la historia hay riquezas innumerables y delicias por descubrir. No por exaltar

al rey, o enaltecerlo y alabarlos de semejante forma, los franceses del siglo XVII eran ignorantes o sumisos. Se supieron mover como hijos de su tiempo, teniendo la misma complejidad e inteligencia que podríamos tener cualquiera de nosotros hoy en día.

Quisiera aclarar, de la misma forma que lo hace Gombrich al cierre de su libro -explicando la obra del historiador del arte británico Francis Haskell- que el arte va más allá de la representación del espíritu de una época:

Porque ¿acaso es todo esto un mito? ¿Acaso no depende más bien del tipo de pregunta que planteemos y del tipo de respuestas que busquemos? El arte no refleja el espíritu de la época, ya que esta noción es demasiado vaga para ser de alguna utilidad. Pero ¿por qué no iban a compartir los artistas los valores y las aspiraciones de su cultura y su sociedad; su sentido del decoro o su culto al anti-decoro, sus ideales heroicos o su inclinación por el refinamiento? Quizá el historiador del arte no pueda decir al historiador gran cosa que éste no pudiera haber deducido de otras fuentes, pero sin duda el historiador sí puede ayudar todavía al historiador del arte para interpretar el arte del pasado a la luz de las evidencias textuales. Si alguien ha demostrado esta posibilidad, ése es Francis Haskell (Gombrich, 2003, p. 272).

A esto me interesa llegar porque, muchas veces se piensa que las imágenes son ventanas a una época o sociedad específica, que nos muestran de forma veraz y certera todo lo que ocurría en ese tiempo. He aquí un error metodológico y de interpretación bastante grave. Bien dicen por ahí que no se debe creer en todo lo que se escucha o en todo lo que se ve, sí hay una formación de criterio y el hambre de crítica, pues no se puede aceptar de buen grado y afirmar todo lo que se recibe. Las imágenes buscan mostrarnos algo concreto o por lo menos guiarnos a una interpretación que tiene un fin, enuncian algo, lo presentan, lo hacen evidente, pero ¿qué hay de aquello que ocultan?, de lo que no se puede ver tan fácilmente, lo que a fuerza intentaron borrar. Una imagen es rica a nuestros ojos, en tanto podamos analizar con criterio lo que evidencia y lo que esconde, ambas cosas son determinantes para descifrar la imagen en su totalidad. No quiero en ningún momento decir o dar a entender, que las imágenes no muestran nada de su tiempo, porque sería un absurdo. El contexto es primordial, pero la invitación es a ver más allá de eso, a cuestionarnos más, a inquirir, a indagar; sumergirnos en esa amplia red de conocimiento, de signos, significantes y códigos para darle sustento al análisis. Es por eso, que estoy de acuerdo con Gombrich cuando afirma que el historiador puede ayudar al historiador del arte. Los documentos escritos, los distintos ámbitos de la sociedad influyen en la reflexión final. Se pueden leer

textos e imágenes y no tienen que estar en desacuerdo o significar algo más, que el anhelo de encontrar una explicación más coherente y que de más sentido al mundo en el que vivimos y el que, por supuesto, hemos heredado.

Con Gombrich, uno se empapa de más conocimiento de la historia del arte y sus diferentes formas de análisis, que seguramente estarán impresas en este trabajo. Por su parte, un historiador como Roger Chartier, da un fundamento sólido a la noción de representación y también a la importancia que en una sociedad tiene el analizar los diferentes factores que la componen, hallar sentido a lo que se vive.

Inversamente, toda creación inscribe en sus formas y sus temas una relación con las estructuras fundamentales que, en un momento y en un lugar dados, organizan y singularizan la distribución del poder, la organización de la sociedad o la economía de la personalidad. Pensando (y pensándose) como un demiurgo, el artista o el pensador, inventa sin embargo bajo coacción (obligación social). Coacción en relación a las reglas (del patronazgo, del mecenazgo, del mercado) que definen su condición. Coacción más fundamental aun en relación a las determinaciones ignoradas que habitan la obra y que hacen que ella sea concebible, comunicable, comprensible. Lo que toda historia de la cultura debe pues pensar es, indisociablemente, la *diferencia* por la cual todas las sociedades tienen, en figuras variables, separado de lo cotidiano, un dominio particular de la actividad humana, y las *dependencias* que inscriben, de múltiples maneras, la invención estética e intelectual en sus condiciones de posibilidad (Chartier, 1992, p. XI, XII).

Lo que en esta cita nos dice Chartier, se aplica a lo que a Charles Le Brun -y realmente a los ministros y funcionarios del rey- le sucedió. Bajo coacción -no necesariamente esta palabra implica violencia, en este caso es más por obligación- creó no solo los tapices, sino las pinturas, los retratos, toda clase de muebles y galerías. Fue director de la Academia Real de Pintura y Escultura de 1663 a 1683 y también director del Taller de los Gobelinos. Por tal razón tenía una obligación social con el rey, tenía que corresponder a su gracia y favor y esto fue la piedra angular de toda su extensa obra: servir a su rey, exaltándolo en todas sus facetas y siendo el instrumento para que sus súbditos lo admiraran más y se sometieran a su poderío. No podemos pensar a Luis XIV, sin mencionar a su fiel primer pintor real; el creador del llamado «estilo de Luis XIV».

Referente a lo mencionado con anterioridad, acerca de la brecha histórica existente entre la Francia de Luis XIV y nuestros días, viene a lugar esta reflexión:

En vez de ponernos imaginariamente en el lugar de los primitivos que estudiamos, y de hacerlos pensar como lo haríamos nosotros si estuviéramos en su lugar, cosa que sólo puede llevarnos a hipótesis casi siempre falsas, esforcémonos por evitar nuestras propias costumbres mentales e intentemos descubrir las costumbres de los seres primitivos a través del análisis de sus representaciones colectivas y de las relaciones entre esas representaciones (Lévy-Bruhl citado en Chartier, 1992, p. 20).

Obviamente, el siglo XVII no es la era primitiva, pero este es un muy buen ejemplo de lo que no debemos hacer. Por supuesto, no podemos negar la *empatía* que como seres humanos podemos sentir respecto a otras culturas y épocas en la historia de la humanidad, pero esto puede llevarnos a un terreno cenagoso que sería mejor no pisar. He aquí la solución acertada del autor: *descubrir las costumbres [...] a través del análisis de sus representaciones colectivas y de las relaciones entre esas representaciones*. Como se puede ver, cada vez se hace más necesaria una definición del concepto de representación. Aunque a mi parecer, lo más interesante se hace desear con más intensidad. Es el momento de continuar con Chartier.

El autor, en su libro *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, nos habla de los debates historiográficos, allí menciona, por ejemplo, las diferencias entre la historia intelectual y la historia de las mentalidades. Hace un barrido historiográfico hasta llegar a la historia social y cultural, señalando los temas de estudio y las problemáticas de cada enfoque. En las otras dos secciones del libro, habla de la historia del libro y de la representación del mundo social. En esta última parte trabaja de una forma sorprendente la aplicación del concepto de representación como columna vertebral de las sociedades, sus juegos, intrigas, sus relaciones y nos enseña lo complejo del término y su aplicación a un tema de estudio específico, lo cual es, según mi parecer, aún más difícil. Al respecto conviene decir, que el enlace entre representación y poder es mucho más notorio en el capítulo «Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen», incluido en su libro, *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*, puesto que Marin -uno de los teóricos, sin el que, este trabajo sería en su mayoría, muy difícil de tratar- abiertamente trata el tema del poder y su ligación con el concepto de representación. Prácticamente no se puede pensar en lo uno, sin hablar de lo otro. Clave es, mencionar en este punto, que el autor diferencia *poder* de *potencia*: una cosa es tener la fuerza para ejercer el poder y otra, el ejercerlo de forma determinante para un grupo mínimo de personas o para el entero de

una sociedad. El contexto es entonces, fundamental para aplicar estos términos de forma exitosa.

Aunque más adelante, en el capítulo I, se va a tratar más a fondo el concepto de representación y su preponderancia en este texto, es importante hacer una breve definición del término y resaltar su pertinencia en este trabajo. Representación es aquello que se vuelve a presentar, ya sea un concepto, una imagen o un signo del cual nos apropiamos. Implica ir más allá, pues toda representación tiene un resultado, una reacción que se despierta en el espectador. No todos al observar la misma imagen tendremos los mismos pensamientos, las mismas ideas. Una misma representación puede despertar diferentes emociones en aquellos que la reciben. Es a través de la representación que la imagen de Luis XIV se vuelve tan poderosa y causa un impacto en la sociedad europea del siglo XVII, es por esta razón que el monarca y sus ministros se esforzaron tanto por construir una imagen magnífica y hasta temible de este rey que era como el sol, como un dios. Sin el concepto de representación este trabajo perdería su norte. Una imagen no es solo lo que podemos ver a simple vista, es lo que intenta decir y también lo que intenta ocultar; aquello que se puede inferir después de un análisis cuidadoso, aquello que se puede lograr interpretándola, viéndola como una representación. En este texto la representación de poder de Luis XIV se puede ver concretamente en el uso de los tapices para la construcción de su propia imagen.

Al comenzar estas reflexiones señalé, tres teóricos del tema: Gombrich, Chartier y Marin. Hasta el momento he hablado de los primeros dos, vamos ahora a hablar del tercero en cuestión, Louis Marin. Este teórico francés de la historia del arte, es el que más aportes tiene para dar a este trabajo. Es reconocido por tratar en detalle los conceptos de poder, representación e imagen. Para ser sincera, sus análisis son tan profundos que en algunas ocasiones haría falta un estudio más a conciencia sobre este asunto.

Comencemos por decir algo de su visión del concepto de imagen. Anteriormente, había enunciado brevemente el hecho de que se puede leer una imagen. Para esto, hace falta

conocer el lenguaje de signos que ayudan a analizar la imagen, su funcionamiento en una cultura y sociedad específica:

The painted image reproduces, according to the requirements of its order of visibility, the structure that governs the functioning of language signs within their own order of intelligibility. The first must *cause* the entity in the painted appearance *to be seen*, just as the second must *cause it to be heard* in the idea. In any event, this type of reproduction, marked by the “normative phenomenon” according to which every painting must be readable, thus expressible, thus namable, is possible only thanks to a double and inverse erasure: in language, that of the *natural* sonorous materiality of the voice transmuted to the state of sign without matter, of pure meaning, owing to the *cultural* convention of language; in the image, that of the conventional, *cultural* materiality of the undergirding medium and the colored pigments it wears, transmuted into the state of the visible, “lifelike”, recognizable, namable icon thanks to the *natural* geometry of legitimate perspective and the representation of real space. Language and image then coincide, exactly as each coincides, in its own order, with the thinkable and visible entity represented –but according to inverse and symmetrical processes- and each encircles that entity in the rigorous enclosure of the system of knowledge that is the internal structure of representation¹(Marin, 2001, p. 25).

Conviene subrayar, lo que Marin dice en esta cita de su libro *On Representation*: hay un «fenómeno normativo» que hace que cada imagen sea legible, expresable y nombrable de acuerdo a la materialidad cultural convencional de la imagen -medio subyacente y pigmentos de color usados en la pintura- y todo esto se convierte en un icono gracias a la representación -socialmente aceptable, códigos y normativas previamente acordados socialmente- del espacio real. Es por esto, que tanto el lenguaje como la imagen, necesitan de un estructurado sistema de conocimiento, que me arriesgaría a decir, da sentido a la representación y la conforma en sí misma.

¹ La imagen pintada reproduce, de acuerdo con los requisitos de su orden de visibilidad, la estructura que rige el funcionamiento de los signos del lenguaje dentro de su propio orden de inteligibilidad. El primero debe *causar que se vea* la entidad en la apariencia pintada, así como el segundo debe *causar que se escuche* en la idea. En cualquier caso, este tipo de reproducción, marcada por el "fenómeno normativo" según el cual cada pintura debe ser legible, así expresable, así nombrable, solo es posible gracias a un doble e inverso borrado: en lenguaje, el de la materialidad *natural* y sonora de la voz transmutada al estado de signo sin materia, de significado puro, debido a la convención *cultural* del lenguaje; en la imagen, la de la materialidad *cultural* convencional del medio subyacente y los pigmentos de color que usa, transmutada en el estado del visible, “real”, reconocible y nombrable icono gracias a la geometría *natural* de la perspectiva legítima y la representación de espacio real. Lenguaje e imagen entonces coinciden, exactamente como cada uno coincide, en su propio orden, con la entidad pensable y visible representada -pero según procesos inversos y simétricos- y cada uno rodea esa entidad en el recinto riguroso del sistema de conocimiento que es la estructura interna de la representación.

En un artículo del mismo autor, llamado *On Reading Pictures: Poussin's Letter On Manna*, se aclara el porqué de leer imágenes. Al igual que en la cita anterior, el autor relaciona la lectura de imágenes con los signos del lenguaje que permiten operar esta acción:

To read is not a simple activity: from the dictionary, we can discern for the term "reading" three different directions of meaning applicable to the present analysis. First of all, to read is *to recognize* a structure of significance, to recognize that such and such a form, figure or trace is a sign; that it represents something else, without necessarily knowing *what* the something else is. Next, *to read is to understand* what we read, to give significance to this operation of recognizing signifying structures. If, ordinarily, we look upon a painting as a sign (first sense), do we also *read* the sign (the second sense)? Do we *understand* the meaning of this sign? Is a painting a pictorial statement, an "énoncé", something like a sentence, a clause, a judgement? If the answer is yes, is there in the painting any element which would assume the role of the verb? Of the subject? Of the predicate? Finally, *the act of reading is decoding*, deciphering, interpreting the meaning of a discourse. Is a painting a discourse? By provoking a reading, does not painting assume the status of a discourse, a discourse of images whose figures should be analysed as so many tropes?² (Marin, 1982, p. 5).

Esto es algo de lo que yo quería insinuar anteriormente, cuando me refería al análisis de los tapices. Leerlos, según Marin, implica entonces, reconocerlos, luego comprenderlos y por último decodificarlos. Hay entonces, tres niveles de análisis, que se tendrán en cuenta, sobre todo en el capítulo II, cuando corresponda aplicar este modelo a los tapices seleccionados. Creo firmemente, que las imágenes se pueden leer y descifrar sin un texto escrito acompañándolas. Es necesario, tomar el riesgo y a la vez, dejar que algo de nuestra imaginación influya en nuestra comprensión de la imagen. También vemos la habilidad del autor en esto, que la imagen se entienda sin necesidad de explicación, que sea tan clara para el espectador, que lo único que haga el texto, sea reafirmar o confirmar lo que ya se tenía en la mente, después de haber observado la imagen. Sin duda alguna, pondremos a prueba en

² Leer no es una actividad simple: del diccionario, podemos discernir del término "leer" tres direcciones diferentes de significado aplicables al presente análisis. En primer lugar, leer es *reconocer* una estructura de significado, reconocer que tal o cual forma, figura o trazo es un signo; que representa algo más, sin necesariamente saber *qué es* la otra cosa. A continuación, *leer es comprender* lo que leemos, darle significado a esta operación de reconocimiento de estructuras significantes. Si, por lo general, vemos una pintura como un signo (primer sentido), ¿leemos también el signo (segundo sentido)? ¿Entendemos el significado de este signo? ¿Es una pintura una afirmación pictórica, un "énoncé", algo así como una oración, una cláusula, un juicio? Si la respuesta es sí, ¿hay en la pintura algún elemento que pueda asumir el papel del verbo? ¿Del sujeto? Del predicado? Finalmente, *el acto de leer es decodificar*, descifrar e interpretar el significado de un discurso. ¿Es una pintura un discurso? Al provocar una lectura, ¿la pintura no asume el estado de un discurso, un discurso de imágenes cuyas figuras deben analizarse como tantos tropos?

las siguientes páginas a Charles Le Brun, podremos ver su habilidad comunicativa y la capacidad de influir en nuestras emociones con cada trazo de su pincel.

Fijémonos pues, en toda la riqueza analítica que hay en la interpretación de las imágenes, pues cada vez que observamos una pintura, un retrato o un fresco, estamos poniendo en práctica nuestra propia noción de lo que es y debiera ser una imagen. Nuestra visión del mundo, nuestros gustos, emociones e intereses más profundos, confluyen en una simple operación intelectual, leer la imagen; interpretar, dilucidar, decodificar y escudriñar lo que se nos presenta. Como espectadores, es como si tuviéramos al pintor, al artista, en nuestras manos, somos los jueces por un instante. Tenemos el poder de transformar lo que el artista ha puesto ante nuestros ojos. Podemos tergiversar o manipular su contenido, así como podemos ser fieles y apegarnos a las intenciones del artista. Nuestro sistema de conocimiento nos hace opinar diferente, no sólo unos de otros, sino de aquellas muestras de arte del pasado. Ya estamos cargados con una cosmovisión y una organización social que predetermina nuestros pasos a seguir y nuestro criterio de análisis.

Sin embargo, aunque solo se analizaran los tapices -es decir, por sí mismos, únicamente con base en lo que muestran- para lo cual tendría que dejar de lado los escritos -cosa que no va a suceder en este trabajo-, es válido aclarar que la intención de este trabajo no es demostrar el poder de la imagen en sí misma y así tratar de ganar amplios debates historiográficos de la historia del arte, acerca de este muy válido método de estudio. Mi intención, es demostrar cómo *la representación del poder* se plasma en esta muestra particular de arte -estamos de acuerdo que un retrato o una pintura no es lo mismo que un tapiz, aunque represente algo similar- y demuestra el dominio de Luis XIV en las artes de la Francia del siglo XVII, con la intención de dejar muy en claro el poderío de su reinado y su supuesta «omnipotencia» en todas las ramas del poder estatal. ¿Cómo se *representa* el poder de Luis XIV en estos tapices? ¿Cómo se puede inferir en las *intenciones* de dominio del pintor y del propio rey? Estas sólo son algunas de las preguntas que originaron el deseo de profundizar en este objeto de estudio. Insisto, en la necesidad de los textos escritos para este objetivo.

La noción de signo, es entonces muy importante, no todos entienden los mismos signos en una pintura. En la época, seguramente, había códigos y claves para encontrar el verdadero significado de una imagen. No debemos nunca olvidar, que una imagen muestra, revela pero también esconde y oculta.

The pictorial practice, productive of painted images, is theoretically and ideally dominated by the notion of sign and, through that notion, by the function of communication, of which the paradigm is verbal communication. A painting is theoretically and ideally a discourse on painting whose justification, validity, intelligibility, and beauty are measured by what it means and by the way that intention of speech is readable in the representation³. (Marin, 2001, p. 27-28).

Hay en el fondo de cada imagen, entonces, una intención. Debemos pues, leer los discursos presentes en la imagen, los discursos que componen la representación. La imagen comunica, presenta, evoca y provoca. Esto nos lleva a caer en la cuenta de que debemos descifrar los signos que se nos comunican y probar nuestra habilidad objetiva para no caer en terrenos comunes. Los tapices no sólo representan el poder que ostentaba Luis XIV, los tapices nos muestran un artista, un estilo de arte, un contexto particular de creación y producción. No es lo obvio lo que se va a recalcar, pues para eso hay numerosos trabajos sobre el absolutismo de Luis XIV. Las imágenes nos ayudan a reforzar un punto de vista o en este caso una hipótesis de trabajo pero van más allá del texto escrito. Los espectadores siempre pueden interpretar libremente el empleo de tal o cual color, el uso de un tipo u otro de marco, la luz y la sombra e infinitos elementos de interpretación. Algo de subjetivo siempre hay en el análisis de una imagen, pues entramos en el terreno del *gusto*, y como dicen por ahí, entre gustos no hay disgustos.

Balance Historiográfico

Si bien, numerosos autores han escrito acerca de la vida de Luis XIV, entre ellos biógrafos y escritores de renombre, en este balance quisiera centrarme en los historiadores que han trabajado la imagen de Luis XIV. Claro está, que si me enfocara en los historiadores que

³ La práctica pictórica, productora de imágenes pintadas, está teórica e idealmente dominada por la noción de signo y, a través de esa noción, por la función de comunicación, cuyo paradigma es la comunicación verbal. Una pintura es teórica e idealmente un discurso sobre la pintura cuya justificación, validez, inteligibilidad y belleza se miden por lo que significa y por la forma en que la intención del habla es legible en la representación.

han escrito acerca de Luis XIV, este balance sería interminable, pues sin duda la figura del Rey Sol ha despertado la curiosidad de muchos a través de los años. Es importante resaltar, que en los últimos años se han hecho estudios muy interesantes de la figura de Luis XIV y de su representación en el arte. Los temas cada vez son más abiertos, el arte decorativo y la cultura material están siendo estudiados cada vez con más rigurosidad. Es satisfactorio ver y entender que el objeto de este trabajo seguramente será estudiado por otros historiadores en un campo que se está abriendo ante nuestros ojos.

Visualmente, el reinado de Luis XIV tiene mucho que ofrecer, pues pululan las muestras y huellas que dejó para la posteridad. Por esta razón es tan relevante la existencia de estudios cuyo enfoque sea precisamente el análisis visual de este reinado. Ciertamente, Luis XIV tenía clara la importancia del legado material de su propia imagen, la representación de su poder. Este tema lo trabaja a profundidad el historiador inglés Peter Burke en su libro *La Fabricación de Luis XIV*⁴, escrito en 1992. Allí, se concentra en la representación del poder en la iconografía que rodeaba a Luis XIV: pinturas, esculturas, tapices, medallas, monumentos, etc. Todos estos, elementos que aportaron a la construcción de la imagen del rey, la fabricación de su imagen. Un proyecto de inmensas dimensiones que ministros, artistas, orfebres y artesanos ayudaron a ejecutar. Esta breve, pero obligada mención del trabajo de Burke, se profundizará en los siguientes capítulos, pues es un estudio fundamental en la construcción de este proyecto.

A principios del siglo XIX, André Blum escribió acerca de la imagen satírica de Luis XIV. En 1913 publicó el trabajo *Louis XIV et l'image satirique pendant les dernières années du 17e siècle*⁵. Si bien, no es un trabajo que tome como referente la representación del poder de Luis XIV a través de la imagen, es un trabajo que comienza a notar la importancia de lo visual en este reinado. La caricatura siempre ha sido una parte importante de la denuncia social, así que los detractores de Luis también construyeron una imagen del rey, contraria a la que el mismo rey intentaba producir. Este es un campo sin duda muy interesante, pero aquí nos compete la mención de la imagen de Luis XIV. Siendo así, en 1978 y 1981, la

⁴ Peter Burke, *La fabricación de Luis XIV* (San Bartolomé: Nerea, 2003).

⁵ André Blum, *Louis XIV et l'image satirique pendant les dernières années du 17e siècle* (Nogent le Rotrou, 1913).

académica francesa Nicole Ferrier-Caveriviere, publicó dos trabajos que involucran el estudio de la imagen de Luis XIV. El primero, en 1978, titulado *Louis XIV et ses symboles dans l'Histoire Metallique*⁶ y el segundo, en 1981, titulado *L'image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715*⁷. Llama la atención el hecho de que ella mencione los símbolos, dado que la representación de la imagen del rey está cargada de ellos, ya sea en la Historia Metálica del rey, como en la serie de tapices *Historia del Rey*. Analizar visualmente la imagen el Rey Sol, involucra el discernir los símbolos presentes en la imagen, símbolos significativos en la época. En el segundo escrito, aunque no se trabaja la imagen de Luis XIV gráficamente, sí se percibe la construcción de la representación del rey, cómo los escritores de la época debían presentarlo.

Finalmente, trabajos recientes como el del historiador del arte, Robert Wellington, publicado en 2015 y titulado *Antiquarianism and the Visual Histories of Louis XIV: Artifacts for a Future Past*⁸, explora la historia metálica del rey y hace menciones de la serie de tapices, todo esto como evidencia de la historia visual de Luis XIV. Centra especialmente su atención en la intención del monarca francés de dejar objetos para la posteridad. También, el historiador del arte, Florian Knothe, publicó en 2016 su libro, titulado *The Manufacture des meubles de la couronne aux Gobelins under Louis XIV: A Social, Political and Cultural History*⁹, este trabajo se aproxima al tema de estudio. Allí se evidencia la preponderancia de la Manufactura Real de los Gobelinos, la exclusividad y el lujo de sus valiosas piezas y el interés de los reyes franceses por este lugar. Tapices, esculturas, picaportes, piezas de plata, entre otros muebles y piezas decorativas, llenaban el lugar. Estos han sido algunos de los trabajos recientes en esta materia. Sin embargo, no hay ninguno que específicamente mencione la serie de tapices *Historia del rey* como una muestra de la representación de poder de Luis XIV y desarrolle este tema exclusivamente. La mayoría de trabajos tratan temas más generales y sólo hacen menciones al respecto.

⁶ Nicole Ferrier-Caveriviere, «Louis XIV et ses symboles dans l'Histoire Metallique», en *17e siècle* (1978) 19-30.

⁷ Nicole Ferrier-Caveriviere, *L'image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715* (1981).

⁸ Robert Wellington, *Antiquarianism and the Visual Histories of Louis XIV: Artifacts for a Future Past* (Ashgate, 2015).

⁹ Florian Knothe, *The Manufacture des meubles de la couronne aux Gobelins under Louis XIV: A Social, Political and Cultural History* (Turnhout: Brepols, 2016).

Siendo así, la novedad de este proyecto está en el análisis específico de esta serie de tapices. Sin duda queda mucho por explorar y la riqueza del material así lo amerita.

Estructura del trabajo

Este trabajo está estructurado en tres capítulos, aparte de la introducción y la conclusión, por supuesto. En el capítulo I, del presente escrito, se trabajará en concreto, el concepto de representación, lo que los diferentes autores consultados para esta investigación dicen al respecto y también el concepto de poder y de potencia enunciado hace solo unas líneas atrás. En el capítulo II, ya habiendo aclarado la base teórica, se tomarán tres tapices de las serie de trece y se analizarán: trabajando la materialidad, la representación de poder que le corresponde, función, fines y medios, así como su primera red de circulación. Todo esto para profundizar la importancia de estas obras de arte en el reinado de Luis XIV. En el capítulo III, siguiendo con la línea de trabajo y delimitando el tema de estudio lo más posible, se entrará a cuestionar a fondo cómo era la representación del poder para Luis XIV y sus ministros y cómo los tapices nos sirven para afirmar que esta muestra de arte, fue solo una pequeña parte de la gran red de representaciones, que hábilmente utilizó Luis XIV para convencer al mundo entero de que él y sólo él era el Rey Sol.

Como la verdad absoluta no la tenía Luis XIV, así tampoco ninguno de los estudiosos que se citan en este trabajo; ni yo, por supuesto. Esto conduce, a una arista en la inmensa red de posibles interpretaciones. Creo que por esto y mucho más, es que hay tanta riqueza en la diversidad de pensamiento. Sin alargar más esta breve introducción, me dispongo a entrar en el terreno de la representación. A mi parecer, una imagen es la representación de algo en un tiempo y espacio determinados. Veremos entonces qué significa representar y ser representado, sus ventajas y desventajas en este mundo de choques y de fuerzas que se oponen.

Capítulo I

Cuando se estudia el término «representación» debe entonces también estudiarse el significado de la imagen. Una imagen es una representación del mundo como alguien en algún momento dado lo vio y lo entendió. Las imágenes tienen el *poder* de transportarnos y de evocar unos sentimientos y hasta sensaciones profundas, dependiendo del momento en que se contemple y obviamente, apelando a la sensibilidad artística del espectador -al buen entendedor pocas palabras-. Tendré entonces que analizar no solo la imagen y lo que en el mundo artístico puede llegar a significar, sino también el término «poder» y todo lo que esto implica. No debemos nunca subestimar el poder de una imagen. Francamente, estos dos términos, el de imagen y poder no estarían completos sin la definición del término representación. Imaginémosnos una red en la que imagen, poder y representación están íntimamente e intrínsecamente unidos y así entonces con el esfuerzo debido, podremos intentar ubicar los tapices allí y entonces ver la imagen, no solo como imagen y no simplemente viendo su valor estético, sino que podremos observar la riqueza de la representación que esta nos muestra, para luego y, finalmente, determinar el poder con el que fue utilizada en su tiempo. El orden de presentación en este capítulo será así, entonces, imagen, representación y poder.

Escenificación e imagen

Es bien sabido, que Luis XIV era experto en la escenificación de poder y realmente estaba expuesto a sus cortesanos y súbditos la mayor parte del tiempo. Personalmente, me gusta la expresión de escenificación para referirse al Estado y a la vida de Luis XIV, porque en la escena es en donde se presenta el actor, y creo que todos siempre tenemos un personaje que le mostramos al mundo y no necesariamente es igual a lo que nosotros sabemos que somos en la soledad. Realmente la vida es una escenificación, de unos actores, que somos nosotros mismos. La diferencia radica en el número de máscaras que nos colocamos para salir a escena. Sinceramente, depende de cómo vemos la vida y de las estrategias que aprendemos para sobrellevarla. La imagen para el rey era vital, fundamental; él sabía que era el centro

de la atención de sus súbditos, en un tiempo donde el fantasma de La Fronda¹⁰ no le dejaba otra opción que tomar valor y representar su papel de rey absoluto. Él entendía que la promoción de su imagen sería el eje de su reinado; una imagen respetada y hasta venerada, en un tiempo en el que todavía se creía en los reyes taumaturgos¹¹ y donde la transición de creencias estaba todavía en marcha¹². Debía construir un Estado Absoluto donde él fuera el centro, y pudiera heredarlo y legarlo a sus descendientes, con la esperanza de que lo perpetuaran y logaran ser tan buenos actores como él mismo, realmente lo fue.

El libro de George Balandier, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, precisamente habla de la escenificación y de lo impresionante del sistema de apoyo del rey, lo que se tratará con más detalle en el capítulo 3 del presente escrito. Mientras tanto, se puede extraer un apartado referente a la imagen y que da luz a lo que quisiera resaltar:

La imagen es una intermediaria, es decir, una *médium*, entre el pensamiento y el acto; genera efectos reales; convierte la idea en una fuerza que actúa sobre el mundo material y sobre las relaciones sociales, y sobre más allá de los universos explorados, explotados, contruidos –o informados- por el hombre. Por todas estas razones, en las sociedades afectas a la tradición la imagen permanece excepcional, sometida a empleos estrictamente prescritos, puesto que operar a través suyo hace posible efectuar conversiones en términos de relación, eficacia y creencia (Balandier, 1994, p. 158).

El poder de la imagen es impresionante, baste lo anterior para confirmar que la sociedad occidental puede haber subestimado la imagen y haber privilegiado el texto escrito, pero que realmente, la sabiduría del hombre radica en saber utilizar todos los elementos a su alrededor, saberlos usar a su favor. Puede que hasta ahora estemos descubriendo el verdadero poder de la imagen, lo cual no me parece una desventaja, por el contrario, me

¹⁰ La Fronda fue una revuelta en Francia, liderada por parlamentarios y después por nobles –de los que resalta el nombre del Príncipe de Condé-. Surgió del descontento por el alza en los impuestos y se dio durante la regencia de Ana de Austria –el rey Luis XIV era un niño- y el poderoso Cardenal Mazarino –pues realmente, este último era el que tenía el control del Estado-. Para profundizar, consultar el libro –citado en la bibliografía- de Voltaire, llamado *El siglo de Luis XIV*.

¹¹ Durante gran parte de la Edad Media y hasta finales del Renacimiento, una costumbre popular era la de acudir a la presencia del rey en los días que él disponía para recibir su bendición y además de esto, ser sanado. Se creía que el rey era un representante de Dios en la tierra y que como tal, tenía el poder de sanar enfermos. Fue común, en su mayoría, en Inglaterra y Francia. Para una mayor profundización, consultar el libro de Marc Bloch, titulado *Los Reyes Taumaturgos*.

¹² Revisar el libro de Roger Chartier, titulado *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución Francesa*.

parece una ventaja fantástica para los historiadores y para los historiadores del arte, el poder trabajar en un campo que apenas se está explorando, y con esto no quiero decir que no haya estudios valiosísimos sobre estos temas, sino que hacen falta muchos más. Una cultura visual, además de una cultura escrita nos hará seguramente más ricos en muchas áreas y en conocimiento en general. Pero hay más, la imagen no solo tiene una forma de verse; todo depende del espectador, pero cada cual puede formarse varios conceptos acerca de una imagen. «The image's multiple readings belie the notion that prints 'speak equally everywhere to the eyes', exemplifying instead the ways in which representation is culturally and historically contingent»¹³(Martin, 2015, p.660). Nótese que la imagen no siempre dice lo mismo, ni los que la ven así lo creen. Es la evidencia de que la representación tiene su momento y su lugar, su interpretación y análisis varían con el tiempo.

Si echamos un vistazo a la propuesta de Marin, notaremos que trabaja los tres conceptos¹⁴ y los conecta a través de sus escritos. Merece también examinarse lo que la imagen sustituye, aquello que reemplaza o que hace más fuerte:

El trabajo de Marin permite con ello comprender de qué manera los enfrentamientos fundados en la violencia bruta, la fuerza pura, se transforman en luchas simbólicas, es decir, en luchas que tienen las representaciones por armas y por apuestas. La imagen tiene ese poder, porque “opera la sustitución de la manifestación exterior en que una fuerza sólo aparece para aniquilar otra fuerza en una lucha a muerte, por signos de la fuerza, o mejor, señales e indicios que no necesitan sino ser *vistos, comprobados, mostrados, luego contados y relatados* para que la fuerza de la que son los efectos sea *creída*” (Chartier, 1996, p.84)

Fijémonos en la expresión, *luchas simbólicas*, pues realmente el campo de la lucha no solo es el visible, la guerra, los ejércitos y el armamento. Hay incluso guerras más tenaces y terribles que se libran de otras formas y con otras armas y que mucho más importante aún, definen el destino de una sociedad, no del modo que creemos y que, incluso a veces, lo hacen sin darnos cuenta. Una imagen puede cambiar, afirmar o negar creencias en una sociedad. Estas luchas simbólicas tratan de obtener el poder de mostrar. Es importante anotar, *no todos tienen el poder de mostrar*. Ciertamente, Charles Le Brun, por ejemplo, no

¹³ Las múltiples lecturas de la imagen, desmienten la noción que imprime “hablar igualmente todo a los ojos”, ejemplifican en su lugar la manera en que la representación es cultural e históricamente contingente.

¹⁴ Imagen, Representación y Poder.

hubiera podido mostrar al público su obra tan libremente, si no hubiera tenido un mentor, un patrón, un mecenas que expusiera su talento y guiara sus pasos. Si el pintor tiene fama y renombre, seguramente va a poder exponer su creación de una forma muy distinta y sobre todo con una repercusión más precisa, que alguien que no tenga ni el sustento, ni el patrocinio para hacerlo.

Representación: significado y aplicación del concepto

Bien pareciera, por todo lo anterior, que Peter Burke tiene razón cuando afirma que la representación de Luis XIV, tiene toda una maquinaria detrás, un sistema creativo. Es una imagen que se fabrica y se construye.

Una ventaja del término «representación» es que puede referirse no sólo a los retratos visuales o literarios del rey, la imagen proyectada en o por los medios de comunicación, sino también a la imagen recibida, la imagen de Luis en la imaginación colectiva, o, como dicen los historiadores y antropólogos franceses, las «representaciones colectivas» de la época. (Burke, 2003, p.18).

En este apartado del libro de Peter Burke, *La fabricación de Luis XIV* -cuyo título debo decir que me parece muy acertado-, vemos cómo comienza a hablar del término representación, como uno que permite referirse no solo a una imagen, sino a un colectivo, al conjunto de imágenes que hicieron que se construyera en todo un estilo, un modo de vida e incluso, un aparato absoluto. El autor, emplea un término que por peligro de sonar anacrónico, no he usado en este trabajo y es el de *propaganda*. Dado que, realmente existía la necesidad por parte del rey de congraciarse con su pueblo, de por lo menos identificarse con él en algún aspecto; se puede pensar entonces que el término propaganda no es del todo sacado de los cabellos. Luis XIV, necesitaba vender una imagen, obtener la sujeción de su pueblo. Él construyó o, mejor dicho, fabricó una imagen, en conjunto con sus ministros y asesores, que no fue siempre bien recibida. Como dice el autor, las representaciones colectivas de la época, son otro asunto, se refieren realmente al éxito o fracaso de la propia campaña de Luis XIV para mostrar su poderío dentro y fuera de su Estado absoluto.

Su muy trabajada imagen, no sólo tuvo repercusiones en Francia, sino en otras partes de Europa. Por mucho tiempo se ha hablado del estilo de Luis XIV o incluso del siglo de Luis XIV. Fue un monarca que dejó huella en su país y en la historia. Por eso trabajar su

representación no es un tema a la ligera, o sólo se hace porque resulte agradable y bonito, trabajar su representación implica la responsabilidad de ver un aparato de poder instaurarse en un reino y verlo incluso intentar establecerse en otros -como Rusia, por ejemplo-. ¿Qué es entonces representación?:

Pero también leemos en el diccionario: “Representar: exhibir, exponer ante la mirada. Representar la licencia, el pasaporte, el certificado de vida. Representar a alguien, hacerlo comparecer en persona, volver a ponerlo en manos de quienes lo habían entregado a nuestra custodia”. Representar es entonces mostrar, intensificar, redoblar una presencia. (...) Primer efecto del dispositivo representativo, primer poder de la representación: efecto y poder de presencia en un lugar de ausencia y la muerte; segundo efecto, segundo poder: efecto de sujeto, es decir poder de institución, de autorización y de legitimación como resultante del funcionamiento reflejo del dispositivo sobre sí mismo. Si la representación en general tiene pues, por cierto, un doble poder: el de hacer de nuevo e imaginariamente presente, y hasta vivo, lo ausente y lo muerto, y el de constituir a su propio sujeto legítimo y autorizado al exhibir calificaciones, justificaciones y títulos de lo presente y lo vivo para serlo; en otras palabras, si la representación no sólo reproduce de hecho sino también de derecho las condiciones que hacen posible su reproducción, se comprenderá el interés del poder en apropiársela. Representación y poder son de la misma naturaleza. (Marin, 2009, p. 137-138).

Planteada así la cuestión, representación en su sentido más estricto, sería mostrar y exhibir algo o hablar y presentarse en nombre de alguien. A esa representación se la da la importancia que su entorno decida otorgarle, poder y representación se necesitan mutuamente, una representación sin poder no es transformadora ni contundente, y el poder sin las representaciones no toma la misma fuerza ni llega tan profundo como lo haría de su mano. Esto nos lleva a caer en la cuenta de que:

(...) representación implica separación, distancia; establece jerarquías; cambia a aquellos a cuyo cargo se halla. Son estos últimos quienes dominan la sociedad, brindándole un espectáculo de ella misma en el que se contempla (o debería hacerlo) magnificada. Las manifestaciones del poder se adaptan mal a la simplicidad y son la grandeza o la ostentación, la etiqueta o el fasto, el ceremonial o el protocolo lo que suele caracterizarlas. (Balandier, 1994, p. 23).

Ya hemos visto que, el rey fue muy astuto en seguir unas pautas específicas para su correcta representación. Su poder potenció sus representaciones, a tal punto, que su pueblo respetara esas representaciones de su imagen y figura como a él mismo. En aquel tiempo, ver la imagen del rey ya fuera en un monumento, un fresco, una escultura o un tapiz, era como estar viendo al rey. Más adelante, se explicará esto con más detalle, pero en general, las representaciones del rey merecían reverencia, respeto y devoción. Por eso es que, tal y

como argumenta Chartier, la grandeza, la ostentación, el lujo y el fausto debían necesariamente acompañar las representaciones del rey, era la forma en la época, de mostrarse y de apropiarse de su propia realidad.

Hay una doble pertinencia en el concepto de representación tal como lo entendió y manejó Marin. En primer lugar, considerado como un instrumento esencial para comprender los modelos de pensamiento y los mecanismos de dominación propios de la sociedad de la época clásica, el concepto obligó a los historiadores a desterrar de su repertorio las nociones anacrónicas, importadas para dar cuenta de realidades que les son completamente ajenas. (...) La operación de conocimiento resulta así sólidamente asociada a las nociones y categorías que los mismos contemporáneos utilizaban para hacer que su propia sociedad fuera menos opaca a su entendimiento. (Chartier, 1996, p. 94).

Sirva esta ilustración para, entender que los modelos de pensamiento de una sociedad en específico, nunca serán los mismos de otra y mucho menos a medida que va pasando el tiempo. Es necesario, que cuando una persona indaga sobre algún acontecimiento fuera de su tiempo, estudie a profundidad el sistema de conocimiento, así como los mecanismos de dominación -cómo se manejaba e instauraba el poder- de ese periodo en particular porque seguramente, sin temor a equivocarme, no van a ser los mismos de su presente. Es por eso que no podemos tildar de sometidos o inocentes a los habitantes de la Francia de Luis XIV, sabemos que para ellos había un modelo de pensamiento en el cual su rey, era la autoridad designada por Dios y la persona que tenía el derecho legal y hereditario de ejercer dominio y control sobre el Estado que se intentaba fundar. La forma en la que estas representaciones eran expuestas al público también ilustran el pensar de la época y la representación en la pintura -o en este caso los tapices-, es digna de ser estudiada a profundidad. No se representaba lo mismo en una moneda, por cuestiones obvias de espacio e incluso importancia, que lo que se podía expresar en un monumento o un retrato en gran formato.

De este modo:

Representation in paint attempts to take away time's sovereign power of destruction by conserving time on its own surface, as its property, and in its density, *invisible*: it gathers the traces of time or the remainders of a work with which a finished whole is constructed. Time is deposited as the (invisible) ground (*suppôt*) of the visible (work). Thus representation buries time, or tries to bury it, in the tomb of the work, and thereby attempts to be the perceptible body

of time, or its test, leaving us to tease out of it the paradoxes and aporias of the constitution of the self in the gaze¹⁵. (Marin, 2001, p. 285).

Una vez hecha esta precisión, a saber, que la representación en pintura trabaja categorías distintas a cualquier otro tipo de representación, podemos reflexionar sobre lo que comenta Marin. El objetivo de la representación en su sentido final más profundo, es ganarle la batalla al tiempo. Los grandes próceres, reyes, conquistadores siempre han tenido el afán, a través de la historia, de perpetuar su imagen. Es casi como el sentido mismo de gobernar, tener que dejar huella a los que vienen después, ser conocidos, famosos aun después de su partida. Su empresa debe ser eterna, conmemorada y laureada a través del tiempo y una representación puede conseguirlo, si se lo propone. Por ejemplo, si Luis XIV, nada más se hubiera encargado de dejar diez retratos y unas cuantas menciones a su persona en algún lugar, pues realmente no conoceríamos mucho de él y ni siquiera nos tomaríamos el trabajo de analizar su vida. Pero, como él dejó muchísimas representaciones de su persona, dejó sus huellas, se hizo notar para la posteridad, pues realmente podemos decir, que en cierto modo le ganó la batalla al tiempo. Lo conocemos, seguramente no del modo que él hubiera querido, pero al fin y al cabo sabemos quién fue.

Ahora podemos ahondar en lo que significa *representar*, ya sabemos que la representación lucha en contra del tiempo, que hace referencia a unos mecanismos y modelos de pensamiento concretos según la época y la sociedad, y ahora podemos ir descubriendo el poder de representar algo:

In other words, to represent means to present oneself representing something. Every representation, every representational sign, every signifying process thus includes two dimensions, which I am in the habit of calling, in the first case, reflexive –to present oneself- and, in the second case, transitive –to represent something. These two dimensions come quite close to what contemporary semantics and pragmatics have conceptualized as the opacity and the transparency of the representational sign¹⁶. (Marin, 2001, p. 352-353).

¹⁵ La representación en pintura intenta quitarle el poder de destrucción al tiempo soberano, a través de la conservación del tiempo en su propia superficie, como su propiedad, y en su densidad, invisible: reúne las huellas del tiempo o los restos de un trabajo con los que un acabado es construido. El tiempo es depositado como el (invisible) suelo (suppot) del visible (trabajo). Por lo tanto, la representación entierra el tiempo, o intenta enterrarlo, en la tumba de la obra, y por lo tanto intenta ser el perceptible cuerpo del tiempo, o su prueba, dejándonos a revisar las paradojas y aporías de la constitución del sujeto en la mirada.

¹⁶ En otras palabras, el representar significa presentarse a uno mismo, representando algo. Toda representación, cada signo representacional, cada proceso significativo por lo tanto incluye dos dimensiones, lo que estoy en el hábito de llamar, en el primer caso, reflexiva –presentarse a uno mismo- y, en el segundo caso, transitiva: representar algo. Estas dos dimensiones se acercan bastante a lo que la semántica

Todo esto nos muestra, que representar algo va mucho más allá de enunciar una presencia o rescatarla del olvido en el tiempo, la acción de representar trae consigo dos dimensiones, que Marin insistentemente menciona y estudia en sus escritos: la reflexiva y la transitiva. La transitiva implica representar algo y la reflexiva implica representarse a uno mismo. Se puede relacionar la dimensión reflexiva con la opacidad del signo representacional, así como la dimensión transitiva se relaciona con la transparencia del signo representacional. Dicho en castellano, la representación muestra y oculta. La transparencia se ve, por ejemplo, en saber que es Luis XIV la figura central del tapiz y la opacidad se ve en lo que hay en la materialidad de esa primera pregunta referida al qué se representa, lo que hace falta observar con más cuidado, para notar en la imagen, aquello que implica un análisis más exhaustivo y que finalmente delata, tanto lo que se intenta mostrar con la imagen como lo que quiere ocultarse adrede. Muchas veces la opacidad no implica ocultar algo, y si profundiza la transparencia de la representación.

Lo que hizo Marin entonces fue iluminar la parte opaca (reflexiva) de la representación señalando así que en la comprensión de la forma como se construye el sentido no sólo deben tenerse en cuenta la estructura de significación en la cual es posible el intercambio del signo por la cosa, sino que también es necesario analizar cómo la representación se presenta a sí misma. Con esta constatación, según señala Chartier, se dio un tránsito “de una semiótica estructural fundada en el análisis de la producción lingüística del sentido a la insistencia puesta en explorar de manera privilegiada los modos y las modalidades, los medios y los procedimientos de la presentación de la representación. (Pérez, 2018, p. 4).

La representación se presenta a sí misma de modos diferentes, hay modos, modalidades, medios y procedimientos en la presentación de la representación, según analiza Chartier. Los medios no siempre son los mismos, pero hacen posible un fin que tiene la representación, acentúan y fortalecen el objetivo final de esta. No es lo mismo presentar un tapiz con un marco hermoso, grande, que adorne y potencie la imagen del tapiz; que un tapiz sin ningún tipo de marco que no le ponga fin a la imagen, que no la delimite en el espacio. No es lo mismo colocar el tapiz como adorno en una sala específica de palacio, que colgar el tapiz en un poste a la intemperie. Estos puntos, mencionados en las frases anteriores se tratarán a profundidad en el capítulo 2.

contemporánea y la pragmática han conceptualizado como la opacidad y la transparencia del signo representacional.

Sigamos pues, con el tema de la representación. Es importante saber quiénes las elaboran y con qué finalidad; ir más allá del arte por el arte. Es fundamental, entonces, saber que:

Las representaciones no pueden ser estudiadas en las mentes de los individuos ni tampoco como contenidos puros en los textos, son ellas mismas una materialidad, una forma presente de significar la realidad a través de diferentes dispositivos de comunicación como lo son las pinturas, los discursos y las puestas en escena. Para aproximarse a la forma como se construye el sentido en ellas los investigadores no sólo deben explorar su contenido sino la estrecha relación entre contenido y forma, entre la idea, el sistema de significación en el cual está inscrita y el dispositivo de comunicación a través de la cual es transmitida. (Pérez, 2018, p. 6).

Todo esto nos revela, que la representación en sí misma tiene un carácter, es una materialidad, según Pérez. Son distintos los medios de comunicación de los diferentes tipos de representaciones. En este caso, estudiamos la imagen directamente, jugando a desprendernos un poco del texto escrito que muchas veces la acompaña -dándole a la imagen una apariencia de ilustración y/o relleno del texto escrito- porque es necesario aprender a analizar una imagen por lo que representa sin la necesidad de un texto que respalde la imagen o la complete, pues ya es completa en sí misma. Aquí, realmente quiero tratar de interpretar lo que la misma imagen muestra y oculta –obviamente teniendo información escrita del contexto, etc.-, prestando especial atención a lo que su materialidad indica. Sus colores, los marcos, la luz y la sombra, los personajes representados y su ubicación en la imagen, etc. La representación tiene un sistema de significación, tal como lo menciona la autora. Un sistema que le da sentido, que hace que se inserte en la red de significación cada vez más, que poco a poco va tomando coherencia y se va haciendo más evidente a los ojos del espectador.

Lo que resalta desde luego es que, la representación por sí misma no es una ventana a la realidad de su tiempo; este asunto no es tan inocente, tan transparente. No es una rejilla que nos muestre a la perfección, sin dudas y sin error el siglo XVII francés. Por supuesto que se necesita más información para poder estar medianamente enterados de lo que pasó a lo largo de este siglo. Económica, política, social y culturalmente la sociedad francesa -como todas las demás- presenta sus complejidades. Una imagen, al igual que un libro, no nos podría brindar suficiente información, ni para concluir y ni siquiera para inferir algo con certeza o con la mínima coherencia. Aun así, nos brinda la materialidad que precisamente

tiene la representación. Hay elementos que pueden pasar desapercibidos en una imagen y sinceramente, me parece prudente, despegarse un poco del texto escrito. Reconozco su importancia, pero comienzo a reconocer, también, la importancia de la imagen cuando se yuxtapone y se compara con otras imágenes, y en conjunto, logran hacer más claros sus propios códigos de lectura y su propio sentido.

Avanzando en el tiempo encontraremos que las representaciones nos son necesarias, puede que no muestren al cien por ciento nuestra realidad, pero si una parte importante de ella. Analizar representaciones, es realmente apasionante, puesto que personalmente también uno está representándose y representando algo. Y así, el análisis va tomando forma y sentido, las representaciones se van llenando de significado, de importancia. Son fundamentales:

Según Chartier, “no hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones, contradictorias y enfrentadas, por las cuales los individuos y los grupos dan sentido al mundo que les es propio”, así que las representaciones no son simplemente una expresión del mundo social, sino que también le dan forma e inciden en la manera en que éste opera. (Pérez, 2018, p. 8).

Se comprende así, que las representaciones de Luis XIV incidieron en la forma y en la operatividad de la sociedad francesa del siglo XVII. De acuerdo con Chartier, no serían solo una expresión del mundo social, una expresión de los franceses, son una forma, un medio de transformar la sociedad francesa en aquello que Luis XIV anhelaba. Obviamente las representaciones ayudan, pero no pueden coartar, ni reprimir y violentar para obtener resultados. Son esa forma más sutil, pero a veces más agresiva, de presionar. No me imagino siendo un ciudadano francés del siglo XVII y viendo por doquier estatuas monumentales, arcos, columnas, palacios, retratos, etc... del rey. Mirándolo así, en la sociedad actual nos quejamos del constante bombardeo publicitario, del afán del mundo, de la presión social, pero analizándolo mejor, verdaderamente esto ha existido en diferentes sociedades, solo que de otras formas. No es una invitación causal, ni casual, es un tipo de presión que muchas veces se oculta con la máscara del arte, de lo bello, de todo aquello que es digno de alabanza, pero cuyo objetivo final es dejar muy en claro quién es el que manda y recalcar que nadie tiene el derecho de cuestionar ese poder y autoridad.

No quiere esto decir, que Luis XIV pretendiera a cada instante tener en frente de su trono, un súbdito clamando por misericordia. Tirano, déspota y demagogo no creo que solamente eso fuera. Me inclino a pensar en un hombre convencido de sí mismo, de su brillo y esplendor, teniendo un concepto de sí mismo mucho más alto del que realmente era. No podemos negar, que el egocentrismo o el ansia de perpetuación de poder de Luis XIV, finalmente engrandeció las artes en Francia. A través de la representación de su genio y figura, podemos ver la legitimación de su reinado, su autoafirmación.

A lo que Marin apuntaba era a comprender las formas como, a través de la representación, se ordena y clasifica la realidad, se exhibe una identidad social y se personifica un grupo; es decir, que la representación puede ser interpretada desde tres facetas que son complementarias: como rejilla a través de la cual se observa el mundo, como directriz que orienta las formas del hacer y como instrumento de legitimación de otras prácticas y representaciones. En este sentido, propone un tipo de entrada al mundo social en la que se toma en serio la mediación que la representación en todo acto de reflexión sobre el mundo social y, por tanto, abre las preguntas relacionadas con el quehacer mismo del historiador. (Pérez, 2018, p. 9).

La identidad social en el momento, cómo se sentían los franceses, sus puntos comunes, sus acuerdos y su sentido de pertenencia, reflejarían uno de los objetivos del rey: que los súbditos se identificaran con su rey, lo creyeran legítimo, lo apoyaran y sintieran cierta empatía por él, sin amarlo u odiarlo, aunque si lo amaban, mucho mejor. Si se habla de la personificación de un grupo, se hablaría entonces de Luis XIV, sus ministros, los cortesanos y nobles -sus renombrados parientes, los llamados príncipes de sangre-. Personas que tuvieran un puesto de poder o cierta influencia sobre el rey; similares en algo a él, la personificación de la nobleza, su porte, su elegancia. Qué mejor que la adoración a su rey y la comparación delicada y un poco atrevida con su monarca favorito. No se debe dejar de lado este aspecto, la empatía con el monarca, el querer ser como Luis XIV, querer reflejar su magnificencia y ostentar su poderío. Muchos en su tiempo debieron envidiarlo, muchos de sus súbditos debieron animarlo, adularlo seguramente y entronizarlo como santo y bienhechor, en la búsqueda de favores, posiciones y demás. Algunas expresiones de afecto y añoranza debieron ser reales, pero la mayoría no. La burocracia detrás de él, las rencillas, el ansia de poder, reflejan la necesidad de demostrar afinidad con aquel que todo lo hacía absoluto, como con delirio de Dios creador.

Vale la pena, también señalar, que aunque el monarca pretendía mostrar muchos aspectos de sí mismo y lograr que su representación fuera fiel a aquello que él quería mostrar a su pueblo, en una sociedad la manera como se construye el sentido no es unitaria, es decir que no todos opinaban lo mismo del rey, no todos reaccionaban de la misma forma a las diferentes representaciones de Luis. Ciertamente contaba con admiradores pero también con detractores. Siendo así, la imagen satírica del rey en las caricaturas, es también una muestra de la oposición al rey. Sin embargo, no todos mostraban su descontento a través de este medio de comunicación. Cuestionar al rey no era una tarea fácil, razón por la cual ese cuestionamiento no siempre podía ser explícito; seguramente en el secreto quedaron muchas de esas expresiones y por esta razón es posible que no hayan llegado hasta nosotros.

Únicamente haré notar algo que me llama la atención, ya lo he mencionado anteriormente, pero me gustaría recalcarlo. El quehacer del historiador plantea nuevos retos, nuevas preguntas, áreas que se van transformando con los años y con cada nueva escuela que surge y que podemos estudiar, así sea por curiosidad. En este sentido, reflexionar sobre el mundo social es realmente pensar la historia. Si nos planteamos el ver las representaciones como parte de esa reflexión, y me refiero a una parte vital de esa reflexión el mundo social, ciertamente, podríamos hablar de «representaciones colectivas», tal y como lo hace Burke, por ejemplo, o de modelos de pensamiento y mecanismos de dominación, como lo hace Chartier. Tal vez de escenificaciones, fausto y magnificencia, como lo hace Balandier, o de dimensión transitiva y reflexiva como lo hace notar Marin.

Muchos son los caminos, que valdría la pena tomar, para revelar la importancia de un estudio riguroso de las representaciones. Es pues de valientes, implementar, «(...) la utilización del concepto de representación: el de la apropiación, el de la relación entre práctica y representación y el del oficio, la práctica, del historiador entendido como el proceso mediante el cual se elaboran representaciones sobre el pasado con base en otras representaciones». (Pérez, 2018, p. 10). Finalmente, como la autora ha expuesto, la práctica de representar algo siempre está presente. Es un término realmente general, se pensaría que está inmerso en todo. Su magia reside en eso, significar todo, posibilitar las teorías, pero

también en ser un término específico cuando se requiere. Podemos hablar de la representación del mundo, pero también podemos hablar de la representación que yo me hago de mi misma. Más concretamente, se puede hablar de la representación de la Francia del siglo XVII o más específicamente de la representación de Luis XIV presente en los trece tapices de la historia el rey. Delimitar los objetos de estudio es un trabajo del historiador, pero no le quita en ningún momento la movilidad al término y su capacidad de transformación. He ahí, su inmensa riqueza.

Poder y potencia de la representación

Para finalizar este capítulo, tenemos que tocar el tema del poder, el significado de este término y su estrechísima relación con el término de representación e incluso con el término de imagen. Cuando hablamos de poder, sinceramente yo me imagino una persona fuerte, segura y con capacidad de gobierno -aunque este término también puede estar asociado con la injusticia y la represión-. Si hablamos del poder de una imagen, yo me atrevería a decir, que es la capacidad de despertar emociones y sentimientos, la capacidad de transportar en el tiempo. Si hablamos del poder de una representación, me imagino la potencia y la fuerza de alguien que hace bien su trabajo, que es ejemplo -en el caso de alguien que representa a otro alguien- y de la representación de algo, me imagino que es la veracidad, la naturalidad con que se muestra, su asertividad. Sin embargo, también puede ser la capacidad de ocultar aquello que no se quiere mostrar, la intención de recalcar las virtudes y esconder los vicios o de construir representaciones diferenciadas que legitiman desigualdades. El poder tiene las dos caras.

¿Qué decimos cuando decimos “poder”? Poder es, ante todo, estar en situación de ejercer una acción sobre algo o alguien; no actuar o hacer, sino tener la potencia, *tener* esa fuerza de hacer o actuar. Poder, en el sentido más vulgar y general, es ser capaz de fuerza, tener -y hay que insistir en esta propiedad- una reserva de fuerza que no se gasta sino que pone en *estado* de gastarse. Pero ¿qué es entonces una fuerza que no se manifiesta, que no se ejerce? Como dice Pascal, una fuerza semejante sólo es dueña de las acciones exteriores. El poder es asimismo potencia y, por añadidura, valorización de ésta como coacción obligatoria, generadora de deberes como ley. En ese sentido, poder es *instituir* como ley la potencia misma concebida como posibilidad y capacidad de fuerza. Y éste es el punto donde la representación cumple su papel, en cuanto es a la vez el *medio* de la potencia y su *fundamento*. (Marin, 2009, p. 138).

Verdaderamente el tener la potencia de hacer algo, la capacidad de hacerlo es tener poder. Esa fuerza que capacita, que en el momento preciso se ejerce. Instituye como ley su mismo sentido. El poder de la representación es entonces, la capacidad de mostrar algo bien y con fuerza, tener éxito en la misión de mostrar algo de una forma influyente y cautivadora. La representación es fundamento y medio de la *potencia*. Esto se explica, porque cuando hay una representación está la potencia de mostrarla, de exhibirla al mundo y provocar reacciones. La capacidad de hacerlo, determina su rumbo, desde el principio tiene potencia y cuando además hay un medio, esa potencia juega un papel primordial, impulsa, revela lo que se quiere mostrar.

Como el mismo Marin decía antes, representación y poder van de la mano. Se complementan, se funden y hacen un equipo que finalmente explica el éxito de la campaña de Luis XIV. Toda la maquinaria tenía imagen, representación y poder, no había forma de fracasar. Sin embargo se necesitaban buenos operarios y cuando Colbert fallece y con el tiempo Le Brun es reemplazado, la maquinaria comienza a presentar fallas, a extrañar sus perpetuadores, en definitiva pierde su potencia, su reserva de fuerza, su capacidad de someter a punta de belleza, un pueblo cansado de la ostentación y de la riqueza ajena. Con el tiempo, el vigor del Estado Absoluto presenta fallas irreparables y no es por la incapacidad o la falta de producción de excelsas representaciones. Es más bien, por los nuevos funcionarios y el declive evidente del monarca y por la emergencia de nuevas representaciones que desestabilizan las anteriores. Luis XIV deja a sus hijos y nietos la capacidad de levantarse nuevamente y retomar el arma de la representación e imprimirle el poder necesario para enamorar al pueblo, sin embargo los contextos cambiantes y las representaciones emergentes transforman el mundo y la manera como se le da sentido.

Es conocido el resultado, más ahora, después de haber explicado la importancia de la significación de cada término y el sentido que aporta cada uno a este trabajo, se hace necesario conocer un poco más a profundidad el verdadero tesoro de este trabajo: los trece tapices del rey, la *Historie du Roi*. Lamentando profundamente no tener el tiempo suficiente para analizar en detalle cada uno de ellos, en este trabajo, pero sin dejar de anhelar hacerlo prontamente. Pasemos entonces al análisis de estas representaciones.

Capítulo II

En el presente capítulo, conoceremos el movimiento de artistas en la Fábrica de los Gobelinos o la Manufactura de los Gobelinos con el fin de dar cuenta del lugar de producción de estas representaciones. Charles Le Brun fue su director durante algunos años por mandato expreso de su rey y por supuesto, por la influencia y benevolencia de su primer ministro, Jean-Baptiste Colbert. Los tapices que se produjeron en esta manufactura tenían un objetivo claro: llenar de gloria y poder a su monarca. Valiosísimas representaciones de Luis XIV, estos tapices eran de gran estima y valor en la Francia de la época. Debo advertir, que su valor los convertía en artículos de lujo y siendo así, solo unos pocos privilegiados podían acceder a ellos. Pudiera creerse que por este motivo no tuvieron una gran circulación, pero para nuestra sorpresa, los tapices sí podían ser vistos por el pueblo -en ocasiones muy específicas-; no fueron un tesoro oculto de los poderosos. De esta forma, se analizarán tres tapices, a saber: 1. La visita de Luis XIV a la Manufactura de los Gobelinos, 2. La captura de la ciudad de Lille por el ejército de Luis XIV y 3. La audiencia del Cardenal Chigi, el 29 de julio de 1664. En detalle, veremos su autor, composición, circulación y, finalmente, la importancia que toman dentro de su contexto histórico específico.

La Manufactura Real de los Gobelinos

Recuerdo mi sorpresa, cuando un día, viendo un documental de historia de la pintura, me di cuenta de que Rembrandt no era el único autor de muchos de sus cuadros. Es decir, él dirigía a sus alumnos en el taller de pintura y por supuesto tomaba parte en la hechura del cuadro, pero no era su único autor. Este hecho hay que tenerlo muy en cuenta. Muchas veces pensamos que los grandes autores trabajaban solos, pero no es así, sus producciones eran compartidas por aquellos artistas que, anónimamente, ponían su granito de arena para que las obras de sus maestros fueran tan majestuosas, como realmente nosotros las conocemos. No debería extrañarnos, entonces, que los tapices no fueran obra, únicamente de Charles Le Brun, primer pintor real de Luis XIV. En la Manufactura de los Gobelinos se realizaban trabajos extraordinarios, no sólo de tapicería, aunque esta institución es famosa,

precisamente por sus tapices o como se les llama comúnmente, *gobelinos*. Varios artistas y artesanos participaban en la producción de estos tapices y algunos de los más famosos eran precisamente extranjeros. Todos estaban al mando de su director: Charles Le Brun, que, como Colbert, tuvo la visión, entre magnífica y apoteósica, de elaborar múltiples representaciones del rey. Sus diseños eran únicos, su talento evidente y su monopolio de la imagen, intimidante.

Después del decenio de 1660, en el cual Luis XIV, comenzó a reinar a solas, sin la ayuda del cardenal Mazarino, se crearon distintas academias, cada una con una visión específica y un área por trabajar. Jean-Baptiste Colbert, nombrado primer ministro por Luis XIV, no solo se encargaba de las finanzas del reino, sino de la *glorificación* de su rey. Astutamente, advirtió el poder de las artes, y se encargó de que el mecenazgo del rey fuera conocido, claramente comprendió el poder de la imagen y vio en la figura de Charles Le Brun, a su fiel colaborador en esta gran empresa. En los próximos veinte años, se fortalecería la cultura y las artes llegarían a su máxima expresión durante todo el reinado de Luis XIV, ya que después del decenio de 1690, comienza el declive en la producción de imágenes del rey. Un declive anunciado desde la muerte de Colbert en 1683 y la de Le Brun en 1690. Desde luego, la fundación de las distintas academias, fue parte del proyecto que fortaleció la cultura. Fueron la expresión de una maquinaria de poder, que intentaba lograr que Luis XIV brillara en todo momento y en todo lugar. «La Academia responde a los encargos oficiales, que invocan *la elocuencia de la imagen*, fundada en la grandeza del designio o diseño, en la clara expresión de las pasiones, en la persuasión por medio de la historia o de la alegoría». (Teyssèdre, 1973-vol. 2, p. 32). Claramente, el uso de alegorías en las representaciones de Luis XIV, es abusivo. Sus comparaciones con Alejandro Magno y Apolo, son de las más conocidas.

Entre estos encargos oficiales, está precisamente, la serie de tapices de la Historia del Rey. Al respecto es importante señalar que «También formaban parte del sistema otros tipos de instituciones. Entre ellos estaba, por ejemplo, la fábrica estatal de los Gobelinos (inaugurada en 1663), que daba empleo a unos 200 trabajadores (incluidos varios pintores) que producían muebles para los palacios reales, así como los famosos tapices de *l'histoire*

du roi». (Burke, 2003, p. 57). Obviamente, la producción de estos tapices llevaba tiempo, eran años de espera para ver una obra finalizada. Recordemos que cada tapiz era cuidadosamente diseñado y luego fabricado. A mano se bordaban todos sus ricos detalles, su valor artístico es impresionante, estos tapices son el resultado de un sistema sólido de control y de una dirección cuidadosa que no descuidaba ningún detalle, son el resultado de un magnífico trabajo en equipo y la muestra de que en la Francia absolutista, la burocracia alrededor del rey fue eficiente en el cumplimiento de sus encargos.

La imagen del rey y su efectividad son entonces de vital importancia, todo esto es parte de la expansión y aceptación de un monarca absoluto:

El retrato del rey, que el rey contempla le ofrece el ícono del monarca absoluto que él desea ser, al extremo de reconocerse e identificarse por él y en él en el momento mismo en que el referente del retrato se ausenta. El rey sólo es verdaderamente rey, es decir monarca, en imágenes. Éstas son su *presencia real*: una creencia en la eficacia y la operatividad de *sus* signos icónicos es obligatoria, porque, de lo contrario, el monarca se vacía de toda su sustancia por falta de transustanciación, y de él no queda sino el simulacro; pero a la inversa, porque *sus* signos *son* la *realidad* regia, el ser y la sustancia del príncipe, los signos mismos exigen necesariamente esa creencia; su falta es a la vez herejía y sacrilegio, error y crimen. (Marin, 2009, p. 139).

Su retrato, su representación, no es simplemente la muestra del talento del pintor, es la muestra del poder. Veneración, devoción y respeto despierta la imagen del rey. En ausencia de su misma presencia, está su imagen, en frente de la cual sus súbditos tienen que rendir los honores que dicta el protocolo de la época. Todo entorno a Luis XIV es un ceremonial, una escenificación. Cada postura, cada gesto, es meditado y fríamente calculado con anterioridad. El retrato debe quedar perfecto, evocar, mostrar fidedignamente a un monarca magnánimo, dueño de sí mismo. Un rey que pueda ser amado, pero a la vez temido. Sus *Mémoires* son muestra de esto. Allí se encuentra, una recopilación de cartas y escritos que Luis XIV dejaba para su hijo el delfín, a fin de enseñarle el protocolo, las ceremonias, su trabajo como rey, el manejo de los ministros, etc. Su deseo, era que su hijo perpetuara el Estado Absoluto, una Francia fuerte en todos los aspectos, por eso no escatimó en advertencias y consejos para su sucesor. El rey sabía que los medios siempre llevan a un fin y que la sabiduría en el empleo de esos medios garantiza el éxito de una empresa. «Pues, por el contrario; yo sostengo que un príncipe hábil debe saber utilizarlo todo para llegar a

sus fines». (Luis XIV, 1947, p. 95). Evidentemente, Luis XIV supo utilizar el arte para llegar a sus fines de exaltación y glorificación. Cualquier medio podía ser utilizado, todo dependía de la sagacidad y el talento de sus operarios.

Los tapices, son un claro ejemplo de esto último:

A veces se agrupaban imágenes del rey para dar forma a una narración. El número de representaciones de Luis en forma de serial era poco habitual para la época. Una famosa serie de pinturas de Lebrun, conocida como «la historia del rey» [*l'histoire du roi*], representaba principales acontecimientos del reinado hasta el decenio de 1670. Esta «narratio», como la llamarían los retóricos, se reprodujo en forma de tapices, así como en grabados. (Burke, 2003, p. 24).

Puede que las representaciones en forma serial no fueran comunes para la época, pero vemos que se rompían los esquemas. Antes y después de Luis XIV en Francia, no hay un monarca tan expuesto públicamente, abundan las representaciones, quiera que no, se ve el tremendo esfuerzo por dejar un legado. El estilo de Luis XIV -como veremos en el capítulo 3- tomó el siglo XVII, más allá de una moda, fue un ejemplo de poder para los demás monarcas de Europa, entre ansias de emulación y grandeza, las cortes europeas comenzaron a fijarse en la corte francesa como referente de gusto exquisito, lujo, ostentación y belleza.

Deseo en este contexto subrayar, lo importante de trabajar con las representaciones analizándolas en toda su riqueza y extensión. Todas ellas tienen un por qué, un sentido al que se le puede dar la profundidad que la investigación permita; son referentes culturales:

Con base en estas estrategias de investigación, las producciones culturales han dejado de ser un medio para acceder a las creencias, los sentimientos o las ideas de una sociedad determinada, y se ha convertido en un objeto en sí mismo. En oposición a la idea de unos textos absolutos sin materialidad ni historicidad, los investigadores han empezado a comprender las estrechas relaciones entre forma y contenido (los efectos de sentido de las formas y la relación de la forma con el sentido), al igual que han podido desarrollar estudios en los que se visualiza la discontinuidad de las prácticas mediante las cuales se lleva a cabo el proceso de apropiación de las representaciones, resquebrajándose así la noción de la invariabilidad de los conceptos y los sistemas de pensamiento a través del tiempo. (Pérez, 2018, p. 7).

Vemos entonces, que las prácticas no son las mismas, pueden mutar, cambiar, transformarse, tienen un sentido en sí mismas, los tapices en forma de serial tienen una razón de ser, la práctica de producirlos y exhibirlos hace que las representaciones allí

expuestas, tomen un sentido tanto individualmente, como parte de un colectivo. No sería lo mismo analizar un solo tapiz, diseñado, elaborado y expuesto para gloria del rey, que una serie que narra, relata, los diferentes acontecimientos del reinado de Luis XIV. Sin uno, no se puede entender el otro, porque al ver que siempre la figura central es el rey, nos queda claro el objetivo del serial: mostrar el mundo moviéndose alrededor de un monarca absoluto, que pareciera siempre ser el centro de su propio y particular universo.

Con anterioridad, había mencionado el poder de la imagen, las emociones que despierta y lo potente de la vista, este sentido por el que continuamente nos guiamos. Un aspecto es ver la imagen y otro diferente es leerla. Algunas veces vemos las imágenes, pero no nos tomamos el tiempo, o tal vez no existe el interés de mirar más allá, de leer los signos, símbolos, códigos. Superficialmente se ven los colores, las formas, los sujetos representados, pero al leer una imagen, se ven las razones de su creación, la textura, lo que muestra y oculta, etc. «The highest meaning, the most sublime meaning, is at work within the gap between *the visible* (what is shown, represented, depicted, put on the stage) and *the legible* (what can be said, formulated, asserted, put into words and sentences); a gap which is at the same time a place of the opposition and of the exchange between these two domains». (Marin, 1982, p. 16)¹⁷. Una lectura seria, afirmativa, crítica, inquisitiva, es lo que se busca en esta investigación. Realmente se puede ver y leer una imagen, pasar tranquilamente de un dominio a otro.

La exquisitez del arte francés del siglo XVII, puede dejar sin palabras a cualquiera. Puede que en la mayoría de los casos la belleza sea subjetiva, pero hay tanto que ver, tantas producciones, que realmente hay campo para todo. Esculturas, pinturas, grabados, tapices, monumentos, palacios, orfebrería, artesanías, etc. Durante el reinado de Luis XIV, pareciera que las artes menores -es decir todo lo que no es a gran formato, como los retratos, por ejemplo- tomarán más valor. Las monedas se acuñaban con la imagen de Luis XIV, las academias juiciosamente elaboraban los encargos oficiales, el pueblo veía su

¹⁷ El significado más elevado, el significado más sublime, funciona en la brecha entre lo visible (lo que se muestra, representa, se pone en el escenario) y lo legible (lo que se puede decir, formular, afirmar, poner en palabras y oraciones); una brecha que es al mismo tiempo un lugar de la oposición y del intercambio entre estos dos dominios.

estampa en los monumentos, etc. A decir verdad, todos los medios eran importantes. Los tapices no sólo se colgaban como adornos en las paredes de los grandes salones de palacio, se exhibían, se mandaban a reproducir y hasta se regalaban a los personajes más notables.

Charles Le Brun, primer pintor real

No se podría hablar del esplendor de la Manufactura de los Gobelinos -fundada en 1662-, sin hablar de su director, Charles Le Brun. Una buena dirección hizo la diferencia; no basta con tener talento, hay que saber dirigir también. De acuerdo con Peter Burke, Charles Le Brun, era el conservador de la colección real y compraba obras de arte para el rey en todos los rincones de Europa. Detengámonos, pues, en la persona del primer pintor real. Este hombre era realmente un artista en todas sus facetas. Apreciaba el arte, vivía de su arte y admiraba el talento extranjero también. Era curador de las obras del rey, adquiría nuevas obras, estudiaba, estaba al día con los nuevos estilos, con los movimientos artísticos del momento. Ensanchaba las colecciones reales no solo con su propio aporte, sino con el de otros artistas. Lejos de ser, aquel hombre, al que odiosamente se llama el «dictador de las artes», Le Brun esperaba que las artes se expandieran, sin ignorar que servía siempre al rey y que gozó de su favor y del favor de Colbert muchos años. Era consciente de su papel, de su importancia y finalmente aprovechó, como podríamos decir coloquialmente, sus quince minutos de fama:

Le Brun, «por sí mismo», dirige esa «Real manufactura de Muebles de la Corona» con la misión de mantenerla «con nuevos pintores, maestros tapiceros de alto lizo, orfebres, fundidores, grabadores, lapidarios, carpinteros y otros hábiles operarios en todo género de artes y oficios»; emplea en el mobiliario a italianos: Cucci, Caffieri, Temporiti, Megliori, Giacchetti; en las tapicerías a flamencos, Genöels para el paisaje, Vandermeulen para las batallas, Boel para los temas animalísticos, Monnoyer para las flores y frutas, y de esta labor en la que tantos extranjeros toman parte nace un estilo francés. (Teysse, 1973-vol. 1, p. 60).

De este apartado, quisiera resaltar el hecho de que, en las tapicerías, Le Brun decidiera colocar flamencos. Conocidos por su habilidad en los bordados, los flamencos eran de especial importancia en la correcta elaboración de los tapices. Vemos también, que en los otros oficios -porque no se puede olvidar que en la Manufactura de los Gobelinos se realizaban muchas más tareas que fabricar gobelinos- se desempeñaban artistas extranjeros,

según su destreza para cada oficio. Parece ser, que por países se iban especializando en un oficio, un estudio del porqué de esta cuestión, verdaderamente valdría la pena.

Cuando estaba pensando en realizar este trabajo de grado, al principio deseaba hacer el análisis de un retrato en gran formato. Desde distintos puntos de vista, los teóricos, las referencias bibliográficas, etc., parecían ser más abundantes. Digamos que me sonaba más sencillo, pero al encontrarme con la mención de estos tapices, quise rápidamente cambiar el eje de análisis y centrarlo en esta otra expresión artística. Y es que, para elaborar los tapices se hacía un diseño -que básicamente era una pintura, por esa razón Le Brun los hacía y había más de 200 pintores que, junto con él, colaboraban en la creación de distintos diseños y motivos- para luego bordarlo en el tapiz. Como se analiza una pintura, así mismo se puede analizar un tapiz, claramente resaltando aquellas diferencias entre una forma de arte y otra:

Sin embargo, el principio se mantiene: «Los tapiceros representan, como los pintores, los colores y formas que hay en la naturaleza. Sus colores están en las lanas y los de los pintores en las tierras y pigmentos que emplean; y esta diferencia de materia, como ustedes saben, nunca es esencial». El «como ustedes saben» es un llamamiento al «buen gusto» de una sociedad selecta. Sus consecuencias serán ruinosas para artes cuyo vivo colorido, muy poco natural, parece chillón a las miradas refinadas, mientras que su elevado precio los pone fuera del alcance de la clientela a la que podrían seducir. (Teyssèdre, 1973-vol. 1, p. 70).

No son iguales las lanas a los pigmentos que obtienen de la tierra los pintores, pero finalmente ambos representan, deben ser capaces de expresarlo todo en una imagen. Desde esta perspectiva, el llamado al «buen gusto» del autor, es llamativo. Una forma de arte que parece ser más exquisita por su precio, lo que nos da luces para afirmar que el público de los tapices era bastante selecto, la barrera del dinero hacía más complicada su circulación, evidentemente no muchos podrían darse el lujo de colgar estos tapices en sus casas. Por una parte no eran tan comunes, es decir su mercado no era tan amplio -era una forma de arte que no contaba con la supremacía y popularidad de la pintura-, y por otra su precio ya los sacaba del mercado sin siquiera haberlos dejado entrar. La invitación al lector, en este punto del escrito, es para que retenga este dato, que ya cierra el margen de la circulación de los tapices.

Después de todo, los tapices asombraban no solo por su precisión y detalle, sino por su calidad artística. No fueron solamente una llave política, o una bella advertencia para extranjeros, acerca de la majestad del rey; pues, durante siglos, se han conservado como una muestra del arte francés, del éxito del mecenazgo de los monarcas galos. « (...)», los tapices de los Gobelinos sobre la *Historia del rey*, son un éxito político, pero no nos extraviemos, se trata ante todo de un éxito artístico. Cuando se haya lamentado a placer la «confusión de los estilos», que reduce los tapices a no ser sino «pintura en lana», la tapicería seguirá siendo el conjunto más suntuoso de «cuadros de historia contemporánea», en ese tiempo». (Teyssèdre, 1973-vol. 1, p.90-91). Parece un poco grosero decir que los tapices no eran más que pintura en lana, pues la complejidad de su producción solo la conoce el artesano. Para poder fabricar un hermoso gobelino, no solo se tenía que ser artesano, sino también artista, el cúmulo de talentos debería indicarnos el verdadero valor de este tipo de arte.

Dicho lo anterior, dentro de la gran empresa de exaltación del rey, las distintas academias debían tener los más estrictos parámetros para recibir alumnos y aprendices, a ellos también debían dejarles muy claro por quién y para quién trabajaban. «La Academia de Pintura y Escultura, por ejemplo, admitía nuevos miembros basándose en una «pieza de recepción» cuyo tema debía entroncarse en *l'histoire du roi*». (Burke, 2003, p. 57). Si hablamos de mecanismos de dominación, pues este caso sería un claro ejemplo, realmente no existía la libertad de que el artista presentara sus propias muestras de trabajo, todo debía girar en torno al monarca y siguiendo estrictas reglas. El manejo y el empleo del poder, ambos tienen sus hilos muy finos y sutiles para escabullirse en todas las áreas donde se resalta la imagen del rey; desde los más pequeños detalles a las más magnificas obras, Luis debe ser el protagonista, en un sistema de conocimiento que lo avala y lo coloca como su centro. Claro está, que ser el centro, aplicaba tanto para lo bueno como para lo malo, no se deben olvidar los caricaturistas y los escritos sarcásticos y en tono de burla, que ponían en cuestión la autoridad del rey y su legitimidad.

Si los diseños de Le Brun, eran admirados no solo en Francia, sino en otras partes del mundo, debemos entonces indagar más sobre su poder para llamar la atención el espectador, sus técnicas y estrategias para convertir a Luis XIV en el Rey Sol:

Le Brun's painting at once invokes and transforms this rhetorical tradition by depicting not only the conqueror's royal restraint, but the expressive passions of his subjects as well. In an age saturated with visual representations of the prince, Le Brun focuses his painterly eye on portraying the psychology of the prince's subjects. Félibien's description elaborates on Le Brun's expressions to detail emotions of surprise, sadness, respect, pain, displeasure, hope, affliction, fear, wonder, uncertainty, apprehension, dread, consternation, inclination, joy, pleasure, attention, terror, and astonishment—not to mention corporal markers of affect including sobs, sighs, blushes, agitation, downcast eyes, and paleness. (Hogg, 2014, p. 76)¹⁸.

El rostro del Rey Sol, escueto, vigoroso y siempre seguro de sí, permanecía igual en casi todos los retratos, pues en todos debía resaltar su poderío y magnificencia, nunca sorprendido por nada, siempre impasible; la representación del rey mostraba su dominio propio y su supremo control. Es muy interesante que, por el contrario, los rostros de sus ministros, cortesanos y súbditos en general, si pudieran reflejar emociones a flor de piel. El asombro de ver a su rey, las expresiones de sorpresa y admiración, los rostros de la sujeción y el reconocimiento de la autoridad del monarca. Bajo esta perspectiva, debemos resaltar lo que menciona Claire Hogg en este artículo, realmente era una época saturada de representaciones del rey, en cualquier lugar se podía encontrar una imagen o una alegoría del rey. Este comentario se refiere a una de las obras de Le Brun, *Las Reinas de Persia*, en la que se contempla a las mujeres de la familia real persa, en la tienda del rey Darío, postradas a los pies de Alejandro Magno. Su clara intención, es hacer una comparación entre Alejandro y Luis XIV. Ante el monarca francés, la nobleza también se inclina, en reconocimiento de su evidente superioridad. En un tiempo en el cual Luis XIV intentó restarle poderío a los príncipes de sangre y a la nobleza más próxima, esta obra advierte y aclara las intenciones del monarca: nadie es más poderoso, ni mejor rey que Luis XIV.

¹⁸ La pintura de Le Brun a la vez invoca y transforma esta tradición retórica al representar no solo la restricción real del conquistador, sino también las pasiones expresivas de sus súbditos. En una época saturada de representaciones visuales del príncipe, Le Brun centra su mirada pictórica en retratar la psicología de los súbditos del príncipe. La descripción de Félibien se basa en las expresiones de Le Brun para detallar emociones de sorpresa, tristeza, respeto, dolor, desagrado, esperanza, aflicción, miedo, asombro, incertidumbre, aprensión, temor, consternación, inclinación, alegría, placer, atención, terror y asombro - sin mencionar marcadores corporales de afectación, que incluyen sollozos, suspiros, rubores, agitación, ojos abatidos y palidez.

En una representación, es hermoso ver los rostros, las expresiones, el detalle y la habilidad del pintor para retratar lo más fielmente una escena. Le Brun pone su mirada en los súbditos del rey y por supuesto en los nobles extranjeros representados en los tapices, en los ministros, etc. Nada es improvisado en una corte en la que el ceremonial es estricto y seguido al pie de la letra. Cabe señalar, entonces, que en la corte de Luis XIV, cada objeto tenía su lugar y su razón de ser. Si vemos más allá, cada tapiz tenía un lugar y como eran parte de una serie, incluso se situaban en el mismo salón. Siendo así, «(...) es más prudente recordar que la elección de la disposición de esos cuadros hogareños y vidriados –ya sean cuadros, grabados o fotografías- debe de haber sido fruto de una deliberación estética: qué lugar requiere un cuadro y qué cuadro debería colocarse en determinado lugar». (Gombrich, 2003, p. 110). Esta *deliberación estética*, fue precisamente uno de los deberes de Charles Le Brun, pues se encargó de la decoración del Palacio de Versalles, el sello triunfal del reinado de Luis XVI y su legado permanente para Francia.

El rey, no estando satisfecho, con el Palacio del Louvre, ordena iniciar la construcción de un palacio monumental a las afueras de Paris. Bernard Teyssèdre menciona en uno de sus libros, que la verdadera intención del rey era tener un lugar donde disfrutar y ocultar sus aventuras románticas con sus numerosas amantes. Colbert, por supuesto, intentó detener su ambición por un proyecto de tal magnitud, pero finalmente el rey obtiene lo que desea. No creo que en su momento entendiera la trascendencia de su proyecto, pues Versalles es en sí mismo una obra de arte, el epicentro y el referente del Estado Absoluto:

A partir de 1675, cuando fue nombrado arquitecto de la corte, Jules Hardouin-Mansart gozó del favor real y acompañó al rey por todas partes. Él fue el principal responsable del nuevo diseño de Versalles, incluida la famosa *Grand Galerie*, los *Salons de Guerre et Paix* y el *Escalier des Ambassadeurs*. El decorado, obra de Lebrun y sus colaboradores, es probablemente la versión más memorable de *l'histoire du roi*. Las descripciones impresas de ese decorado en el *Mercure Galant* lograron que esa historia del reinado llegara a un público no circunscrito a los cortesanos. (Burke, 2003, p. 86). *Mercure Galant* era una revista literaria de la época pero era exclusiva, su precio la hacía para las élites.

Cierto es que el *Mercure Galant*¹⁹, publicaba en impresos las descripciones del decorado de estos grandes salones de palacio, pero no nos debemos confundir, pues esto no quiere decir que el público fuera extenso. La evolución de la prensa podría hacernos pensar que el pueblo tenía acceso a estas publicaciones periódicas, pero la verdad es que su elevado costo, hacía que las élites de Francia fueran las principales receptoras de estos números. Además, no eran grabados, es decir la imagen en sí no era la que se publicaba, sino su descripción, lo cual es bastante diferente. No es lo mismo tener el privilegio de contemplar una imagen, a tener que conformarse con su descripción escrita, pues el espectador se ve supeditado a lo que el comunicador está estableciendo, a su propio criterio y a su gusto particular.

Los tapices: materialidad, descripción y circulación

Avanzando ahora, puede que los tapices, por lo costosos, no fueran el adorno o el tipo de arte más popular de la época, para los franceses en general, pero para los más pudientes era algo novedoso y que cada vez tomaba más fuerza: « (...) un género de arte que fue inmensamente popular entre los ricos de la época, si bien por desgracia nos han quedado pocos ejemplos de ello. Estoy pensando en los tapices y alahílcas que hacían del interior de los castillos algo más acogedor y habitable (...) Seguramente no debemos sorprendernos de que en los palacios hubiera una demanda de obras de este tipo que recordaran a los poderosos sus placeres favoritos». (Gombrich, 2003, p. 93). Aquí se está hablando de los tapices que tenían imágenes naturalistas de caza, recordaban el principal entretenimiento de los poderosos, sus pasatiempos. Por supuesto, las dimensiones también influían en el costo y la calidad de los hilos y su procedencia también. Pero hay algo, que hasta el momento podría parecer evidente, pero que es necesario aclarar: Luis XIV tenía la serie de tapices en Versalles por una razón poderosa, no eran de uso común, ni reflejaban los placeres de los ricos, era su propia historia de vida, narrada en esta serie; era para su uso y manejo exclusivo. Por orden suya podían reproducirse, para crear fama en las demás cortes europeas. Podían llegar a ser regalos exclusivos.

¹⁹ Revista literaria de la época, exclusiva, pues su precio era alto.

En una representación, no solo se debe analizar la composición de la imagen, aunque es importante, es preciso notar la importancia de todos los elementos que le dan vida a la representación. Por ejemplo, el marco no es elegido al azar, debe ser un tipo de marco que potencie la imagen que delimita. Toda la representación, en general, debía estar inmersa dentro de todo un plan decorativo en un salón. Como el engranaje de un reloj, cada pieza debía ir en su correcto lugar. «The tapestry was part of the furnishings at Versailles, after all. Through its figures, the ornamental décor of the frame thus becomes a “metarepresentation”, a powerful instrument of appropriation and of propriety on the part of the representation itself, in its subject –what is represented on the stage of the story- and to its subject- the actor-subject in that story: in this case in point, the king». (Marin, 2001, p. 358)²⁰. Como expliqué con anterioridad, el marco es parte de la representación, sin marco, el tapiz no es lo mismo, pues encierra la imagen y la embellece al tiempo.

²⁰ El tapiz era parte del mobiliario de Versalles, después de todo. A través de sus figuras, la decoración ornamental del marco se convierte en una "metarepresentación", un poderoso instrumento de apropiación y de propiedad por parte de la representación misma, en su sujeto -lo que se representa en el escenario de la historia- y para su sujeto- el actor-: en este caso, el rey.

Comenzaré, entonces, el análisis del primer tapiz:

Figura 2.1. El Rey Luis XIV visita la Manufactura de los Gobelinos



Fuente: Manufacture de Gobelins, directeur Charles Le Brun. (1729-1734). *Histoire du Roy : Le Roy Louis XIV visitant les Manufactures des Gobelins*. Paris, Château Versailles - Les collections online, tapisserie, 370 x 576 cm, n° d'inventaire GMTT 98.10.

http://collections.chateauversailles.fr/?permid=permobj_285c08ff-105b-4ee6-9e86-997ce3bc6807#b76fd89d-b0a9-4b47-aaef-135092e7ad1b

La prolijidad de los detalles es innegable, lo que nos obliga a ofrecer una descripción que se corresponda con la riqueza del tapiz. Estaba hecho en tapicería lisa, lana, seda e hilo de oro. Podemos observar (fig. 2.1) que hay varios personajes representados en este tapiz, tanto notables, como trabajadores de la Manufactura de los Gobelinos. Empecemos por ubicar al rey en esta representación, puesto que su presencia es lo que se pretende resaltar en esta imagen. No necesariamente para resaltar un personaje específico debe estar en el centro de la representación, en muchas ocasiones encontramos que el personaje principal está en algún otro lado de la imagen. En este caso específico, Luis XIV se encuentra

magníficamente ataviado y con una pose regia en el lado izquierdo de la representación. Está vestido de rojo y azul cielo, con detalles color arena. Su sombrero de plumas rojas le da el toque perfecto a su calculado atuendo. No está completamente de frente, está ladeado con la intención de mirar hacia su izquierda. Realizando su entrada triunfal a la Manufactura, aquella que por sus órdenes ha sido creada. Al lado izquierdo, vestido de negro y con su sombrero en las manos, vemos a Colbert, quien es el objeto de las miradas del rey y de Le Brun. A este último lo podemos ubicar a la derecha del rey, vestido de color crema y con su sombrero azul en manos. Ambos parecen muy atentos a las instrucciones de Jean Baptiste Colbert, por lo que sus caras están ladeadas hacia la derecha.

Ahora vemos, que la comitiva del rey está compuesta por siete personas, dos de las cuales son Jean Baptiste Colbert y Charles Le Brun, ambos representando un tipo de poder diferente y que en últimas se corresponden: el poder estatal y económico del reino y el poder de las artes. Los demás son otros notables del reino y aquellos que sostienen estandartes son parte de la guardia real. En el centro superior de la imagen, vemos una representación de guerra en gran formato, que por el tipo de marco me atrevería a decir que es una pintura. Los demás sujetos en la imagen se encuentran trabajando, en movimiento, transportando el mobiliario que hizo tan notable la Fábrica de los Gobelinos. Esta imagen es la evidencia de las distintas labores que se realizaban en este lugar, podemos observar los orfebres trasladando los muebles decorativos con distintos motivos. Algunos cargan, otros acomodan y otros son los que dirigen las operaciones. Por sus vestimentas podemos distinguir a aquellos que tienen un cargo más notable, tienen puesto un abrigo y pañuelos en el cuello. Por ejemplo, los dos caballeros de la derecha, que están interactuando, uno sostiene un tapiz que está envuelto y el que está detrás de él incluso sostiene su sombrero, lo que indica que no debe efectuar ninguna labor de carga. Los artesanos -entre ellos orfebres y ebanistas-, en cambio, llevan delantal y camisas de diferentes colores. Acontece, además, que los colores arena, pastel, y distintos tonos de azul y rojo preponderan en la imagen. Los colores tierra se ven más en el cuadro, así como algunos verdes, por ejemplo, el de la cortina en el lado derecho. Aunque la imagen en sí ya tiene bastantes detalles y es hermosa, el marco no se queda atrás. El ornamento es en sí una obra de arte, con adornos florales y frutales entremezclados, le da un cierre a la imagen que es bastante interesante.

En el margen superior, en todo el centro podemos apreciar el escudo real, con las flores de lis, tan características de la monarquía francesa. Estas mismas flores las podemos encontrar también en las cuatro esquinas del marco, encerradas en un círculo, como un detalle más. También, en el margen izquierdo y derecho encontramos otro escudo, una corona sobre dos bastones. Y en el margen inferior, centrado, encontramos la descripción de la imagen. Está escrito en el francés de la época, en letras mayúsculas.

Esta visita del rey a la Manufactura de los Gobelinos, realizada el 15 de octubre de 1667, provoca en los artesanos y artistas la premura por presentar al rey las más excelentes obras realizadas en esta fábrica. Podemos observar, cómo todos se apresuran a colocar todo en su lugar. Con precisión no sabemos cuáles obras fueron presentadas a Luis XIV en esta ocasión, pero esta imagen nos deja ver la abundancia de ejemplares maravillosos, muchos de los cuales el propio rey elegía para decorar su palacio. Aunque claro está, el rey confiaba en el conocimiento y la experiencia de Le Brun, en general la decoración del palacio de Versalles es su obra, pero esto no quita que el propio rey, de vez en vez, podía elegir aquello que le gustara, nadie se iba a negar a complacer al monarca.

Tanto la materialidad, como la circulación de estas piezas de arte son importantes, pues en parte muestran la finalidad artística y política con la que estaban hechas. Su precio era alto, al estar elaboradas en seda e hilos de oro de la mejor calidad, su destino no podía ser otro que adornar las grandes cortes europeas de la época, y por supuesto, ser parte importante de una obra de arte colosal y que perdura magnífica hasta nuestros días y es el reconocido Palacio de Versalles:

Son objectif est double. D'une part, il s'agit de produire du mobilier, des gravures, des ouvrages d'argenterie et des tapisseries à destination des résidences royales et de l'exportation, répondant ainsi aux principes du Colbertisme. D'autre part, elle doit alimenter la consolidation de la figure monarchique. En effet, la décennie correspond au début du règne personnel de Louis XIV, inauguré en 1661, et à la fixation d'un répertoire de symboles, de références, telles que le soleil et Apollon à partir de 1662. Cette tapisserie illustre donc la visite du roi, le 15 octobre 1667, peu de temps après le changement de statut de la manufacture des Gobelins. (Deniel Ternant, 2018, p. 1)²¹.

²¹ Su objetivo es doble. Por un lado, el objetivo es producir muebles, grabados, platería y tapices para residencias reales y para la exportación, cumpliendo así los principios del Colbertismo. Por otro lado, debe

Es curioso advertir, una palabra en esta cita que abre un horizonte nuevo a la circulación de estas obras de arte: exportación. De esta forma, podemos indagar más a profundidad la finalidad de esta expresión artística. Francia fue reconocida por su talento en las artes y en el siglo XVII y XVIII, esta nación, precisamente brilló en este campo, gracias al mecenazgo de la monarquía en las artes y la pompa por la cual era conocida Francia, no solo en Europa, sino en el mundo. Ya no solamente eran los Países Bajos, los que comerciaban sus hermosos tapices, la técnica y el detalle llamaron la atención de los nobles europeos. Además, eran pocos los que podían adquirir estas piezas, pero el término exportación, también creo que abarca aquellos que eran dados como presente a los embajadores y notables europeos y asiáticos. Más adelante, en el capítulo tres veremos que las relaciones de Francia también incluían países asiáticos, como Siam -hoy en día Tailandia-. Otro aparte de esta cita, que vale la pena enfatizar, es aquel que menciona la *alimentación* de la consolidación monárquica. En 1667, Luis XIV llevaba seis años siendo rey de Francia, sin el padrinazgo de Mazarino, por esta razón el profundizar en la representación colectiva que se hacía el pueblo de él, era muy importante. La Manufactura de los Gobelinos llevaba escasos cuatro años de su apertura en 1663. Es evidente que después de afianzar los referentes, símbolos y alegorías de los cuales hallaba especial gusto el rey, era necesaria una institución de carácter estatal, que supervisada por Colbert, sirviera para nutrir o alimentar la consolidación de la imagen del rey y realmente me gusta mucho esta expresión, *alimentar*, porque eso era lo que hacían precisamente las artes en este periodo, alimentar el poder monárquico, nutrir la imagen del rey, llenarla de significado y de importancia.

En la serie, *Historia del Rey*, vemos trece composiciones, desde el primer encuentro de Luis XIV con su prima en España -lugar en el que se selló el compromiso- y el matrimonio de Luis XIV y María Teresa de España -el 9 de junio de 1660-, pasando por los tapices que representan la captura o reducción de ciudades durante las guerras: Lille -1667-, Douai -el 4

alimentar la consolidación de la figura monárquica. De hecho, la década corresponde al comienzo del reinado personal de Luis XIV, inaugurado en 1661, y la fijación de un repertorio de símbolos, de referencias, como el sol y Apolo a partir de 1662. Este tapiz ilustra así la visita del Rey, el 15 de octubre de 1667, poco tiempo después del cambio de estado de la Manufactura de los Gobelinos.

de julio de 1667-, Tournai -el 2 de junio de 1667-, Dôle -el 14 de febrero de 1668-, la derrota del ejército español cerca del canal de Brujas -el 31 de agosto de 1667-, la reducción de la Villa de Marsal en Lorena -el 1 de septiembre de 1663- y la toma de Dunkerque -el 2 de diciembre de 1662- hasta aquellos que muestran las reuniones con los embajadores, como el de la Satisfacción del embajador de España a Luis XIV -1664- y el de la visita del Cardenal de Chigi -el 29 de julio de 1664- y otros como, la renovación de la alianza entre Francia y los cantones suizos en Notre Dame -el 18 de noviembre de 1663- y el rito de coronación de Luis XIV en Reims -el 7 de junio de 1654-.

Llama la atención, que son siete los acontecimientos bélicos que en esta serie se relatan: Lille, Douai, Tournai, Dôle, Dunkerque, la derrota del ejército español cerca del canal de Brujas y la reducción de la Villa de Marsal en Lorena. «En la serie de tapices diseñada por Lebrun y dedicada a los acontecimientos del reinado se seleccionaron nada menos que cinco incidentes de la guerra: los sitios de Douai (donde el rey, de pie en una trinchera, estuvo a punto de recibir el impacto de una bala de cañón) y Tournai (donde Luis asoma la cabeza por encima del parapeto): la toma de Lille y Dôle; y la batalla cerca de Brujas». (Burke, 2003, p. 75). Aunque Burke olvidó mencionar la toma de Dunkerque y la reducción de la Villa de Marsal en Lorena, es claro su argumento, la importancia de la conquista en los tapices es evidente. Es necesario acotar, que las alegorías y comparaciones de Luis XIV con Alejandro Magno y también con el dios griego Apolo, muestran la sed de poder y de conquista, así como la reafirmación de un monarca valeroso, que no le teme a nada y que defiende sus posesiones a toda costa.

Es en este punto, entonces, donde describiré el siguiente tapiz:

Figura 2.2. Captura de la ciudad de Lille por el ejército de Luis XIV



Fuente: Manufacture de Gobelins, directeur Charles Le Brun. (1665-1680). *Histoire du Roy : Prise de la ville de Lille par l'armée de Louis XIV*. Paris, Château Versailles - Les collections online, tapisserie, 385 x 568 cm, n° d'inventaire GMTT 98.13.

http://collections.chateauversailles.fr/?permid=permobj_285c08ff-105b-4ee6-9e86-997ce3bc6807#1125006b-8e81-40eb-80bb-7c644b5095c4

El colorido de este tapiz, llama la atención, así como las poses de los personajes y el brío de los caballos. En la escena, (fig. 2.2) con un atuendo similar al del anterior tapiz, vemos a Luis XIV, nuevamente en el lado derecho de la representación, aunque esta vez más próximo al centro de la imagen. Con la cabeza apuntando hacia la izquierda, mira a sus acompañantes, puntualmente al caballero que se muestra de espaldas -aquel con el traje oscuro y que tiene el brazo flexionado, apoyando su sombrero en la cintura-, quien a su vez mira fijamente al hombre que viene cabalgando con apuro -el hombre del centro al cual Luis XIV está apuntando-. Todo esto nos muestra esa red de miradas entrecruzadas que es

tan común en las representaciones que incluyen varios personajes. El rey, con uno de sus brazos, sostiene el bastón de mando, en lo que parece ser una orden. Vestido pomposamente, pero con algunos elementos de guerra, va montando un caballo que está cuidadosamente adornado con un tapiz y que tal y como su jinete, muestra una postura estoica y firme. A lo lejos podemos observar la ciudad de Lille, el objetivo militar del rey. «Louis XIV est représenté sur un promontoire situé devant l'abbaye de Fives. Il est accompagné de Monsieur, de Turenne et de Vauban, tandis que le marquis d'Humières, chargé d'investir la place, vient lui rendre compte»²². (Maral, A. y Sarmant, T, 2017, p. 1). Por supuesto, el rey estaba acompañado de sus grandes estrategias militares, como por ejemplo Vauban, quien fue ingeniero militar y a quien se le dejó a cargo la fortificación de la ciudad de Lille, una vez fue tomada.

El informante, Monsieur d'Humières, viene a rendir cuentas de su éxito en la toma de la ciudad. La postura de este personaje es digna de evaluar, pues como se puede ver, está en el centro de la imagen, extendido el cuerpo, ambos brazos abiertos a los lados y su caballo pareciera estar en vivo movimiento, a punto de afirmar sus pasos, mostrando la premura del marqués para informar a su soberano. Por otra parte, su vestimenta es también curiosa, una parte azul noche y, otra, color caqui. Es un azul bastante intenso y un punto focal de la representación por la intensidad del color. Una azul más claro, resalta también en la imagen y es aquel de la Abadía de los Cinco. Esta representación nos muestra algo diferente de los otros dos tapices -aunque todos están centrados en situaciones disimiles- y es el ambiente que rodea a los personajes, no es un salón de palacio, ni una fábrica, es un campo de batalla y una hermosa ciudad flamenca en el fondo. La naturaleza es representada hábilmente - accidentes geográficos etc.-, no entorpece el brillo de los personajes, que como héroes conquistan la ciudad. Desde la cima, parece que Luis XIV, estuviera en el lugar perfecto, el lugar de un joven rey, dueño de un reino poderoso, listo para demostrar que es la cabeza del estado. Desde un lugar alto mira su propio triunfo.

²² Luis XIV está representado en un promontorio ubicado frente a la Abadía de los Cinco. Lo acompañan Monsieur, Turenne y Vauban, mientras que el marqués de Humières, a cargo de la inversión del lugar, viene a informarle.

Es propicio mencionar, que esta escena forma parte de la Guerra de Devolución²³, que consistió en el reclamo de Luis XIV al reino español, por el incumplimiento del pago de la dote de su esposa María Teresa, entre otras justificaciones para las ambiciones territoriales del monarca francés. En esta campaña Luis fue el héroe, comandaba sus tropas y no fue únicamente con su ejército, sino que se llevó la corte consigo -un suceso extraño y nunca antes visto- incluidas su esposa y sus dos amantes. Claro está, «También se invitó a dos artistas a acompañar al rey, probablemente para dar mayor verosimilitud a la *histoire du roi*. Uno de ellos era Charles Le Brun y el otro Adam Frans van der Meulen, recientemente nombrado pintor de corte. Como sugiere su nombre, van der Meulen era flamenco, por lo que, de hecho, participó en la invasión de su propio país». (Burke, 2003, p. 74).

No se podía esperar menos, de una de las primeras campañas militares de Luis XIV, una que lo posicionaba como uno de los reyes más poderosos de Europa. En esta ocasión, tomaba la ciudad de Lille, el asedio más notable durante la guerra: «(27 de agosto) Lila, la más floreciente ciudad de esas regiones, la única bien fortificada y con una guarnición de seis mil hombres, capituló después de nueve días de asedio». (Voltaire, 1751, p. 57). Al firmar el tratado de paz con España, más conocido como el Tratado de Aquisgrán, en 1668, tuvo que renunciar a sus avanzadas militares en los Países Bajos Españoles. Aunque finalmente en 1678 -al finalizar la guerra con Holanda-, Luis XIV habría conseguido lo que más quería, el Franco Condado y algunas de las ciudades flamencas que había conquistado con anterioridad entre 1667 y 1668.

No solo la guerra abierta llamaba la atención de este monarca absoluto, había un tipo de guerra mucho más sutil que se libraba con la diplomacia. Esta tenía que ver con los embajadores, aquellos mensajeros que podían comunicar de primera mano la magnificencia y el poderío del rey francés. Las relaciones de Francia, tensas con otras cortes europeas y con Roma, solo podían empeorar las cosas y Luis XIV no estaba dispuesto a rendirse. Los mensajes que debía enviar con los diferentes embajadores, debían ser precisos y firmes:

²³ «La Guerra de Devolución (1667-1668) tuvo por objeto hacer efectiva la reclamación de los Países Bajos españoles para la esposa de Luis, María Teresa, tras la muerte de su padre, Felipe IV, en 1665. El terreno se preparó mediante publicaciones donde se presentaba una imagen favorable de Luis como gobernante que no deseaba sino hacer valer sus justos derechos». (Burke, 2003, p. 73).

Con los tapices de los Gobelinos que relatan la Historia del rey, los embajadores llevan a todas las cortes de Europa el renombre de un príncipe que salvó a la cristiandad deteniendo a los turcos junto al Raab, obligó al papa y a España a dar humillantes excusas, selló la alianza con los cantones suizos ante el altar de Notre-Dame, afirmó sus fronteras de los Países Bajos con la alegría de una entrada en Dunkerque y hacia el Imperio por la toma de Dôle, barrida por el cierzo invernal. No hay mucha distancia entre una política de prestigio y una política de conquistas. (Teyssèdre, 1973-vol. 1, p. 29-30).

Parte del prestigio de Luis XIV, era precisamente su habilidad como conquistador, además quería ser recordado por sus valientes conquistas. El poder político va ligado al poder para hacer la guerra y mantenerla hasta conseguir la victoria. Luis XIV lo sabía y lo supo manejar muy bien, aunque yendo en contra de sus arcas reales, pues parte de su declive, fue precisamente la condición financiera del reino después de años de guerra.

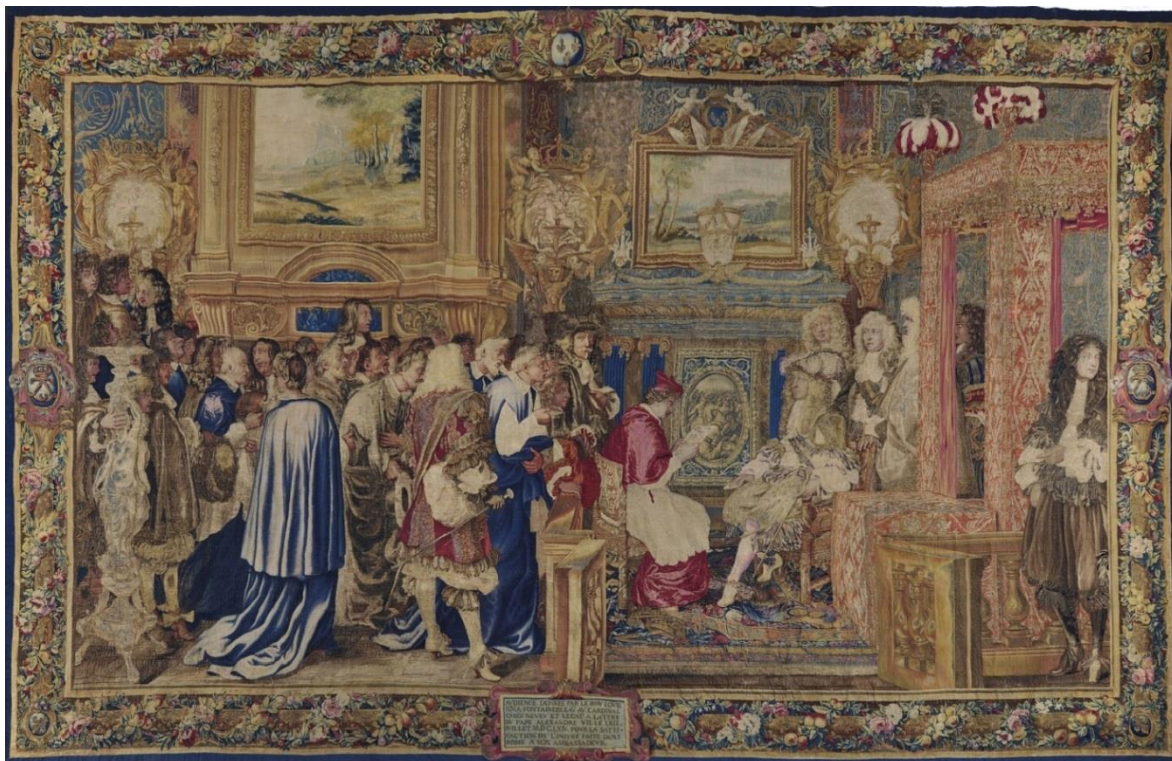
Los embajadores eran un objetivo fundamental en su espectáculo de prestigio, lujos y excesos. Eran los portavoces tanto de sus aliados, como de sus enemigos, por eso:

Los embajadores eran parte sustancial del público asistente a los festivales, obras de teatro, ballets y óperas de la corte. A menudo se les hacían regalos encaminados a realzar la imagen del rey en el extranjero: medallas y tapices de los eventos del reinado, volúmenes de grabados que representaban objetos de las colecciones reales, y retratos enjovados del propio Luis. Ese tipo de regalos desempeñaba varias funciones simultáneas. Eran ejemplos de la generosidad real, difundían su imagen y podían servir también a otros fines. Parece razonable suponer que el regalo al Papa de un tapiz donde se representaba al Dux de Génova presentando sus excusas a Luis era realmente una advertencia. (Burke, 2003, p. 153).

Verdaderamente, Luis XIV advertía con mucha diplomacia el no entrometerse con los intereses franceses. Esta advertencia al Papa, de la cual nos habla el apartado, no pareció haberle importado en su momento y terminó en humillación, como veremos más adelante. Ciertamente, « (...) la comprobación de la fuerza de la representación que manipula al destinatario, le hace reconocer el rango y el mérito gracias a la “muestra”, lo transforma en un espejo en el que el poderoso se ve y se convence de su propia potestad. (Chartier, 1996, p. 97). En efecto, el destinatario tenía que aceptar la grandeza del monarca francés y en algunos casos, su evidente superioridad. El Papa finalmente tuvo que aceptar el rango y el mérito de Luis XIV, pues detrás de las disculpas ofrecidas por el cardenal Chigi, sobrino

del Papa Alejandro VII, estaba la sed insaciable del joven rey y la forzosa amistad del Papa con el reino de Francia.

Figura 2.3. La Audiencia del cardenal Chigi, 29 de julio de 1664



Fuente: Manufacture de Gobelins, directeur Charles Le Brun. (1665-1680). *Histoire du Roy : L'audience du cardinal Chigi, 29 juillet 1664*. Paris, Château Versailles - Les collections online, tapisserie, 384 x 586,5 cm, n° d'inventaire GMTT 98.1.

http://collections.chateauversailles.fr/?permid=permobj_285c08ff-105b-4ee6-9e86-997ce3bc6807#b6c35982-d5af-4ce8-b5ce-5a837ec1e03f

El tercer y último tapiz que se analiza es supremamente rico en símbolos y elementos representacionales, estos evidencian la habilidad política del monarca y la obediencia de sus artesanos. Comencemos por mencionar, que el objetivo de este tapiz (fig. 2.3), su finalidad, era advertir a los países europeos, que a Luis XIV nadie lo podía ofender, ni intentar quitarle su supremacía, ni siquiera el mismísimo Papa. Aunque Luis XIV era un rey católico y consideraba el protestantismo y el jansenismo como herejías -su gobierno estuvo lleno de persecuciones y reprimendas a estos grupos religiosos-, esto no quería decir, que

políticamente se iba a dejar perturbar por la figura del Papa. Líneas más adelante, resolveremos en detalle el embrollo existente entre el rey francés y el Papa, por ahora trataré de percibir los símbolos y detalles del tapiz.

Se representa en la imagen la cámara del rey, allí Luis XIV recibía a los embajadores y notables de otros reinos europeos. El hecho de que el cardenal Chigi esté allí, da a entender que para Luis XIV, el Vaticano era como otra corte europea, y Chigi como un embajador. Al igual que en los otros dos tapices, prepondera el color azul en sus distintos tonos, al igual que el color rojo. La decoración del recinto, nos recuerda la finalidad de adorno y de excelsa decoración que tenían estos tapices. Los cuadros, tapices y esculturas denotan la importancia que para el rey tenía su Palacio, los extranjeros debían ver la gloria de Francia y del rey. El tono escarlata de la vestimenta del cardenal, resalta su prestigio y su posición, pero el hecho de que esté leyendo una carta enviada por el Papa en son de disculpa, lo obliga a inclinar su cabeza, como si el pintor se esforzara en enfatizar el hecho de que el sobrino del Papa se rinde ante el poder del rey.

Es la primera vez que vemos a Luis XIV del lado derecho en la representación, recordemos que en los otros dos tapices está en el lado izquierdo. Esta vez su postura refleja una tranquilidad inmutable, la tranquilidad que le da el reconocimiento de su propio poder. Siempre rey, su erguida postura es propia de su estirpe, sus piernas cuidadosamente situadas, una enfrente de la otra, como si en cualquier momento se fuera a parar. Esta vez su sombrero tiene un color claro, pero es el único así de majestuoso, por lo que se hace fácil reconocer al rey. Su hermano -el caballero en el margen derecho de la imagen vestido de color sepia-, está en una pose despreocupada, ni siquiera atento de lo que está sucediendo en la escena. Mira con la altivez de su rango, hacia su lado izquierdo, como si quisiera estar en otro lugar. «Detrás del soberano, de pie, están los grandes oficiales de la Corona: el capitán de los guardias, el gran chambelán y el primer caballero de la casa». (Hans, 2017, p.1). Mientras que detrás del cardenal están el resto de espectadores, miembros de su séquito, miembros de la corte del rey y embajadores. Su presencia evidencia la importancia política de este acontecimiento, pues por poco se inicia una guerra.

Todo comenzó, cuando en Roma, hirieron al embajador francés -el Duque de Créqui- y a sus sirvientes, en 1662. Aunque el incidente no pasó a mayores para el embajador, el suceso fue bastante tenso e involucraba a los corsos de la guardia pontificia. Luis XIV lo tomó no solo como una ofensa, sino como una afrenta a su poder y a su nación. Así es que, tiempo después de enterarse, decidió enviar tropas francesas a Italia, amenazaba con enfrentar al Papa, pues no creía en su inocencia en este asunto. Siendo de esta forma, el Papa -que no se podía permitir un disgusto de esta clase con el monarca más poderoso del momento- decidió enviar a su sobrino el cardenal Chigi a Fontainebleau, lugar donde fue recibido por el rey, el 29 de julio de 1664²⁴.

Fue una victoria mediática para Luis XIV, el haber humillado al Papa, dejando muy en claro que solo había algo que le molestaba sobremanera a Luis XIV, y esto era que ignoraran su gloria y majestad, que pensarán que no respondería ante semejantes agresiones. Y es que nadie se esperaba que aquel niño formado por Ana de Austria y su mentor y gobernante encargado, el cardenal Mazarino, fuera a decidir tomar las riendas de su reino siendo apenas un joven de veintidós años. En este aspecto, ciertamente Luis XIV logró deslumbrar a todos a su alrededor.

Precisemos antes de seguir, que los tapices tienen una circulación bastante interesante, no solo fueron a parar a distintas casas reales en Europa, sino que los trece tapices están en el depósito de los muebles nacionales de Francia, desde 1908. El Palacio de Versalles cuenta con doce de ellos como parte de su colección y el restante, a saber: el encuentro de Felipe IV con Luis XIV, para dar en matrimonio a su hija, la princesa María Teresa de Austria está en la Embajada de Francia en España. Siguen cumpliendo fines decorativos. Ahora bien, todos los elementos de la representación tienen un valor y un lugar de importancia. Sabemos que estas representaciones nos muestran a Luis XIV en los distintos momentos clave de su reinado, pero también ocultan una realidad sombría en la Francia de la época, como por ejemplo la cacería de brujas, las torturas a los protestantes y el hambre de un pueblo azotado por los impuestos:

²⁴ Información sustraída del comentario de la imagen hecho por Pierre-Xavier Hans para el sitio web oficial del Palacio de Versalles.

The text tells me, and the work shows me; a work of painting shows and even if it holds back, even if it does not have everything on the surface, it shows, and it shows that it is holding back. (...) This is what I call the work's opacity or reflectivity: it can represent something, it can be transparent and at the same time show that it is representing. The object of a science and of a theory of art is this very complex articulation between transparency and opacity, between "putting (in) to (a) work" and the ways of showing this putting to work. (Marin, 2001, p. 59-60)²⁵.

Fijémonos no solo en lo que nos muestran los tapices, fijémonos también en la realidad social de la Francia del siglo XVII. Estas imágenes nos muestran el entorno del rey, rodeado de cortesanos, en medio de la pompa y de los lujos. Esto es precisamente lo que el rey espera de su propia imagen, espera que las demás naciones reconozcan la superioridad de la nación francesa, una nación cuya cabeza absoluta es Luis XIV. Sin embargo, internamente las protestas y las sublevaciones en contra del rey no se hicieron esperar. Las caricaturas y los panfletos mostraban un rey tirano y egoísta, solo concentrado en alimentar su propia gloria, pero carente de empatía con su propio pueblo.

Estas imágenes nos muestran esa reflectividad y opacidad de la representación, lo que es evidente, por ejemplo, en el último tapiz: las excusas del cardenal Chigi, pero también lo que se debe inferir con el contexto histórico: «El cardenal Chigi fue el primer legado de la corte romana enviado a pedir perdón, pues antaño los legados iban a dictar leyes y a imponer diezmos. El rey (...) obligó a la corte de Roma a prometer la devolución de Castro y Ronciglione al duque de Parma, y a indemnizar al de Módena por sus derechos sobre Comacchio, sacando de un insulto el honor de ser el protector de los príncipes de Italia». (Voltaire, 1751, p. 52-53). Sin una lectura más profunda, no se obtiene la verdadera riqueza de la representación.

Por ejemplo, la iluminación de la imagen dice mucho de lo que se quiere mostrar. En los tres ejemplares que analizamos, la iluminación es pareja, es decir, no hay una parte que sea

²⁵ El texto me dice, y el trabajo me muestra; una obra de pintura muestra e incluso si se detiene, incluso si no tiene todo en la superficie, muestra, y muestra que se está frenando. (...) Esto es lo que yo llamo la opacidad o reflectividad del trabajo: puede representar algo, puede ser transparente y al mismo tiempo mostrar que está representando. El objeto de una ciencia y de una teoría del arte es esta articulación muy compleja entre transparencia y opacidad, entre "poner (en) hacer (un) trabajo" y las formas de mostrar esto puesto en práctica.

más oscura, excepto la vestimenta de algunos de los personajes, pero en la cámara del rey, por ejemplo, el rey es el más iluminado, al estar vestido con colores pastel, se vuelve el foco lumínico de la imagen:

But on occasion, as in Le Brun's *History of the King* tapestries, the internal border of the tapestry, the internal limit of its frame, benefits from a lighting that cannot be the one that offers the represented scene to view, but that is rather the effect of light external to the "painting", transcendent to its representation: two sides of this frame are lit, while the two others are "shadowed". The representation of the king, the central actor in the story of the world that is being told in this series of tapestries, through its border, thereby captures the "sunlight", the transcendental condition of all visibility, to the benefit of the Sun King, the condition of the possibility and the legitimacy of all history. The syncope of luminosity and the lighting receives, and, what is more, brings about, the politico-theological investment of representation at a time when the absolute monarch of France was rising to the zenith of the European sky. (Marin, 2001, p. 384)²⁶.

Hemos visto cómo, Luis XIV es el centro de las representaciones, no siempre tiene que estar en el centro de la imagen, el Rey Sol puede estar en cualquier lugar, pero como vemos en esta cita, siempre resulta siendo el centro de la iluminación, el lugar hacia donde apunta toda luz. Es un rey que todavía intenta ser el gobernante designado por Dios, intenta tener una religión unificada, donde no solo se adore a Dios, sino a él mismo, como representante de Dios en la tierra. Está en los límites de una cultura que intenta abandonar los símbolos religiosos por los laicos, que muestren el estado-nación como la nueva autoridad máxima:

De hecho, si hay algo a lo que se puede llamar rasgo humano universal es a este gusto por el esplendor y el brillo. El refrán nos recuerda que no es oro todo lo que reluce; pero si es oro mucho mejor, ya que entonces se aúna la atracción visual de los destellos con el valor de la rareza. Por tanto, el poder siempre ha tratado de rodearse de la abrumadora y sobrecogedora pompa visual tanto si pensamos en los tesoros de Tutankamón como en los indios mogoles. (Gombrich, 2003, p. 89).

Para lograr parecer Dios, o lo más cercano a lo glorioso posible, Luis XIV recurre al fausto, la pompa y el ceremonial. Obviamente, en palacio existían obras de arte en oro y plata, que

²⁶ Pero en ocasiones, como en los tapices «Historia del Rey» de Le Brun, el borde interno del tapiz, el límite interno de su marco, se beneficia de una iluminación que no puede ser la que ofrece la escena representada para ver, sino que es más bien el efecto de la luz externa a la "pintura", trascendente a su representación: se encienden dos lados de este marco, mientras que los otros dos se "somborean". La representación del rey, el actor central en la historia del mundo que se cuenta en esta serie de tapices, a través de su borde, captura la "luz del sol", la condición trascendental de toda visibilidad, para el beneficio del Rey Sol, la condición de la posibilidad y la legitimidad de toda la historia. El síncope de la luminosidad y la iluminación recibe y, además, provoca la inversión político-teológica de la representación, en un momento en que el monarca absoluto de Francia ascendía al cenit del cielo europeo.

mostraban el poder económico del monarca. Los tapices, por ejemplo, estaban elaborados con delicados hilos de oro, no era para menos, ya que relataban la historia del rey, eran un *relato visual* de sus victorias.

La materialidad de estas piezas es importante, en el análisis de una imagen es importante conocer de qué están hechas, el formato, las dimensiones, etc. Los tapices se elaboraron durante años, con dimensiones de aproximadamente tres x cinco metros, eran bastante grandes. Los marcos no estaban hechos en cualquier madera o algún otro material. No eran retratos ni frescos, los tapices llevaban su propio marco hecho de hilos y lanas especiales, al igual que las imágenes que enmarcaban. «The frame is an ornament of the painting, but it is a necessary ornament: it is one of the conditions of *possibility* for contemplating the painting, for reading it, and thus for interpreting it. (...) A necessary ornament, the frame is what embellishes and offers to view; it is through the frame that the painting fulfills its purpose of being seen, shown, and published». (Marin, 2001, p. 323)²⁷. Aquí, el autor se refiere al marco de una pintura, pero teniendo en cuenta el tipo de arte, esta acotación aplica también para los tapices. Siendo así, uno de los ornamentos del tapiz es el marco, y es cierto, el marco muestra, enriquece la imagen, seguramente si otro fuera el tipo de marco, sin el colorido, los adornos frutales y florales y los escudos reales, no tendría la riqueza artística que ya posee.

Después de explicar la materialidad de las representaciones, es necesario evidenciar la circulación de las obras en su época. La exposición de estas obras de arte, las sacaba de su restricción de público:

Las reales academias de literatura, pintura, arquitectura y música estaban todas en París. También lo estaba la fábrica real de los Gobelinos, que exponía sus tapices con ocasión de los más importantes festivales. John Locke, por ejemplo, los vio en la fiesta del Corpus Christi de 1677, y observó que «Luis el Grande era el protagonista de todas las piezas». (...) Las imágenes visuales del rey podían romper la barrera a la comunicación impuesta por el analfabetismo, y algunas de ellas, especialmente las estatuas, eran muy visibles. Incluso los tapices de la historia del rey se exponían algunas veces en público, por ejemplo

²⁷ El marco es un ornamento de la pintura, pero es un ornamento necesario: es una de las condiciones de posibilidad para contemplar la pintura, leerla y, por lo tanto, interpretarla. (...) Un adorno necesario, el marco es lo que embellece y ofrece a la vista; es a través del marco que la pintura cumple su propósito de ser vista, mostrada y publicada.

en los Gobelinos durante la fiesta de Corpus Christi. (Burke, 2003, p. 146 y 148).

Considerando ahora, este apartado del libro de Peter Burke, podemos ver que los tapices no se exponían en el Palacio de Versalles, su destino final durante tantos años. Los tapices se exhibían en el lugar donde fueron creados y elaborados: la Fábrica de los Gobelinos. Teniendo en cuenta que un personaje célebre como John Locke los haya podido ver en Paris, podemos dar cuenta de la magnitud de la empresa propagandística y publicitaria de la imagen del rey. Subrayaré en este punto, algo que me llama poderosamente la atención y es el tema del *analfabetismo*. En un siglo en el cual la lectura y la escritura estaban reservadas para unos pocos privilegiados, se hacía sumamente necesario un medio de comunicación que precisamente como dice el autor, rompiera las barreras. Las imágenes necesitan lectores hábiles, pero creo que es más difícil para nosotros en este tiempo interpretar estos tapices, que lo que sería para algún paisano de la época. El entorno social, las estructuras sociales, todo esto estaba tan arraigado, tan insertado en el diario vivir de las personas, que los símbolos eran los mismos para todos. Es lo mismo, si tratáramos que un personaje del siglo XVII interpretara un grafiti, se haría evidente que sin información escrita y algunas herramientas de análisis visual, no podría hacer mucho. Afortunadamente para mí, no hay ningún problema por la escasez de fuentes.

El hecho de que estas obras de arte fueran expuestas el día del festival del Corpus Christi, habla mucho de la necesidad de cohesión religiosa de Luis XIV. No era solo un día para exaltar el nombre de Dios, era un día para alabar el nombre del rey, para ver los logros del monarca -rey cristianísimo, unificador de la religión católica en Francia-, uno que seguramente tenía el favor y la gracia de Dios, pues todo aparentemente le salía bien.

Otro factor de la circulación de los tapices, es su destino en otras naciones, gracias a la buena relación con estos territorios. Los obsequios iban y venían de muchas partes del mundo. No solo tapices, sino muebles, piezas de orfebrería, pinturas, cristalería, etc:

Even more than through ceremonies or prints, France and Siam communicated through objects, both diplomatic gifts and commercial products. Several of Louis XIV's gifts to Narai, as previously noted, came from French royal manufactories, including mirrors from Saint-Gobain. In 1686, Narai ordered more than 4,000 of these mirrors, signaling the potential for Louis XIV's gifts

not only to express France's cultural and technological prowess, but also to create a market for French luxury goods in Asia. A decade later this prospective market would become a driving force behind the creation of the French *Compagnie de la Chine*, which had Saint-Gobain glass associates as its major founders». (Martin, 2015, p. 662)²⁸.

A ciencia cierta, no sabemos si sucedió lo mismo con los tapices, pero si los obsequios prevenían de manufacturas reales francesas, entre esos artículos de lujo estaban los gobelinos. Claramente la cultura francesa estaba siendo exaltada. Las relaciones con Asia debían ser preservadas a toda costa debido a la importancia de las rutas comerciales. Como podemos ver, los tapices eran mucho más que adornos, más que una materialidad; eran herramientas presentes y firmes circulando dentro de un juego político por ver quién era el monarca más poderoso de Europa. El Rey Sol, definitivamente ganó por muchos años el primer puesto. Pero como bien dicen, «todo lo que sube tiene que bajar», y el monarca francés también vio los años de su decadencia, impotente y a la espera de que su heredero recuperara y aumentara -si le era posible- la gloria de Francia y de su excelsa monarquía.

Rélicas de estos tapices, o por lo menos intentos de imitación, pululaban en Europa y en otras partes del mundo, el arte del siglo de Luis XIV, fue ampliamente conocido: «In spite of that, Knothe reveals that the tapestries and furniture produced at the Gobelins Manufactory became the height of fashion and even Louis XIV's enemies would commission counterfeit copies of Le Brun's tapestry designs»²⁹. (Wellington, 2018, p. 2-3). Esta cita, de hecho, abre perfectamente, lo que se tratará en el capítulo 3 del presente trabajo y es: el poder de las representaciones de Luis XIV -cómo él creó su propio sistema de poder, su magnánima empresa-, no solo en Francia, sino en otras partes de Europa, puesto que, como podemos ver, no le hicieron falta admiradores.

²⁸ Incluso más que a través de ceremonias o impresiones, Francia y Siam se comunicaban a través de objetos, tanto regalos diplomáticos como productos comerciales. Varios de los obsequios de Luis XIV a Narai, como se señaló anteriormente, provienen de manufacturas reales francesas, incluidos los espejos de Saint-Gobain. En 1686, Narai encargó más de 4.000 de estos espejos, lo que demuestra el potencial de los obsequios de Luis XIV no solo para expresar la destreza cultural y tecnológica de Francia, sino también para crear un mercado para los artículos de lujo franceses en Asia. Una década más tarde, este mercado potencial se convertiría en una fuerza motriz detrás de la creación de la *Compagnie de la Chine* francesa, que tuvo a los asociados de vidrio de Saint-Gobain como sus principales fundadores.

²⁹ A pesar de eso, Knothe revela que los tapices y muebles producidos en la Manufactura de los Gobelinos, se convirtieron en la moda más alta e incluso los enemigos de Luis XIV encargaron copias falsificadas de los diseños de los tapices de Le Brun.

Capítulo III

En el presente capítulo, ahondaremos en la imagen pública del rey, sus elementos, su poder y el sistema de conocimiento que hacía posible la repetición de las prácticas que legitimaban al rey en una época cada vez más secular. Un rey divino, intentando sobrevivir en una era donde el laicismo intentaba apropiarse de los elementos sagrados y adherirlos a sus propias prácticas, mudando el simbolismo religioso, sin eliminarlo, solo trasportándolo, enunciando una nueva clase de poder. Para encontrar legitimidad, los líderes siempre se muestran similares a aquello a lo que el pueblo venera; reclaman el poder para sí. Esto fue lo que intentó, con éxito, Luis XIV. En este apartado analizaremos la importancia que el rey le dio a las artes como un medio para glorificarse a sí mismo, cómo el monarca interpretó el poder que había en representarse a sí mismo. Fue un medio de legitimación de su poder, una muestra de majestad, que más allá de la vanagloria y el narcisismo, hizo que Luis fuera imitado y envidiado por muchos. Logró su cometido, permanecer en el tiempo a través de su imagen. Ser recordado en la posteridad como un hombre poderoso, dueño de su propio destino, patrono de las artes, seguidor de la ciencia y uno de los reyes más emblemáticos de Francia.

La imagen pública de Luis XIV

Su padre, Luis XIII, había muerto cuando él tenía solo cinco años de edad así que fue rey muy joven. Su madre, Ana de Austria fue su regente, siempre acompañada del cardenal Mazarino, figura fundamental en la formación del pequeño rey. Así creció Luis, obediente a las órdenes de sus mentores, siempre atento y dispuesto a aprender las artes del buen gobierno -aunque no se le involucraba tanto en estos menesteres-, a pesar del control del cardenal, que se ocupaba de todo y que tenía un gran poder sobre Luis:

Ninguno pensaba en que un rey que había sido criado alejado de los asuntos de estado se atrevería a tomar sobre sí el fardo del gobierno. Mazarino prolongó la infancia del monarca tanto como pudo; lo venía instruyendo desde hacía muy poco tiempo, y eso porque el rey quiso ser instruido. Era tan remoto esperar ser gobernado por el soberano, que ninguno de los que hasta entonces habían trabajado con el primer ministro le preguntó al rey cuándo sería escuchado. Todos le preguntaron: “¿A quién nos dirigiremos?” y Luis les contestó: A mí. Más sorprendente aún fué verlo perseverar. Desde hacía algún tiempo medía sus

fuerzas y probaba en secreto su genio para reinar. Una vez tomada esta resolución, la mantuvo hasta el último momento de su vida. Fijó a cada uno de sus ministros los límites de su poder, hízose rendir cuenta de todo a horas convenidas, les dio la confianza necesaria para acreditar su ministerio y veló para impedir que abusaran demasiado. (Voltaire, 1751, p. 50).

Como resultado, se entiende que una de las grandes pasiones del monarca fuera el arte de gobernar. Dejó escritas unas *Memorias* para dejar registro de su reinado. En un principio, fueron destinadas a su hijo, el delfín, para instruirlo y darle los consejos más pertinentes para llevar sobre sí el Estado Absoluto legado por su padre. Sin embargo, son una muestra invaluable de lo que pensaba el rey, es realmente satisfactorio poder contar con una fuente de primera mano. Si bien Luis escribió parte de estas memorias, y otra las dejó a cargo de escritores de la corte -aunque siempre supervisadas por él mismo- se puede extraer de ellas la misma esencia del rey. Claramente, con las reservas del caso, pues no podemos olvidar que nos referimos a un monarca que se especializaba en la escenificación y el ritualismo cada día de su existencia, apoderado con todas las de la ley de su papel, un gran actor. Allí entonces, podemos observar la mentalidad de Luis, y se evidencia lo que Voltaire nos afirma al final de esta cita, ya que Luis XIV supo ponerle límites a sus ministros. Jugaba a ser omnipotente, es inevitable pensar que le causaba cierto placer, la ilusión de ser absoluto e indispensable.

Es cierto que en este capítulo, podremos gozarnos leyendo algunos apartados muy interesantes a mi parecer, de estos libros que recopilan sus memorias. Después de esta pequeña digresión hemos de proseguir con el tema que nos atañe, la formación del monarca. Luis XIV, empezó a gobernar él solo a los veintidós años. Apartado de su amigo el cardenal, nada más ni nada menos que por la mismísima muerte, debió asumir gustoso las riendas de su territorio. Siempre curioso y determinado, empezó a gobernar y a formarse con la práctica. Su astucia lo llevó a elegir brillantes ministros y servidores, que hicieron de su reinado lo que fue, él no quería hacer todo sólo, él nada más quería llevarse la gloria que emanaba como resultado de las tareas que con tanto cuidado les designaba a cada uno de ellos.

Bien pareciera por todo lo anterior, que Luis desde el principio fue el centro de las representaciones. Lamento decir, que eso implica caer en los supuestos. Estamos hablando de la década de 1660, en estos primeros años de reinado Luis fue un poco más prudente y no tenía tampoco muchos logros de los cuales jactarse, Mazarino ya se encargaba muy bien de todo esto. Por eso, no es de sorprender que: «En esos decorados, si se comparan con posteriores *fêtes*, llama la atención lo moderado de las alabanzas al rey. Luis compartía su gloria no sólo con su reina sino también con su madre, Ana de Austria, y con su principal ministro, el Cardenal Mazarino. (...) Un homenaje de esa naturaleza sería literalmente inimaginable más avanzado el reinado. Tras la muerte de Mazarino se representaría a Luis como único gobernante». (Burke, 2003, p. 50). Parece casi imposible de creer que el centro de las alabanzas no fuera el rey, en esta etapa todavía se prestaba a compartir su gloria, después empezará a probar las mieles del poder absoluto y elegirá exaltarse a sí mismo.

Para eso, necesitó crear un sistema de gobierno fuerte y firme, que aguantara el paso de los años y que siempre lo tuviera como centro. El primer decenio, vio a Luis XIV asentar su poder, experimentar con su imagen pública, alentar la creación de alegorías y la majestuosa construcción de Versalles -un hito en su reinado-. El rey se mudaría allí más de veinte años después y allí viviría el resto de su vida. Su grupo de trabajo y buena parte de los tapices de la serie *Historia del Rey*, se crearon en estos primeros diez años. Sin embargo fue hasta 1670 que se crearon las Academias y la cultura se ensanchó sin precedentes. «El plan se llevó a la práctica en el siguiente decenio, en el que podemos observar la «organización de la cultura» en el sentido de construcción de un sistema de organizaciones oficiales que movilizaron a artistas, escritores y eruditos al servicio del rey». (Burke, 2003, p. 57). Fueron más de veinte años de gloria, de poner en marcha una gran empresa, hasta que en el decenio de 1690, el rey empezó a ver su inevitable decadencia. Aunque, tan traumático suceso para el rey, nos atañe analizarlo más adelante.

Con esto en mente, suponemos que Luis se supo rodear de personas talentosas y diligentes en distintas ramas del conocimiento. Ya hemos mencionado a Colbert y a Charles Le Brun, así como a Vauban, ingeniero militar, pero ellos sólo son algunos y están los nombres desconocidos de aquellos que pusieron por obra el construir la imagen del rey, aquellos que

la historia injustamente no menciona, los que siguieron las órdenes de su tutores, mecenas y maestros. Los que finalmente ejecutaron esos mandatos e hicieron que los grandes proyectos fueran una realidad. Sabemos que el rey se trazó grandes metas y necesitaba un equipo: «Su mérito principal consiste en haberse sabido rodear, progresivamente, de hombres cuyo talento nada le debía pero que constituirían su gloria: Molière, y La Fontaine, Le Nostre y Le Vau, Le Brun y Girardon, Boileau y Racine, Lully» (Teysse, 1973-vol.1, p. 10) y además el propio Luis menciona: «Dos cosas, sin duda, me eran absolutamente necesarias: un gran trabajo por mi parte y una buena elección de las personas que pudieran secundarme». (Luis XIV, 1947, p. 33). Me llama la atención en este punto, que la primera cosa que menciona Luis es el gran trabajo que es demandado de él mismo, no por obligación sino por su propia ambición, y no digo ambición en su ámbito negativo, pues si ambición se relaciona con proponerse una meta y cumplirla -claro está, sin pasar por encima de los demás, ya que ninguno debería ser como Maquiavelo-, no me parece que esté mal. Luis sabía que no sólo podía demandar de sus súbditos, ellos a su vez demandarían de él, puesto que tendría que dirigir a sus ministros, orientarlos, proponer una imagen de si mismo y procurar que así se plasmara. Dejar vistos sus objetivos y las condiciones de exposición de su gloria.

No se equivocó en la elección de sus ministros, a juzgar por el excelente trabajo de exposición de la figura del rey que llevaron a cabo. Para todo esto, el rey trabajaba hasta ocho horas diarias y sus ministros hacían lo mismo. Colbert se tomaba muy en serio la creación de una imagen pública del rey que fuera favorable para los franceses y también para sus rivales y aliados en el resto del mundo. Por esta razón, creó la *petite académie*, un comité que coordinaba todos los asuntos relacionados con los medios que se podían utilizar para engrandecer al rey, siempre teniendo en cuenta las finanzas -no podemos olvidar que Colbert manifestó ampliamente sus reservas con la construcción y decoración del Palacio de Versalles- y expresando que era importante que la imagen del rey estuviera en todo lugar posible, él también conocía el poder de la representación. Así y todo, decimos que:

Los miembros de este comité (Chapelain, Charles Perrault, Bourzeis, Cassagnes y François Charpentier) se reunían en casa de Colbert todos los martes y los viernes. Su principal función era supervisar la creación de la imagen pública del rey. Corregían textos antes de su publicación, incluidas descripciones de festivales hechas por Félibien y por el mismo Perrault. Estudiaban los diseños y

componían las descripciones que habían de figurar en tapices y medallas. Al menos durante algunos años, trabajaron en una historia del reinado. La fundación de ese grupo muestra con cuánta seriedad se tomaba Colbert el trabajo de creación de imagen, y cuán agudo era su sentido de la publicidad. La creación de la imagen pública del rey, como la administración del Estado, se organizaba desde el centro. Comités de patronos dirigían a equipos de artistas. El sistema podría representarse -como corresponde a una era crecientemente burocrática- en forma de organigrama. En la cúspide estaba el rey mismo, que intervenía de vez en cuando, para encargar trabajos concretos o al menos para escoger entre proyectos diversos. Inmediatamente por debajo de Luis venía Colbert, quien, a pesar de sus otras ocupaciones, gustaba de tocar todos los resortes. Después venían los hombres de Colbert, en particular tres de ellos. Chapelain le aconsejaba en materia de literatura, Lebrun en materia de pintura y escultura, y Charles Perrault en materia de arquitectura. La música (incluidos el ballet y la ópera) quedaba fuera del dominio de Colbert. Estaba controlada por Lully. (Burke, 2003, p. 64).

Aquí podemos percibir el orden detrás de todo este inmenso aparato de poder que rodeaba al rey. Cada cual siendo muy bueno en su propio campo daba los aportes necesarios y me llama la atención que entre todos corregían incluso las producciones de miembros del mismo comité. Las descripciones que podemos leer en los tapices no solamente evidencian el nombre de la imagen y la fecha de producción, llegaron allí porque antes debieron ser aprobadas por este comité. Nada se dejaba sin revisar, hasta el último detalle debía ser cuidado. Por eso es que: « (...) quien dice un gran rey, dice casi siempre el conjunto de todos los talentos de sus súbditos más excelentes» (Luis XIV, 1947, p. 68). Esta frase es mencionada por el rey en sus *Memorias*. Muchos de los escritores y artistas mencionados no solamente fueron personajes de renombre durante el reinado de Luis XIV, algunos como Chapelain, brillaron durante el reinado de Luis XIII y otros como Pierre Mignard -en 1690 cuando murió Le Brun, fue nombrado *premier peintre du roi*- , tuvieron sus quince minutos de fama durante el ocaso del rey. Otros como Charles Perrault -autor de cuentos infantiles como la *Caperucita Roja* y *Cenicienta*- gozan de reconocimiento incluso en nuestros días.

Tristemente artistas de este talante, no volvieron a resplandecer, pues en la última etapa del reinado, las finanzas ya no daban más y la capacidad organizativa se vio vencida por la crisis en las artes. Bien o mal, debemos continuar con su época de resplandor. «Todo remite al soberano, se simboliza y se dramatiza para él: las relaciones con el universo, con el mundo exterior, con el territorio político, con el pasado y, así, con la historia, con la

sociedad y sus obras. El rey se sitúa en el corazón de las representaciones» (Balandier, 1994, p. 35). Si tenemos en cuenta que Luis era actor, él sabía que todo se remitía a él. Su vida estuvo llena de rituales, incluso en lo más íntimo, como las ceremonias de levantarse y acostarse que se hacían en la habitación del rey. Desde que abría sus ojos hasta que los cerraba tenía el llamado de estar en escena, parece ser que no le disgustaba -tal y como dice Balandier- ser el corazón de las representaciones.

Me imagino que por esto y mucho más, Luis decidió dejar sus *Memorias*: «Luis XIV recoge en la redacción de sus *Memorias*, un suceso insólito puesto que nunca antes un soberano francés se había propuesto ni realizado semejante labor. (...) La finalidad era dejar una obra que mostrara lo que él y sus grandes predecesores habían hecho por el engrandecimiento de su reino. En el comienzo mismo de sus memorias, Luis XIV estima que los reyes deben dar cuenta “a todo el universo y para todos los siglos” de sus acciones». (Luis XIV, 1989, p. 8). Este es un apartado presente en el prólogo del traductor y lamentablemente lo que se menciona allí, dicho por Luis, le cobró factura en sus últimos años de vida, muchos a su alrededor comenzaron a cuestionar el fausto y los excesos, cuando faltaron los recursos, para ser un rey victorioso y andar de guerra en guerra se deben tener las arcas llenas. Ciertamente recibió el peor de los castigos, dejar de destinar recursos a todo aquello que mostraba su gran gloria, por eso Burke mencionaba la «crisis de las representaciones», de 1690 a 1715 -fecha de su muerte- aproximadamente. Veinticinco años de desprestigio, debe ser mucho tiempo para un rey con aires de omnipotencia como Luis.

Aún falta quien nos venga a decir que Luis XIV fue el pionero de un nuevo estilo en el arte francés, y no es así. Los movimientos artísticos son fluctuantes, no permanecen estáticos y sin cambios. «Luis XIV no ha tenido tiempo aún de marcar su huella en las artes cuando ya el «estilo Luis XIV» se ilustra en dos de sus aspectos menos agradables: lo recargado decorativo y la adulación alegórica». (Teyssèdre, 1973-vol.1, p. 18). La labor de Luis entonces, es perpetuar un estilo ya creado, renovarlo, alimentarlo e imprimir su esencia. Luis llevó ciertamente a otro nivel estas constantes en el arte francés de la época, lo recargado decorativo no cambio, realmente la moda de los cortesanos, nos parece más un

disfraz, todo el encaje, los boleros, las pelucas de metros de largo, por no hablar de las decoraciones, llenas de color, como si dejar un espacio en blanco fuera considerado un pecado. Además Luis era maestro en las adulaciones alegóricas, por algo se le llamaba el Rey Sol. Es decir, él tomó lo heredado y lo mantuvo pero también lo potenció -me refiero al barroco, que surgió antes de Luis y que siguió después de su muerte³⁰-, se puso en el centro de las representaciones y se rodeó de artistas nacionales y extranjeros que perpetuaron un estilo que hasta el día de hoy se conoce.

Dado que Luis necesitaba hombres capaces a su alrededor y aunque quisiera, no todo podía pasar por su control, tenía que confiar en la habilidad de sus ministros y de los patronos de los comités que se encargaban de la ejecución de órdenes. «Nadie participa en nuestro trabajo sin tener un poco de parte en nuestro poder». (Luis XIV, 1947, p. 58). Evidentemente tuvo que poner esto en práctica, Le Brun y Colbert entre otros, eran hombres notables y poderosos, la muestra está en que muchos de ellos colocaban a sus favoritos en los mejores puestos, obviamente respaldándose en el talento y la habilidad. Eran mecenas ellos también, tenían sus protegidos, impulsaban sus carreras en la corte y a muchos después de su deceso los dejaron muy bien posicionados. Claramente con el aval del rey:

Para esto era necesario dividir mi confianza y la ejecución de mis órdenes sin darla por entero a ninguno, aplicando estas diversas personas a diversos asuntos, según sus correspondientes aptitudes, lo cual es quizá el primero y mayor talento de los príncipes. También resolví algo más; pues, para mejor reunir y conservar en mí toda la autoridad del señor, aunque hay en toda clase de asuntos ciertos aspectos en los cuales no nos permite descender ordinariamente nuestras ocupaciones y nuestra propia dignidad, me formé el propósito -después de haber escogido mis ministros- de entrar algunas veces en sus despachos, y cuando menos lo esperaban, para que así comprendieran que podía hacer otro tanto en otros asuntos y a todas horas. (Luis XIV, 1947, p. 64-65).

De acuerdo a todo lo que hemos analizado hasta ahora, es más que claro que Luis deseaba ser omnipotente, y en esta cita vemos que hasta omnipresente y omnisciente, por algo siempre es el mayor ejemplo del absolutismo. Su humanidad se lo impedía, pero hacía todo lo posible por parecerlo. Él tenía el control y quería que todos lo supieran. No iba a permitir

³⁰ Movimiento artístico propio del siglo XVII, difundido por Europa. Se caracterizaba por el gusto por lo recargado, el realismo en la representación y la presencia de la ornamentación como parte fundamental de las piezas de arte.

que sus ministros abusaran de su poder, un poder que por gracia les daba, no para que ellos se ufanaran sino para que lo reconocieran.

En este sentido considero que es importante fijarnos en el público que recibió la imagen del rey, no estaba destinada a todo el grueso de su pueblo de la misma forma, Luis quería dejarles claro a los príncipes de sangre que no iba a permitir otra Fronda, que su reinado era absoluto y que su lugar era junto a él. Luis aplicó el refrán popular que dice que a los enemigos hay que tenerlos cerca. Vigilante estuvo con estos asuntos, porque miraba más allá:

Los objetivos a los que apuntaban eran la posteridad, las clases francesas, tanto en París como en provincias, y los extranjeros, especialmente las cortes extranjeras. (...) La imagen del rey se proyectaba también para consumo de sus súbditos «los pueblos sobre los que reinamos» [les peuples sur qui nous régnons]. En primer lugar, para los cortesanos, especialmente la alta nobleza, cuya presencia en la corte era prácticamente obligatoria. Saint-Simon cuenta que el rey se disgustó una vez con él porque había abandonado la corte sin permiso. Se daba por sentado que la alta nobleza debía acompañar al rey en la corte, con lo que se pretendía tanto alejarla de su base de poder local como deslumbrarla con la gloria del rey. (Burke, 2003, p. 144-145).

En el fondo, el rey sabía que la alta nobleza conoce muy bien el juego de poderes, de influencias. El pueblo percibía a Luis como se lo presentaban, un rey augusto que llevaría a Francia a los lugares altos. Pero no todos simpatizaban con el rey. A los extranjeros era necesario crearles una imagen del monarca que les causara cierto temor, que el enfrentarse a Francia fuera algo visto como absurdo, debido al poder del rey. En una palabra, Luis quería posicionarse tanto interna como externamente y por eso debía ser el único con un poder irrefutable. La alta nobleza había estado cimentada por generaciones, los grandes señores y terratenientes no renunciaban a su base de poder local, los ofrecimientos debían ser muy llamativos. Una construcción deslumbrante como Versalles serviría para llevarlos a su paraíso, por eso es que: « (...) mientras que el príncipe virtuoso impone con moderación, exige con compasión, sólo economiza por deber, no reserva más que por prudencia y no gasta nunca sin una razón muy especial, porque sólo lo hace por aumentar su gloria, para engrandecer su Estado o para beneficiar a sus súbditos». (Luis XIV, 1947, p. 85). Él les exigió con compasión a los nobles vivir allí, son mecanismos de dominación más sutiles, disfrazados de gloria, riqueza y poder y es que seguimos siendo como hace miles de años,

seres a los que les atrae lo brillante, que matan por riquezas, que lo dan todo por dinero. Es un gusto justificado para Luis, el alimentar su narcisismo.

Es de elección personal y dependiendo de las circunstancias que un rey elige imponerse con violencia o hacerlo con otros medios más diplomáticos. Lo cierto es que: «En la representación que es poder, en el poder que es representación, lo real -a condición de entender por “real” la consumación siempre diferida de ese deseo- no es otra cosa que la imagen fantástica en la cual el sujeto se contemplaría absoluto». (Marin, 2009, p. 149). Esto nos describe a la perfección a Luis, y su deseo de ser absoluto, de jugar con el poder. Quiere que la imagen sea real. Y se habla de las técnicas de dominación porque es importante ver que hay muchas formas de influir y de dominar sin irse de frente y ser tan evidentes para lograr una finalidad. «El proceso de erradicación de la violencia, cuyo manejo fue confiscado tendencialmente por el Estado absolutista, hizo posible un ejercicio de la dominación política que se respaldó en la ostentación de las formas simbólicas, en la representación de la potencia monárquica, dada a ver y a creer incluso en ausencia del rey gracias a los signos que indican su soberanía». (Chartier, 1996, p. 87). Es cierto que ante la ausencia del rey, sus representaciones seguían siendo símbolo de su poder, sus súbditos debían rendirle respeto y reverencia a su sola imagen. Su esencia estaba allí. Estamos claros en que había una sobreexposición del monarca, pululaban los símbolos y signos de poder.

A mi parecer esta sobreexposición también muestra una cierta inseguridad en el monarca, y esto parece imposible de creer. Pero el mostrar reiterativamente algo con tanta insistencia, evidencia el temor a ya no tener el poder, a no existir más en la mente de las personas, un temor terrible a ser olvidado. Una necesidad de legitimación y de reconocimiento, necesidad de aceptación, pero sobretodo necesidad de poder absoluto. «Cuando mantiene su gloria, mantiene al mismo tiempo el bien público; pues la gloria del príncipe es el ornamento y el sostén de todo el Estado. Si cultiva las artes y las ciencias, procura por este medio grandes bienes a su reino, dándole un brillo que honra a la nación y redundando en beneficio de todos los particulares». (Luis XIV, 1947, p. 142). Nadie le puede refutar este aspecto al rey, durante su reinado las artes y las ciencias vieron un nuevo tiempo, los tiempos estaban cambiando, estaba muy pronto a llegar el siglo de las luces; vale la pena

preguntarse qué tanto tuvo el rey que aportar en este campo. Francia se vio beneficiada en esto aspectos culturales, en el aspecto económico se vio ampliamente defraudada.

Su gloria entonces se relaciona inevitablemente con su poder y el arte es una hermosa forma de expresarlo. Pero esta bella forma de sojuzgar a sus súbditos no iba a dar frutos en todos ellos. Aunque lo quisiera Luis no era «monedita de oro para caerle bien a todo el mundo», a pesar de ofrecer miles de ellas -a los que lo apoyaban y le eran útiles-, por esa razón:

Los disidentes no pasaron por alto el patrocinio real de los conocimientos y las artes, pero lo condenaron en vez de celebrarlo. Las pinturas de Versalles se presentaron como ejemplos de la arrogancia del rey, las academias se consideraron instrumentos de despotismo, y las pensiones reales a escritores, e incluso la construcción del observatorio, se interpretaron como formas de distraer a los estudiosos de la política y de las críticas al gobierno. El Louvre fue comparado con el Palacio Dorado de Nerón. Se reiteraron las acusaciones de despilfarro. (Burke, 2003, p. 138).

No le quedaba fácil al rey convencer a todos sus súbditos de sus buenas intenciones al exaltarse a sí mismo. Es obvio, que se daban cuenta de los gastos, del despilfarro del rey. Años después como brevemente mencioné unas líneas arriba, Luis hubo de pagar muy caro todos estos excesos. El poder implica sacrificio, «El poder está sometido a constantes amenazas: la de la verdad, que hace añicos la cortina de sus apariencias; la de la sospecha, que le obliga a demostrar su inocencia y su competencia: la del desgaste, que le obliga a revigorizarse periódicamente. Su alarde es la dramatización, que alcanza su mayor intensidad durante los períodos de vacío de poder». (Balandier, 1994, o. 85). Estamos hablando de una imagen que para 1690 ya estaba más que cuestionada, puesta en duda. En este punto la verdad ya no podía ocultarse más, ya el rey no tenía el mismo poder que a comienzos de su reinado, ni el mismo vigor para levantar vuelo nuevamente, ni los mismos ministros que de forma entusiasta seguían sus caprichos.

Lo que anteriormente afirmábamos respecto a una crisis de representación, y lo que sabemos del poder, que no sonrío por siempre a un mismo sujeto, se evidencia en este apartado que comenta Burke: «Podría también argumentarse que el gran esfuerzo desplegado por el gobierno francés para representar a Luis XIV, el mero número de

medallas, estatuas ecuestres, tapices, etc. (especialmente en la segunda mitad del reinado), fue una respuesta a una crisis, o más exactamente a una serie de crisis». (Burke, 2003, p. 127). Demos gracias por esta serie de crisis que nos han traído una de las más bellas obras de arte, los tapices. Se esforzaban en mostrar un rey con la capacidad de revivir sus años de juventud, con la capacidad de mantener a Francia en su cenit.

Por la misma razón que se aumentó la producción de medallas, tapices, etc., se cambiaban ligeramente los hechos de campaña. La historia oficial muchas veces está viciada, cegada por la fidelidad al monarca, no relata fidedignamente los hechos. Ejemplo de esto es: «Con independencia de lo sucedido en el caso de la breve Guerra de Devolución, en la Guerra de Holanda resultaba difícil ocultar ciertas discrepancias entre las referencias oficiales y la realidad de las campañas. (...) Sin embargo, en la historia oficial las dificultades solo existían para que Luis las superara». (Burke, 2003, p. 82-83). La guerra de Holanda, como se menciona, no fue una tarea fácil para el excelso monarca, siempre anhelante del Franco-Condado y habiéndolo tenido que ceder anteriormente para firmar la paz con España, Luis XIV no iba a dejar pasar la oportunidad de conquistar varias ciudades holandesas, tenía el ejército, la flota y los recursos y se encargó de que todos lo vieran. Aliado con el monarca inglés, Carlos II, se aseguró de que las Provincias Unidas quedaran desprotegidas y sin un aliado próximo.

Los holandeses, ofendidos por los tratados de paz que ofrecía Luis, y que parecían más una sentencia a vivir en la esclavitud, empezaron a romper los diques y a inundar las provincias por donde planeaba pasar el rey, para impedirle definitivamente el paso. Sin embargo la historia oficial lo presentó de una forma en la que Luis resultaba siendo el gran héroe; él había inundado el territorio holandés según sus historiadores, para sellar la derrota de los holandeses. Pareciera que no había nada que un rey con numerosas riquezas, no pudiera hacer. Sus ambiciones lo llevaron a un punto de no retorno, menos de un siglo después y por las razones de despilfarro y aumentos excesivos en el cobro de los impuestos, sus descendientes perderían la cabeza.

La representación de poder de Luis XIV en las cortes europeas

Sabemos que Luis pretendía ser eterno a través de sus imágenes, conmover a su pueblo con su grandeza y los adelantos que patrocinaba en diversos campos del saber. Pero:

Cabe preguntarse a quién quería convencer con la imagen expuesta durante más de setenta años. No es probable que estuviera destinada a la masa de súbditos de Luis, los veinte millones de franceses que vivían en 1643, en 1661, o en 1715 (la población de Francia era al final del reinado más o menos la misma que al principio). Los medios utilizados por Luis no eran medios de comunicación de masas. Las medallas se distribuían en ocasiones especiales, como la inauguración del Canal de Languedoc o de la estatua de la Place des Victoires, pero no se acuñaban en gran número. Todos los parisinos podían ver los arcos de triunfo y las estatuas erigidas en su ciudad, pero pocos debían ser capaces de comprender las inscripciones latinas o al menos de descifrar la iconografía. Versalles estaba abierto a cualquier varón adulto que llevara espada, y en la entrada podían alquilarse espadas, pero sólo una minoría estaba en condiciones de hacerlo. Los apartamentos reales se abrían tres días por semana para «todas las personas de distinguida calidad». (Burke, 2003, p. 143).

Vemos así, que el público al que Luis realmente quería impactar con su majestad eran unos pocos ilustrados, los que tenían los medios para costearse una educación, que en la medida de lo posible les permitiera entender aquello a lo cual el rey deseaba compararse, lo que aspiraba a ser en la imaginación colectiva de su gente. Por lo tanto, había unos cuantos que entendían al pie de la letra lo que el rey francés intentaba hacer, con un nivel similar de educación, los notables extranjeros y los reyes de las demás naciones europeas, entendían la maquinaria de Luis XIV, y aunque en muchos casos le reprochaban sus excesos y extravagancias, muchos en el fondo anhelaban tener el poder que él tenía. Muchos de ellos, reyes, tenían que estar sujetos a sus respectivos parlamentos, sin llegar ni siquiera a imaginar un poco del poder absoluto de Luis. Algunos entonces, intentaron emularlo:

Por consiguiente, tal vez sea más útil estudiar tres cortes que consideraron a Luis ejemplar en más de un aspecto: Londres, San Petersburgo y Viena. Carlos II tomó a Francia por modelo cuando fundó la London Gazette en 1665, el Observatorio Real en 1675 y el Hospital de Chelsea (el *Invalides* inglés) en 1681. Curiosamente Guillermo III, el enemigo de Luis, lo imitó aún más a conciencia que su pensionado Carlos. Guillermo contrató al arquitecto hugonote Daniel Marot, obligado a abandonar Francia tras la Revocación, para que contribuyera a la reconstrucción del palacio Het Loo, incluyendo una réplica del *Escalier des Ambassadeurs* de Versalles. Los hechos militares de Guillermo, como los de su adversario, se conmemoraron en una historia metálica. *L'histoire métallique de Gullaume III* (1692). (Burke, 2003, p. 160).

Es curioso que Guillermo III, enemigo de Luis fuera tan leal en su imitación del monarca francés, no por su persona -claramente-, pero entonces si reconocía que el modelo, aquel sistema construido por Luis, era exitoso. Una forma interesante de difundir una imagen pública favorable. Así como Guillermo III, vemos también que Carlos II -aliado de Luis XIV en la Guerra de Holanda- se unió a aquellos que siguieron el ejemplo de Luis; aun así, Leopoldo I de Austria y Pedro el Grande -famoso zar de Rusia- fueron los dos monarcas que más remodelaciones y cambios hicieron en sus cortes y respectivos países para hacerlos como la deslumbrante Francia de Luis XIV. «Pedro el Grande, estuvo en Francia en 1717 y visitó Versalles y la Academia de Inscripciones. De regreso a casa envió a la Academia de inscripción para su monumento ecuestre en San Petersburgo. También el zar fundó un diario oficial sobre el modelo de la *Gazette*, una fábrica de tapices sobre el modelo de los Gobelinos, y una academia de ciencias sobre el modelo de la Académie des Sciences». (Burke, 2003, p. 162, 164). En particular me atrae, como es natural, el hecho de que el zar haya creado una fábrica de tapices como la Manufactura de los Gobelinos, en Rusia. Son piezas hermosas de arte, muy famosas en la época para la decoración de los recintos de notables europeos, como bien lo vimos en el capítulo II.

Visitar Versalles treinta y dos años después de que el rey francés se trasladara allí con toda su corte en 1685, debió ser impresionante. Ver la frescura y la novedad de sus jardines, las piezas escultóricas, los grandes retratos y los tapices debió ser una experiencia invaluable. Así quedaría de impresionado admirando la belleza de este palacio, que decidió hacer algo muy similar en su territorio. Lo mismo pasa con la capital austríaca, que se dejó maravillarse por el sublime arte francés. «La corte de Viena siguió aún más de cerca el ejemplo francés. El emperador Leopoldo I, que reinó de 1658-1705, no era sólo rival de Luis XIV, sino también su cuñado. (...) El estilo de gobierno de Leopoldo era por lo general más sobrio que espléndido». (Burke, 2003, p. 165). Siempre se ha reconocido a Viena como una de las capitales culturales y musicales de Europa, en los siguientes años habría de cotizarse aún más. Sus aristócratas apoyaron las artes y la música clásica en particular. No era difícil para Leopoldo I crear un ambiente en el que las artes tuvieran especial trascendencia.

En resumidas cuentas, el siglo XVII trajo para los países europeos un auge en la cultura, las ciencias y las artes; no iba a ser difícil apreciar en el siglo XVIII tantos ilustres personajes que revolucionaron las ciencias y el conocimiento en general. Los ilustrados franceses serían el ejemplo, difundirían un nuevo humanismo basado en la razón, en la exaltación de las ciencias exactas. Pero devolviéndonos al siglo XVII, resulta difícil negar la influencia de la Francia de Luis XIV en el estilo de las altas cortes europeas, no solo en materia de moda, arte o cultura, sino también en un modelo político: el absolutismo, que como toda forma de poder siempre va a ser ampliamente aceptada y de forma grata por los que ambicionan gobernar.

Quisiera hacer énfasis en un asunto que llama mi atención, como lo es el de la articulación del poder. Las familias que ostentan el poder tienen siempre en sus planes, que sus descendientes sigan llevando los estandartes de su apellido, así ha sido por siglos. Las grandes dinastías han sido conformadas de este modo. Cruzando aún los límites de la moral, de forma incestuosa, las grandes familias aseguraban el poder entre los de su misma clase y su misma sangre. Ejemplos claros, como el de los Habsburgo, no son pocos, de hecho era algo que para la época era común. Imagino que los centenares de bulas papales autorizando este tipo de enlaces, era lo que estaba a la orden del día en aquel tiempo.

Por eso es interesante conocer, que el ejemplo de los reyes, es decir, perpetuar el poder por medio de las alianzas matrimoniales, era seguido por sus súbditos más notables. Los ministros y patronos de las artes, también meditaban ampliamente sus respectivos enlaces. Pero no solamente los matrimonios podían asegurar posiciones, sino los padrinazgos, mecenazgos, etc., Luis XIV era conocido también por su política paternalista. Y así, una compleja red de relaciones se formaba, en la que era necesario devolver favores, enseñar los distintos oficios y cuidar que la siguiente generación siguiera con los mismos trabajos:

Knothe's careful articulation of this community brings a new perspective to the objects produced in the "Louis XIV style" under the direction of premier peintre du roi, Charles Le Brun. This fascinating social history goes against the grain of the commonly-held notion, espoused by Anthony Blunt, of Le Brun as 'a dictator of the arts in France,' whose designs formed a pattern for Gobelins production that stifled the artistic agency of that vast community of artisans. Instead, Knothe shows that the lavish furnishing for royal palaces, made to

celebrate the fecundity of Bourbon rule, were the products of collaborative processes formed within a complex social network. (Wellington, 2018, p. 2)³¹.

Florian Knothe, -historiador del arte especialista en artes decorativas de los siglos XVII y XVIII y apasionado por la Manufactura Real de los Gobelinos-, ha escrito libros y artículos de revista hablando de los muebles que allí se fabricaban y refiriéndose -como en el apartado que acabo de citar-, a la época que nos compete. Bernard Teyssèdre, célebre filósofo y escritor francés, autor de los dos volúmenes de *El arte del siglo de Luis XIV*, contrasta ampliamente con la visión que tiene Knothe acerca de Charles Le Brun. Precisamente Teyssèdre, considera a Le Brun como «un dictador de las artes», noción que Knothe está intentando refutar. Sus diseños no opacaron el talento de los artistas que estaban bajo su mando, al contrario, eran ellos los que le colaboraban en la elaboración de sus diseños y mucho más importante que eso, en su ejecución. Toda esta inmensa producción artística no fue producto de la imaginación de un solo hombre, fue producto de la maquinaria que reiterativamente he descrito en este capítulo, o como lo llama Knothe: procesos de colaboración.

A lo largo de este capítulo intenté poner en evidencia los ambiciosos planes de Luis XIV como gobernante absoluto. Rotundamente, mi énfasis estuvo siempre puesto en su colaboración con las artes, y el arte visto como un medio más para afirmar el poderío del rey. Luis, muy consciente del efecto de su imagen pública, no dudo en utilizar todo los recursos a su disposición, y de las artes uso bastante. Ahora nos queda más claro, el porqué de una serie de tapices que relatara su magnífica historia como gobernante francés. Su éxito lo vemos, no solo en Francia, sino en toda Europa. El poder de la representación llevo su gobierno a un nuevo nivel de exposición social, pero sabemos que los símbolos empleados sólo eran entendidos por los miembros de la élite, cuya educación se los permitía. Así, terminó contagiando a otros con un estilo que siempre será recordado.

³¹ La articulación cuidadosa de Knothe de esta comunidad trae una nueva perspectiva a los objetos producidos en el “estilo Luis XIV” bajo la dirección del premier peintre du roi, Charles Le Brun. Esta fascinante historia social va en contra de la noción comúnmente sostenida por Anthony Blunt, de Le Brun como “un dictador de las artes en Francia”, cuyos diseños formaron un patrón para la producción de Gobelinos que sofocó la agencia artística de esa vasta comunidad de artesanos. En cambio, Knothe muestra que el lujoso mobiliario para los palacios reales, hecho para celebrar la fecundidad del gobierno de los Borbones, fue producto de procesos de colaboración formados dentro de una red social compleja.

Conclusiones

Hemos llegado finalmente al cierre de esta investigación. Mi intención no era mostrar únicamente el poder de Luis XIV, quería también evidenciar el compromiso con la construcción de la imagen pública del rey por parte de sus ministros y fieles servidores. El rey francés no hubiera alcanzado su tan anhelada gloria sin un sistema bien organizado que le posibilitara lo absoluto. La compleja red que se entreteje en todas las sociedades hace que el historiador realmente parezca un detective, intentando encontrar las claves de los sucesos más importantes. Poder detectar los símbolos y los signos que hacen posible que nosotros le demos diferentes interpretaciones a un único hecho, se convierte en la riqueza del investigador. Ya hace mucho tiempo se dejó atrás la visión que Ranke aportó a la historia, en la que los grandes hombres siempre tenían miles de páginas en los libros y los hombres que ayudaban a construir sus grandes imperios o reinos, no aparecían por ningún lugar, o parecía apenas obvio que esa fuera su labor: engrandecer a aquellos que habían marcado la historia.

Sé que parece que al igual que las representaciones aquí expuestas, el corazón del trabajo fuera Luis XIV, pero realmente creo que el corazón de este trabajo, la esencia de la cual brota la pasión por este escrito, proviene de los tapices, de esta muestra de arte fabulosa, que requirió el trabajo de un equipo de artesanos. Charles Le Brun como primer pintor real de Luis XIV, fue quien dirigió el grupo de artesanos en la Manufactura Real de los Gobelinos, fue quien diseñó los dibujos que con el tiempo se convertirían en los tapices que hoy podemos contemplar. Fueron años de trabajo, dinero y talento que dieron como resultado una obra de arte que hoy en día enriquece nuestra mirada estética. Más allá de la constante presencia del rey y de sus pedidos exclusivos, sabemos que el sistema que creó se movió eficazmente, el rey finalmente tuvo lo que esperaba, una historia narrada en imágenes: la *Histoire du Roi*. Y es que las imágenes tienen un poder impresionante, yo creo que se deben utilizar todos los medios para expresar una idea, el uso de las imágenes como herramienta principal, no sólo como un acompañamiento o unas ilustraciones al pie de la página, derriban el pensamiento tradicional de que el documento escrito es la única

herramienta válida o el único vestigio histórico fidedigno para mostrarnos la complejidad estructural de una sociedad.

No es muy común que haya citas en las conclusiones de los trabajos, pero ésta en particular me pareció válida. Creo que lo expuesto a lo largo de este trabajo es claro, que la idea de exponer los tapices viéndolos más allá del arte, analizando sus consecuencias políticas, ha dejado claro que muchas veces subestimamos ese poder sin armas, que sutilmente va impregnando todas las capas de la sociedad:

Reading these two very welcome additions to the literature on early modern furniture together is a provocation to bring a critical eye to studies devoted to single artists/designers or national styles of decorative arts. Histories of furniture do not comfortably fit within traditional art-historical narratives that lionise the solitary artist genius. With émigré artists forging careers outside of their countries of birth, and the success of international trade, to speak of a distinctly French (or for that matter Chinese) style does not account for complex cross-cultural networks embodied by early modern furniture. Furniture and textile production is a complicated and technical business that necessitates the collaboration of many skilled hands. (Wellington, 2018, p. 3)³².

Como explicaba anteriormente, Le Brun no fue el único artista y diseñador que con talento expuso su forma de ver a Luis XIV, y en general su forma de ver la vida en la Francia del siglo XVII. Elaborar muebles en una cantidad avasalladora no era trabajo fácil y menos cuando no era el único tipo de arte que se iba a utilizar para embellecer Versalles y enaltecer Paris. Ebanistas, carpinteros y orfebres se unieron -como apreciábamos al contemplar el tapiz en el que Luis XIV visita la Manufactura Real de los Gobelinos-, para crear estas piezas de único valor. La cantidad de maestros y artesanos que se movían de un lado a otro para preparar las mejores piezas y mostrarlas con orgullo a su rey, son prueba suficiente de esa compleja red, que Wellington reseñando a Knothe, nos comenta. Muchas manos expertas, unidas para un solo fin y propósito, darle la gloria al rey. Un negocio técnico que empezó a encontrar clientes inesperados en las altas cortes europeas.

³² Leer estas dos muy bienvenidas adiciones a la literatura sobre muebles modernos tempranos son juntas una provocación para traer un ojo crítico a los estudios dedicados a artistas individuales/diseñadores o estilos nacionales de artes decorativas. Las historias de muebles no se ajustan cómodamente a las narrativas histórico-artísticas tradicionales que caracterizan al genio del artista solitario. Con los artistas emigrados forjando carreras fuera de sus países de nacimiento, y el éxito del comercio internacional, hablar de un estilo francés distintivo (o, para el caso, chino) no explica las complejas redes transculturales encarnadas por el mobiliario moderno temprano. La producción de muebles y textiles es un negocio complicado y técnico que requiere la colaboración de muchas manos expertas.

Es un motivo de profundo agradecimiento, el privilegio de poder encontrar estos trece tapices. Ya no tenemos que ser hombres, mayores de edad y portadores de espadas para poder visitar Versalles. Ahora, como si fuera poco, podemos encontrar estas invaluable piezas en línea, gracias a esa red global que caracteriza este siglo. No tuve que viajar a Francia para explorar con mis propios ojos este magnífico château, pude apreciar con detalle los gobelinos a sólo un clic de distancia.

Por esta razón y muchas más -enumerarlas no bastaría en este relato-, he de invitar a las personas que hallen un especial interés en estos temas del pasado, a indagar, a meterse en las aguas profundas del conocimiento, a aprovechar las herramientas que el siglo XXI ha puesto a nuestra disposición. Cada generación tiene una forma distinta de apreciar los tesoros escondidos, un modo particular de enriquecerse con la sabiduría y el conocimiento y lo más importante, herramientas de análisis que cada vez abren más puertas a los historiadores, para no solo fijarnos en las huellas de pasado, en aquellos vestigios que podríamos encontrar escavando en las ruinas, sino para encontrar todo lo que hay más allá. Dejar la objetividad de lado no siempre es una opción válida, aunque en cada trabajo, documento escrito, incluso en la elección de cada palabra podemos encontrar la humanidad y la subjetividad del historiador. Conforme pasen los años, seguramente encontraremos nuevas escuelas, nuevos enfoques para estudiar la historia.

Aquí quise desviarme de los retratos y las pinturas en gran formato, quise irme por algo inexplorado para mí, los famosos gobelinos y afortunadamente encontré un tesoro. Por eso los invito a que indaguen, vayan aún más lejos de lo que yo he ido en este trabajo, porque todavía hay mucho que estudiar, mucho por conocer, muchos símbolos que encontrar y evidenciar. Todavía Luis XIV no ha sido estudiado del todo, todavía Versalles clama por algo más de atención a su fausto y a su gloria. Todavía ese enorme entramado de circunstancias y de personajes desea ser estudiado. Mucho hay por descubrir en la historia, nunca un análisis será exactamente igual a otro, como iguales no somos entre nosotros. Es difícil permanecer impávido ante la muestra de tanta hermosura, un estilo que aunque recargado es elegante y exquisito, un estilo que siempre tocará coquetamente el ámbito de lo absoluto para embellecer, deslumbrar y dignificar a aquellos que estratégicamente lo

supieron emplear y que fundaron las bases de un siglo que artísticamente fue fecundo hasta el final. Aquellos que vieron que las emociones que despierta una representación pictórica pueden ser útiles para ganar aliados y adeptos en un mundo sediento de poder.

Anexo

Aquí he decidido dejarles los otros diez tapices de la serie *Historia del Rey* que se encuentran en el Château de Versailles, y uno adicional que se encuentra en la Embajada de Francia en España:



Manufacture de Gobelins, directeur Charles Le Brun. (1665-1680). *Histoire du Roy: Entrevue de Louis XIV et de Philippe IV d'Espagne dans l'île des Faisans, le 6 juin 1660*³³. Espagne, Madrid, ambassade de France, tapisserie, 378 x 559 cm, n° d'inventaire GMTT 98.3.

<https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU0H14FNI>

³³ Historia del Rey: Entrevista de Luis XIV y Felipe IV de España en la isla de los Faisanes, el 6 de junio de 1660.



Manufacture de Gobelins, directeur Charles Le Brun. (1665-1680). *Histoire du Roy: Mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse, 9 juin 1660*³⁴. Paris, Château Versailles - Les collections online, tapisserie, 383 x 576 cm, n° d'inventaire GMTT 98.4.

http://collections.chateauversailles.fr/?permq=permq_74508e7c-2ef2-474a-ae5e-d154d7ffd10f#0b05aac8-743d-4c2e-b49d-487faae9b68a

³⁴ Historia del Rey: Matrimonio de Luis XIV y Marie-Thérèse, 9 de junio de 1660.



Manufacture de Gobelins, directeur Charles Le Brun. (1731-1732). *Histoire du Roy: Siège de Douai, 4 juillet 1667*³⁵. Paris, Château Versailles - Les collections online, tapisserie, 390 x 570 cm, n° d'inventaire GMTT 98.9.

http://collections.chateauversailles.fr/?permq=permq_74508e7c-2ef2-474a-ae5e-d154d7ffd10f#740e23ba-ed2b-4ea8-a7cd-f9c9a5b9e559

³⁵ Historia del Rey: Toma de Douai, 4 de julio de 1667.



Manufacture de Gobelins, directeur Charles Le Brun. (1665-1680). *Histoire du Roy: Défaite de l'armée espagnole près du canal de Bruges, 31 août 1667*³⁶. Paris, Château Versailles - Les collections online, tapisserie, 389 x 574,5 cm, n° d'inventaire GMTT 98.8. http://collections.chateauversailles.fr/?permq=permq_74508e7c-2ef2-474a-ae5e-d154d7ffd10f#9d0bfd9-31d9-42c2-a2dc-6bed898a0e6b

³⁶ Historia del Rey: derrota del ejército español cerca del canal de Brujas, 31 de agosto de 1667.



Manufacture de Gobelins, directeur Charles Le Brun. (1665-1680). *Histoire du Roy: Entrée du roi à Dunkerque le 2 décembre 1662*³⁷. Paris, Château Versailles - Les collections online, tapisserie, 387 x 585 cm, n° d'inventaire GMTT 98.6.

http://collections.chateauversailles.fr/?permq=permq_74508e7c-2ef2-474a-ae5e-d154d7ffd10f#49f9d32a-675b-477f-bc39-09af084f55a1

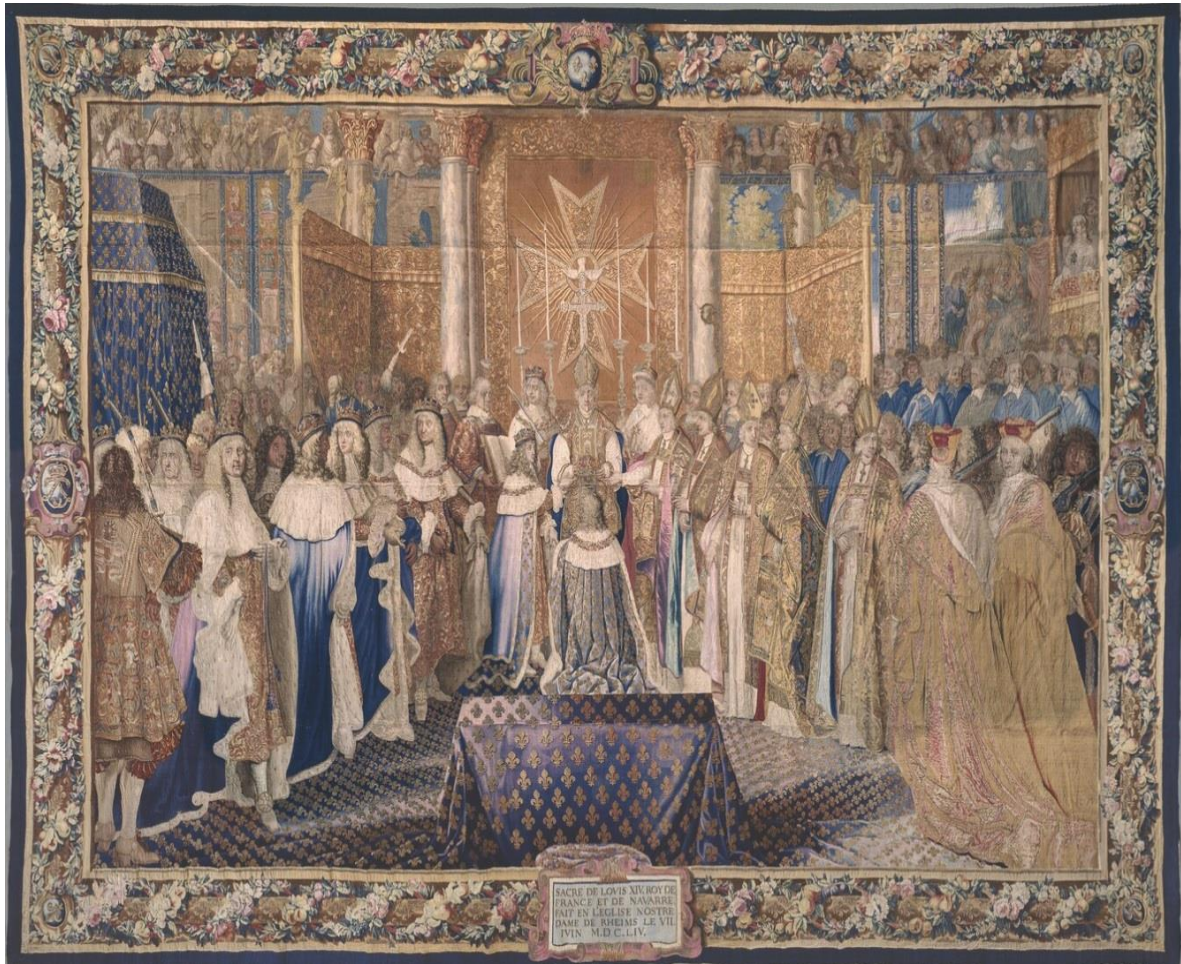
³⁷ Historia del Rey: Entrada del rey a Dunkerque el 2 de diciembre de 1662.



Manufacture de Gobelins, directeur Charles Le Brun. (1667-1680). *Histoire du Roy: Louis XIV dans la tranchée au siège de Tournai, 2 juin 1667*³⁸. Paris, Château Versailles - Les collections online, tapisserie, 384 x 586 cm, n° d'inventaire GMTT 98.5.

http://collections.chateauversailles.fr/?permq=permq_74508e7c-2ef2-474a-ae5e-d154d7ffd10f#16c5e5f6-0b91-46db-8182-559bb7bc2257

³⁸ Historia del rey: Luis XIV en la trinchera en el sitio de Tournai, 2 de junio de 1667.



Manufacture de Gobelins, directeur Charles Le Brun. (1665-1680). *Histoire du Roy: Sacre de Louis XIV à Reims, 7 juin 1654*³⁹. Paris, Château Versailles - Les collections online, tapisserie, 384 x 570 cm, n° d'inventaire GMTT 98.2.

http://collections.chateauversailles.fr/?permq=permq_74508e7c-2ef2-474a-ae5e-d154d7ffd10f#4133a031-0d84-417b-b4b7-5d3bf46d44c7

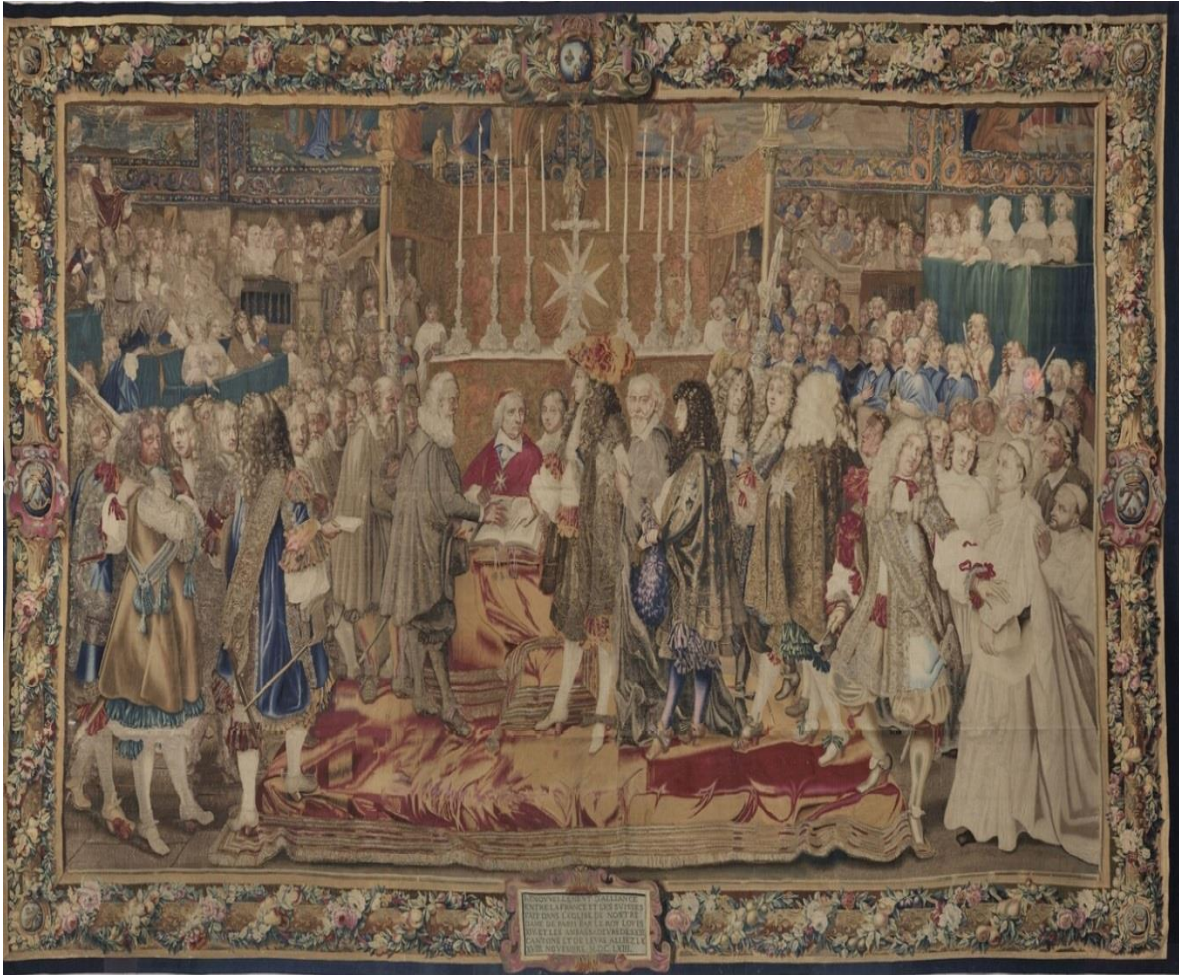
³⁹ Historia del Rey: Rito de Luis XIV en Reims, 7 de junio de 1654.



Manufacture de Gobelins, directeur Charles Le Brun. (1665-1680). *Histoire du Roy: Louis XIV mène le siège de Dole, 14 février 1668*⁴⁰. Paris, Château Versailles - Les collections online, tapisserie, 384 x 607 cm, n° d'inventaire GMTT 98.14.

http://collections.chateauversailles.fr/?permq=permq_74508e7c-2ef2-474a-ae5e-d154d7ffd10f#3937df3e-d94c-4814-ae4f-9e93edbd34ac

⁴⁰ Historia del rey: Luis XIV lidera el asedio de Dole, 14 de febrero de 1668.



Manufacture de Gobelins, directeur Charles Le Brun. (1665-1680). *Histoire du Roy: Renouveau de l'alliance entre la France et les Cantons suisses à Notre-Dame de Paris le 18 novembre 1663*⁴¹. Paris, Château Versailles - Les collections online, tapisserie, 389 x 582 cm, n° d'inventaire GMTT 98.12.

http://collections.chateauversailles.fr/?permq=permq_74508e7c-2ef2-474a-ae5e-d154d7ffd10f#44d5c2c7-880e-4e75-9afc-dfc8423aefc0

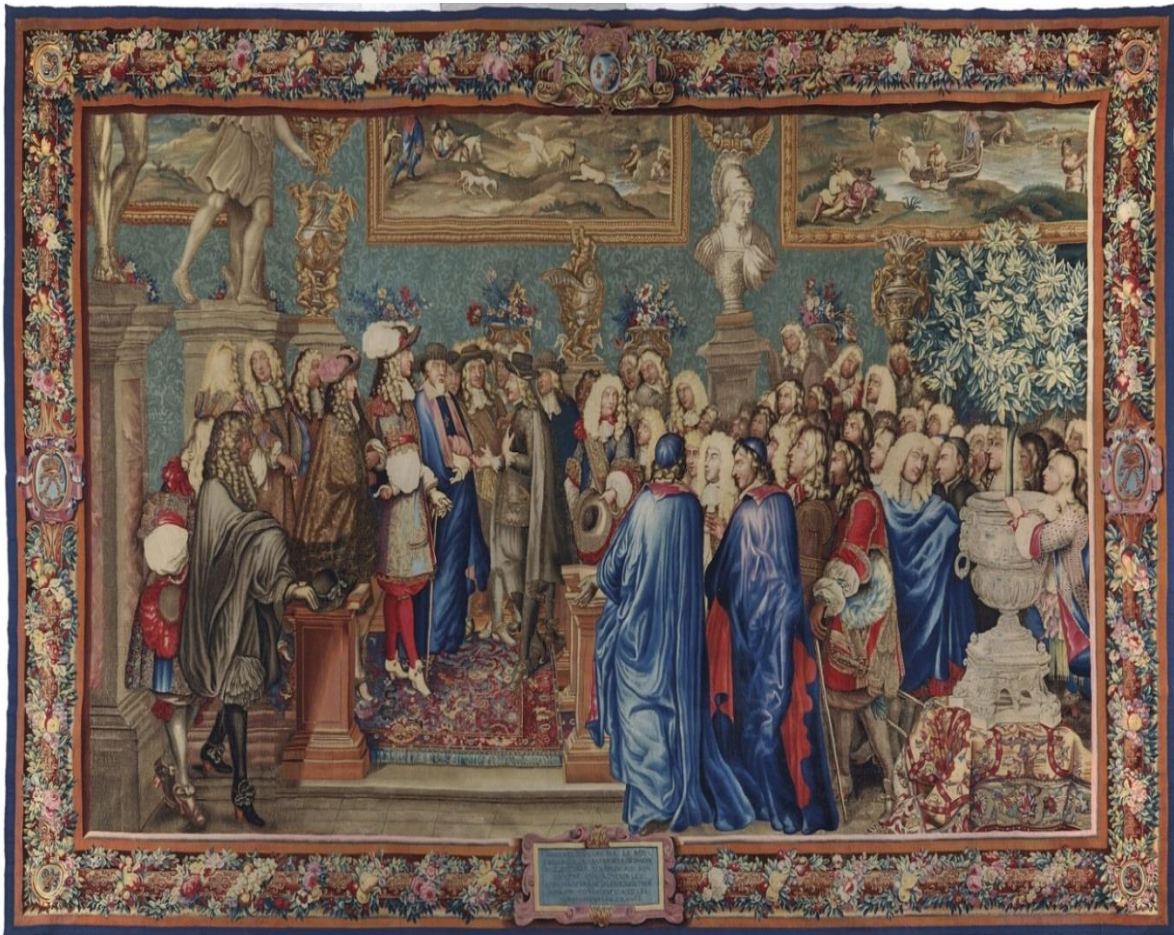
⁴¹ Historia del Rey: Renovación de la alianza entre Francia y los cantones suizos en Notre-Dame de Paris el 18 de noviembre de 1663.



Manufacture de Gobelins, directeur Charles Le Brun. (1665-1680). *Histoire du Roy: La Réduction par Louis XIV de la ville de Marsal en Lorraine, 1er septembre 1663*⁴². Paris, Château Versailles - Les collections online, tapisserie, 390 x 566 cm, n° d'inventaire GMTT 98.11.

http://collections.chateauversailles.fr/?permq=permq_74508e7c-2ef2-474a-ae5e-d154d7ffd10f#2b2a466c-8bb8-4b3a-96cf-b416e1d2c1dd

⁴² Historia del rey: La reducción de Luis XIV de la ciudad de Marsal en Lorena, 1 de septiembre de 1663.



Manufacture de Gobelins, directeur Charles Le Brun. (1732-1735). *Histoire du Roy: La Satisfaction faite à Louis XIV par l'ambassadeur d'Espagne*⁴³. Paris, Château Versailles - Les collections online, tapisserie, 385,3 x 581,8 cm, n° d'inventaire GMTT 98.7.
http://collections.chateauversailles.fr/?permq=permq_74508e7c-2ef2-474a-ae5e-d154d7ffd10f#12f86e35-f18f-4894-9c42-e3d370271ee9

⁴³ Historia del Rey: la satisfacción dada a Luis XIV por el Embajador de España. En la página oficial del Palacio de Versailles, se confunde esta imagen con la de la Audiencia del cardenal Chigi, expuesta en el capítulo II.

Bibliografía

Balandier, George. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós, 1994.

Berger, Robert W. «Charles Le Brun's Lost Equestrian Painting of Louis XIV (1663) a Reconstruction» [en línea], disponible en: <http://www.jstor.org/stable/40379403>,

Blum, André. *Louis XIV et l'image satirique pendant les dernières années du 17e siècle*. Nogent le Rotrou, 1913.

Burke, Peter. *La fabricación de Luis XIV*. San Bartolomé: Nerea, 2003.

Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1992.

Chartier, Roger. «Poderes y límites de la representación. Marin. El discurso y la imagen». En *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial, 1996.

Deniel Ternant, M. «La manufacture des Gobelins», *Histoire par l'image* [en línea], disponible en: <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/manufacture-gobelins>.

Eggert, C.A. «The Age of Louis XIV», en *Modern Language Notes*, vol. 9, núm. 7, pp. 209-212 [en línea], disponible en: <http://www.jstor.org/stable/2919025>.

Ferrier-Caveriviere, Nicole. «Louis XIV et ses symboles dans l'Histoire Metallique». En *17e siècle*. 1978.

Ferrier-Caveriviere, Nicole. *L'image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715*. 1981.

Gombrich, Ernst H. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Hans, Pierre. «Histoire du Roy : L'audience du cardinal Chigi, 29 juillet 1664», *Les Collections – Château Versailles*, [en línea], disponible en:
http://collections.chateauversailles.fr/?permq=permq_74508e7c-2ef2-474a-ae5e-d154d7ffd10f#0671d25e-f684-4986-8ef3-82bf6868deb5.

Hans, Pierre. «Histoire du Roy : Le Roy Louis XIV visitant les Manufactures des Gobelins», *Les Collections – Château Versailles*, [en línea], disponible en:
http://collections.chateauversailles.fr/?permq=permq_74508e7c-2ef2-474a-ae5e-d154d7ffd10f#2f3c003d-41c8-4fb4-b715-e5163c338a20.

Hogg, Chloé. «Subject of Passions: Charles Le Brun and the Emotions of Absolutism». *Philological Quarterly* 93, n. °1, (2014): 65-94.

Knothe, Florian. *The Manufacture des meubles de la couronne aux Gobelins under Louis XIV: A Social, Political and Cultural History*. Turnhout: Brepols, 2016.

Luis XIV. *Memorias sobre el arte de gobernar*. Buenos Aires: Espasa, 1947.

Luis XIV. *Memorias*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Maral, A. y Sarmant, T. «Histoire du Roy : Prise de la ville de Lille par l'armée de Louis XIV», *Les Collections – Château Versailles* [en línea], disponible en :
http://collections.chateauversailles.fr/?permid=permobj_285c08ff-105b-4ee6-9e86-997ce3bc6807#1125006b-8e81-40eb-80bb-7c644b5095c4.

Marin, Louis. «On Reading Pictures: Poussin's Letter On Manna». *Cambridge University Press* 4, (1982): 3-18.

Marin, Louis. *On Representation*. San Francisco: Stanford University Press, 2001.

Marin, Louis. «Poder, representación, imagen». *Prismas, Revista de historia intelectual*, n.º 13, (2009): 135-153.

Martin, Meredith. «Mirror Reflections: Louis XIV, Phra Narai, and the Material Culture of Kingship». *Art History, Journal of the association of art historians* 38, n.º 4, (2015): 652-667.

Mukerji, Chandra. «Unspoken Assumptions: Voice and Absolutism at the Court of Louis XIV». *Journal of Historical Sociology* 11, n.º 3, (1998): 283-315.

Pérez Benavides, Amada C. «Una aproximación al concepto de representación como categoría analítica de la nueva historia cultural», disponible en: <https://www.dropbox.com/home/Seminario%20Tesisistas/Documentos%20Adicionales?preview=Concepto+de+representación%2C+Amada+Pérez.pdf>.

Teyssèdre, Bernard. *El arte del siglo de Luis XIV vol. 1*. Barcelona: Labor, 1973.

Teyssèdre, Bernard. *El arte del siglo de Luis XIV vol. 2*. Barcelona: Labor, 1973.

Trout, Andrew. «Louis XIV's Paris: Government and Ceremony. The royal splendour of Versailles was matched by the parades and fireworks of the capital». *History Today* 27, n.º 1, (1997):14-21.

Vásquez Rodríguez, F. *Pregúntele al ensayista*. Bogotá: Kimpres, 2004.

Voltaire, «El siglo de Luis XIV», *Librodot* [en línea], disponible en: <https://static1.squarespace.com/static/58d6b5ff86e6c087a92f8f89/t/5912708420099e66ac2f27e5/1494380682675/Voltaire%2C+Francois+Marie+Arouet+El+siglo+de+Luis+XIV.pdf>.

Weiler, Vera. «The Fabrication of Louis XIV». *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 23, (1996): 342-345.

Wellington, Robert. *Antiquarianism and the Visual Histories of Louis XIV: Artifacts for a Future Past*. Ashgate, 2015.

Wellington, Robert. «Review of Florian Knothe, *The Manufacture des meubles de la couronne aux Gobelins under Louis XIV*». *H-France Review* 18, n. ° 29, (2018): 1-4.