

O sábio e a imagem

Estudos sobre Plutarco e a arte

**Carlos Alcalde Martín &
Luísa de Nazaré Ferreira (coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

ALEXANDRE E O CORPO ETERNO DO REI (Alexander and the Eternal Body of the King)

PAULO SIMÕES RODRIGUES (psr@uevora.pt)
Universidade de Évora

PATRICIA DELAYTI TELLES (seculodezenove@gmail.com)
Universidade de Évora

RESUMO – A partir da tese dos dois corpos do rei de Ernst H. Kantorowicz, que separa o corpo político, simbólico e imortal do monarca do seu corpo natural e mortal, os autores analisam a função icónica das representações de Alexandre da Macedónia nas artes visuais entre os séculos XVI e XVIII. Demonstram como no período considerado, a figura de Alexandre personificou as qualidades atribuídas pela literatura política, desde o final da Idade Média, ao rei ideal. A identificação de Alexandre com a figura do rei ideal levou a que os episódios da sua vida, tal como foram narrados por Plutarco nas *Vidas Paralelas* e por outros autores da Antiguidade, tenham sido temas recorrentes na pintura e na tapeçaria, representados com uma clara intenção propagandística de afirmação do poder real.

PALAVRAS-CHAVE: pintura, iconologia, rei ideal, Alexandre Magno, Plutarco.

ABSTRACT – Based on Ernst H. Kantorowicz's thesis of the King's two bodies, which separates the monarch politic, symbolic and immortal body of the natural and mortal, the authors discuss the iconic role of Alexander of Macedonia representations in the Visual Arts between the 16th and 18th centuries. They demonstrate how, in the considered time frame, the figure of Alexander embodied the qualities attributed by the political literature to the ideal King since the Late Middle Ages. The identification of Alexander with the figure of the ideal King led to a recurrent presence of the episodes of his life, as recounted by Plutarch in the *Parallel Lives* and by other ancient authors, in painting and tapestry, in which they were represented with a clear propagandistic intent of affirmation of the royal power.

KEYWORDS: painting, iconology, ideal King, Alexander the Great, Plutarch.

Começamos por salvaguardar que o nosso texto não aborda a figura histórica de Alexandre da Macedónia, nem sequer o modo como foi retratado pelas *Vidas Paralelas* de Plutarco. O foco do nosso interesse é a forma como as artes visuais europeias, e em particular a pintura, o interpretaram e representaram durante um dado intervalo de tempo, que podemos balizar muito esquematicamente entre 1500 e 1800.

Este nosso interesse foi despertado pela verificação de que Alexandre da Macedónia terá sido a personagem histórica mais representada pelas artes visuais europeias entre os séculos XV e XVIII. Mais que qualquer outro líder militar e político que a Literatura e a História tenham sinalizado como determinantes para a formação da Europa, mais que Júlio César, Octávio Augusto ou Carlos Magno. A

rapidez e a extensão das suas conquistas, e a morte ainda jovem, terão despoletado o fascínio pelo herói militar e pelo governante ainda em plena Antiguidade, como demonstra a presença da sua iconografia logo nas artes grega e romana – veja-se o Mosaico de Alexandre (c. 100 a.C.) na Casa do Fauno em Pompeios –, e da sua biografia nos textos de Plutarco (*Vidas Paralelas*), Quinto Cúrcio Rufo (*História de Alexandre Magno da Macedónia*) e Arriano (*Anábase*). No entanto, o Alexandre representado na literatura não foi exactamente o mesmo que o representado nas artes visuais. O primeiro é mais complexo, oscilando entre o positivo e o negativo, entre o herói conquistador e o herói egocêntrico que cede aos seus instintos mais primários, com o seu comportamento a servir de exemplo ao presente tanto pela imitação como pela antítese. O segundo é predominantemente positivo (Hadji-nicolaou 1997), até porque as artes visuais recorreram com frequência a Plutarco como fonte privilegiada para a criação da imagem de Alexandre, sendo Plutarco dos autores que mais realçaram as melhores qualidades do jovem rei macedónio: a sua coragem, a sua generosidade, a sua magnanimidade, a sua capacidade de liderança e o seu autocontrolo. Estas eram as qualidades que a partir da Idade Média foram entendidas como complementares às virtudes cristãs e consideradas fundamentais ao exercício da governação, o que fomentou uma larga identificação do modelo do “Imperador” Alexandre Magno com a imagem do ideal de príncipe cristão. A assunção do rei macedónio como arquétipo do perfeito governante é verificável pela ampla divulgação, a partir do século XIII, por toda a Europa, da obra *Secreta Secretorum* (séculos VII-VIII), falsamente atribuída a Aristóteles. Os *Secreta Secretorum* consistiam num conjunto de preceitos, conselhos e observações de carácter moral, prático e político destinado à educação dos príncipes, que se acreditava terem sido escritos pelo filósofo grego para o seu discípulo Alexandre Magno¹.

A partir do século XV, contudo, a imagem do rei da Macedónia como governante ideal vai começar a ser suplantada pela imagem do líder e herói militar. A alteração ter-se-á verificado devido à escalada da ameaça turca, com o Império Otomano a absorver o Império Bizantino, a avançar por toda a Europa de Leste e a controlar os Estados dos Balcãs. Os Turcos são então comparados aos antigos Persas e a analogia estabelecida entre a ameaça de ambos à Europa permitiu todo o tipo de paralelismos e comparações com Alexandre da Macedónia. Como a empreendida pelo cardeal Rodrigo Bórgia que, ao ser eleito papa no auge da ameaça turca à cristandade, em Agosto de 1492, irá tomar o nome de Alexandre VI e decorará os seus aposentos no Vaticano com um retrato de relevo em gesso de Alexandre Magno, o qual faria par com um de Taléstris, rainha das Amazonas – possível alusão a um episódio narrado no *Romance de Alexandre*², em Diodoro,

¹ Buescu 1996: 40, 74, 76.

² Colectânea de lendas sobre Alexandre, o Grande, cuja primeira versão datará do século III a.C. e que conheceu as mais variadas versões até ao século XVI. A sua autoria chegou a ser atribuída a Calístenes, historiador da corte de Alexandre. No entanto, Calístenes morreu antes de Alexandre,

Cúrcio e Justino, que referem uma visita de Taléstris ao rei macedónio, de quem ela teria tido um filho³. Também Alexandre Farnésio, papa entre 1534 e 1549, sob o nome de Paulo III, decorou os seus aposentos no Castelo de Sant'Angelo, em Roma, com cenas da vida de Alexandre, o Grande. A atestar mais uma vez a pertinência conjuntural do tema, no Palácio Vitelli alla Cannoniera (Úmbria, Itália), propriedade do aristocrata Alexandre Vitelli e edificado entre 1521 e 1543, num friso que contorna o topo do salão principal, num vasto programa decorativo de pinturas a fresco, atribuído a Nicola Filotésio (dito Cola dell' Amatrice), um conjunto de 42 cenas associou a história de Alexandre Magno (12 cenas) à de outros quatro heróis militares da Antiguidade: Júlio César (12 cenas), Aníbal (9 cenas) e Cipião (9 cenas). Na Alemanha, *A Batalha de Alexandre em Isso* (1529) de Albrecht Aldöfer (1480-1538), quadro que fez parte de um conjunto de pinturas históricas encomendadas pelo duque Guilherme IV da Baviera para a sua residência de Verão em Munique, tem sido interpretada como uma metáfora visual da derrota dos Otomanos no cerco de Viena em 1529⁴.

A função simbólica da imagem de Alexandre como conquistador ocidental na resistência ao avanço do inimigo oriental otomano explica em parte que a partir de 1500 e até 1750, como nota Nicos Hadjinicolaou, os artistas europeus tenham sido prolíferos na criação de inúmeras representações de cenas individuais da biografia de Alexandre, realizadas com todo o tipo de técnicas e suportes das artes visuais⁵. Mas não explica na totalidade que uma parcela substancial dessas representações sejam composições de ciclos iconográficos relativos à vida de Alexandre, a maioria centrada nos episódios alusivos à derrota de Dario e ao encontro da sua família com o vencedor, logo após a batalha de Isso, em conformidade com o narrado por Plutarco (*Alex.* 21), Quinto Cúrcio (3.12.1-26) e Arriano (*An.* 2.12.3-8)⁶, ou com o pintado por Paolo Veronese em *A família de Dario perante Alexandre* (1565-1567).

facto que impede a possibilidade de lhe ser atribuída uma versão completa da vida do monarca macedónio. A autoria desconhecida tem sido baptizada de Pseudo-Calístenes. Ver Stoneman 2008.

³ Ver Ps.-Callisth. 3.25-26, D.S. 17.77.1-3, Curt. 6.5.24-32, Just. 12.3.5-7. Cf. Munding 2011. Aquando da posse de Alexandre VI como Papa, o embaixador do ducado de Sabóia, Pietro Cara, dirigiu-lhe uma carta, na qual o compara, na sua luta contra os Turcos, ao jovem rei macedónio. Ver também Hadjinicolaou 1997.

⁴ Koselleck 2004: 9-12.

⁵ Hadjinicolaou 1997.

⁶ A selecção dos episódios da vida de Alexandre a pintar dependia do sentido simbólico que se desejava dar ao conjunto. Em França, no Palácio de Fontainebleau, os aposentos da Duquesa d'Étampes, favorita de Francisco I, estavam ornamentados com frescos alusivos à dimensão mais sensível e íntima da personalidade de Alexandre – embora seja possível interpretá-los a partir de uma leitura política do estatuto da favorita do rei. Das composições originais, da autoria de Francisco Primaticcio (dito Le Primatice, 1504-1570) e realizadas entre 1541 e 1544, apenas restam quatro: *Alexandre a domesticar Bucéfalo*, *Núpcias de Alexandre e Roxana*, *Alexandre protegendo Timocleia*, *mulher tebana* e *Taléstris sobe para o leito de Alexandre* (repintada em 1570 por Nicola dell' Abbate). A divisão foi transformada em escadaria entre 1748 e 1749.

Destaca-se sobretudo o tema que figura o momento em que, após a batalha de Isso, acompanhado pelo seu amigo Heféstion, Alexandre visita a família real persa que acompanhara o exército de Dario e que, por ele abandonada depois da derrota, ficou cativa na sua tenda. De acordo com as fontes e a tradição, a rainha-mãe persa, Sisigâmbis, confundiu Heféstion com Alexandre, por aquele ser mais alto, e prestou-lhe obediência. Quando o equívoco foi esclarecido, a rainha, confusa e aterrorizada, tentou ajoelhar-se perante o verdadeiro Alexandre com a intenção de pedir clemência para a sua família, mas este impediu-a e, levantando-a disse-lhe, apontando para Heféstion, que ela não havia cometido qualquer erro, pois aquele homem era também Alexandre. A atitude protectora de Alexandre para com a família do seu inimigo, o rei dos Persas, popularizará a cena como alegoria das atrás citadas principais virtudes do monarca: coragem, generosidade, magnanimidade, autocontrolo e liderança. Por isso será recorrente na decoração de palácios e casas nobres, como pode ser verificado pelo exemplo da Villa Farnesina (1511) em Roma (no Rione Trastevere).

A Villa Farnesina, originalmente denominada Villa Chigi, foi construída por Baldassare Peruzzi (1481-1537) para um banqueiro de Siena, Agostino Chigi (1466-1520). Em 1580 foi comprada pelo cardeal Alexandre Farnésio, a quem deve a denominação actual. Antes dessa aquisição, possivelmente por volta de 1517, um dos quartos que abre para o grande salão do palácio foi decorado com um conjunto de três frescos relativos à vida de Alexandre, da autoria do pintor maneirista Giovanni Antonio Bazzi, dito Il Sodoma (1477-1549) – coloca-se a hipótese de terem sido iniciados por Rafael (1483-1520) e terminados por Bazzi⁷. Os temas seleccionados foram: *As mulheres da família de Dario perante Alexandre, o Grande, Núpcias de Alexandre e Roxana e Alexandre domesticando Bucéfalo*⁸.

O episódio da submissão da família de Dario também fez parte dos temas da vida de Alexandre que inspiraram um conjunto de oito monumentais pinturas destinadas ao Palácio Real de La Granja de San Ildefonso, em Segóvia (Espanha), aquando da sua ampliação empreendida entre 1724 e 1746. Edificado no lugar de uma antiga granja da ordem jerónima, o Palácio de La Granja de San Ildefonso foi mandado construir por Filipe V de Espanha, com a intenção de para ali se retirar depois de abdicar a favor de seu filho Luís I. No entanto, com a morte prematura de Luís I em 1724, que poucos meses reinou, Filipe V teve de voltar a assumir a coroa. O retorno à condição de monarca fez com que Filipe V reorientasse o projecto do Palácio de La Granja, convertendo o retiro privado e íntimo, desenhado em 1720 pelo arquitecto e pintor Teodoro Ardemans, numa residência cortesã, através de uma campanha de remodelação e ampliação em que intervieram, entre outros, Andrea Procaccini (1671-1734),

⁷Hadjinicolaou 1997.

⁸Vasari 1912-1914: vol. VII, 245-257.

Sempronio Subissati (1680-1758), Giacomo Bonavia (1700-1760) e Filippo Juvara ou Juvarra (1678-1736). Foi precisamente Filippo Juvara a decidir, em 1735-1736, na qualidade de responsável pela decoração do interior do palácio, que a Galeria Oficial, no andar superior, usada para audiências e recepções, iria receber oito pinturas dedicadas a Alexandre Magno. Logo após a morte do arquitecto, a empreitada é confiada a sete dos mais relevantes pintores italianos da época e a um francês: Francesco Solimena (1657-1747), François Le Moyne (1688-1737), depois substituído por Charles André Van Loo (1705-1765), Francesco Trevisani (1656-1746), Sebastiano Conca (1680-1764), Agostino Masucci (1691-1758), depois substituído por Placido Costanzi (1702-1759), Giovanni Battista Pittoni (1687-1767), Donato Creti (1671-1749), Domenico Parodi (1672-1742) e Francesco Ferdinandi, dito Imperiali (1679-1740)⁹.

Embora não tenham chegado a ser colocadas na Galeria Oficial, as pinturas pretendiam ilustrar as virtudes do rei Filipe V por intermédio da imagem de Alexandre da Macedónia. Enquanto *A derrota do rei indiano Poro* de François Le Moyne (que ficou inacabado), *Alexandre, o Grande, no Templo de Jerusalém* de Carlo von Loo¹⁰ ou *A Família de Dario aos pés de Alexandre* de Francesco Trevisan representavam as virtudes da clemência, da temperança, da modéstia e da generosidade, *Alexandre Magno ordena a construção da cidade com o seu nome* de Placido Costanzi remetia para o espírito edificador do monarca e *A Derrota de Dario* de Francesco Solimena para as suas capacidades militares¹¹.

A Família de Dario aos pés de Alexandre de Francesco Trevisan demonstra que o topos temático, que recua pelo menos ao século XVI, como vimos pela incursão de Veronese, se tornou num arquétipo iconográfico, de fácil identificação e percepção do seu sentido político. A reforçar esta nossa conclusão, a possível inspiração de Trevisan no grande quadro com o mesmo tema – as rainhas da Pérsia aos pés de Alexandre – que Charles Le Brun (1619-1690), primeiro pintor do rei Luís XIV da França (1638-1715), executou no palácio de Fontainebleau (a obra está actualmente exposta no Palácio de Versalhes, para onde foi transferida em 1682) por volta de 1660-1661.

A Família de Dario aos pés de Alexandre ou *Alexandre na tenda de Dario* foi a primeira composição de um ciclo monumental dedicado à vida de Alexandre Magno, num total de cinco telas, com um claro propósito de identificação iconográfica com o Rei Sol. A intenção política e propagandística do ciclo fica mais evidente quando se sabe que a decisão de o empreender foi tomada por

⁹ Fernandez Talaya 1994: 41-48.

¹⁰ Apresentou uma primeira versão da sua obra no Salão de Paris de 1738. Esta versão acabou destruída, sendo conhecida por meio de dois esboços. Uma segunda versão, a definitiva, foi exposta no Salão de 1739 e remetida para Espanha em 1741. Cf. Bottineau 1982: 477-493.

¹¹ Ver ainda Bean and Turčić 1986: 118, 158 e 159.

Le Brun depois de o próprio verificar o sucesso da sua primeira tela¹², inclusive junto de Luís XIV que, segundo o primeiro biógrafo do pintor, Claude Nivelon (c.1630-?), costumava surpreendê-lo com visitas não previstas ao seu local de trabalho em Fontainebleau.

Além das fontes literárias acima mencionadas, principalmente Plutarco e Quinto Cúrcio, a cena também terá sido concebida a partir de peças de teatro contemporâneas centradas na vida do herói macedónio. Designadamente em *Poro ou a Generosidade de Alexandre* (1648) de Claude Boyer e *Timocleia ou a Generosidade de Alexandre* (1658), uma tragicomédia de Morel.

À *Família de Dario aos pés de Alexandre*, Le Brun acrescentou *O Triunfo de Alexandre* ou *Entrada de Alexandre em Babilónia* (baseado em Curt. 5.1.17-23), *A Passagem do Granico* (baseado em Arr. An. 1.13-16 e Plu. Alex. 16), *Batalha de Arbela* e *Alexandre e Poro*, encerrando o ciclo entre 1668 e 1673. As quatro monumentais telas foram apresentadas ao público no Salão de 1673, tendo depois integrado as colecções do rei. Aquelas foram ainda transpostas para tapeçaria pela manufactura dos Gobelins¹³, sob a direcção do próprio Le Brun. Esta adaptação pode ser entendida como um sintoma do sucesso do ciclo, pois não há certeza que Le Brun tivesse inicialmente a intenção de passar as cinco cenas para cartões de tapeçaria. A existência de uma colecção de esboços e desenhos preparatórios dos temas da morte da mulher de Dario, da morte de Dario e de Alexandre e Ceno indicia que Le Brun pretendia continuar o ciclo.

De ressaltar, porém, que a datação da série é algo controversa. A maioria da historiografia aceita 1660/1661 como os anos da primeira obra da série. No entanto, há quem a date de um ano mais tarde, 1662¹⁴. A diferença de um ano não é, neste contexto, insignificante, por implicar que a encomenda da série tenha sido feita a Le Brun depois de Luís XIV ter tomado controlo directo da Coroa e se ter tornado monarca absoluto, após a morte do seu primeiro-ministro, o Cardeal Mazarino, em 1661, o que reforça a intencionalidade política e propagandística do ciclo. Há também quem defenda que o último quadro da série, *Alexandre e Poro*, ficou terminado antes de 1665, por considerar que a tela terá influenciado a peça *Alexandre, o Grande*, de Racine, datada precisamente desse ano de 1665.

Organizadas sob a forma de epopeia, com as expressões, as atitudes e as poses estudadas ao mínimo pormenor, como evidenciam os numerosos desenhos preparatórios de Le Brun, as cinco telas destacam as façanhas guerreiras de Alexandre, modelo lendário do grande monarca, à medida da campanha artística de propaganda e glorificação da monarquia e do rei soberano que Luís XIV irá

¹² Como demonstra o profuso comentário que André Félibien (1619-1695), historiador do rei, fez da tela no panfleto *Les Reines des Perses aux pieds d'Alexandre, peinture du cabinet du Roi* em 1663.

¹³ Cf. estudo de L. N. Ferreira neste volume.

¹⁴ Sobre o assunto ver Baynham 2009: 294-296.

montar a seu favor. Contudo, deveremos entender esta apropriação de Alexandre Magno por Luís XIV como apenas uma parte de uma muito rica, sofisticada e complexa cultura de propaganda, dirigida para a sua própria glorificação. Principalmente porque Alexandre não foi o único herói do passado que Luís XIV associou à sua imagem de rei. Foi também chamado de novo Augusto (havia encontrado uma Paris de tijolos e deixado uma de mármore), novo Carlos Magno, novo Clóvis, novo Constantino, novo Justiniano (codificador da lei), novo São Luís, novo Salomão e novo Teodósio (por ter destruído a heresia dos protestantes), ou associado a outras figuras mitológicas, como Apolo e Hércules¹⁵. Mas é com Alexandre que Luís XIV estabelece uma total identificação, enfatizando as qualidades que a pintura atribuía ao monarca heleno: generosidade, magnanimidade, autocontrolo e clemência.

Nas suas memórias, Luís XIV apresenta-se a si mesmo, à semelhança da imagem de Alexandre fixada pela pintura, como um soberano racional, neo-estóico, senhor dos seus gestos, dos seus sentimentos e das suas acções (Cornette 1997). O rei de França chega a interpretar o papel de Alexandre numa produção de um *ballet* de Isaac de Benserade, intitulado *Le Ballet Royal pour la Naissance de Vénus*, em 1665, no mesmo ano em que conseguiu convencer o famoso escultor italiano Bernini a deslocar-se até Paris para esculpir o seu busto em mármore. Desde o início do processo de retratar o rei que o escultor italiano comparará a cabeça de Luís XIV à de Alexandre e expressará essa alusão através da indicação de afinidades físicas e psicológicas. Em 1666, a edição da peça *Alexandre, o Grande*, de Jean Racine, é-lhe dedicada. De facto, até meados dos anos 1660, o Rei Sol apreciava ser descrito como um “novo Alexandre”¹⁶. No entanto, o período de identificação de Luís XIV com Alexandre Magno terá durado até aos anos de 1660 e 1670. A partir da década de 1670, o modelo de Alexandre começa a perder importância, com Luís XIV a preferir glorificar-se directamente, por vários motivos: o avançar da idade e a perda da juventude, o declínio do uso de modelos de Antiguidade – com a polémica entre “antigos” e “modernos”, travada no meio cultural francês, a dar a vitória aos últimos e a reconhecer a superioridade do mundo moderno –, as sucessivas derrotas militares – daí a retracção em relação a um herói essencialmente militar – e as críticas provocadas pela exposição pública das numerosas amantes do rei¹⁷. Começa-se então a preferir as representações de Alexandre com a sua bela amante Campaspe enquanto alegoria da pintura, em detrimento das cenas heróicas directamente ligadas ao poder real. Alexandre passará a ser lembrado nas Academias de Belas-Artes sobretudo pela cena da entrega da sua amante ao pintor Apeles, pintada por, entre muitos outros, Giovanni Battista

¹⁵ Burke 1992: 126 e 131.

¹⁶ Burke 1992: 28, 35 e 69.

¹⁷ Burke 1992: 126, 131 e 142.

Tiepolo (1696-1770), por volta de 1725, Jean Restout (1692-1768), para o Salão de 1739, e por Jacques-Louis David (1748-1825), cerca de 1814.

Ao consubstanciar as virtudes dos monarcas ou da monarquia na imagem do jovem rei macedônio, com uma clara intenção política, como demonstram os exemplos citados ao longo do presente texto, as artes visuais personificaram, até à primeira metade do século XVIII, a definição do rei ideal – heróico, clemente, magnânimo e empreendedor –, em Alexandre Magno, heterónimo de todos os reis. Na sua juventude, porque fixada na arte se tornou eterna, Alexandre representa o “corpo eterno do rei”, aquele que, segundo Ernst H. Kantorowicz, em *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, permanece imortal e assegura a continuidade da monarquia além da natureza transitória da existência física do monarca.

Para Ernst H. Kantorowicz, durante um largo intervalo de tempo que vai desde o final da Idade Média até ao século XX, as monarquias europeias desenvolveram uma teologia política fundamentada no conceito dos dois corpos do rei, um corpo político e um corpo natural. Introduzido na teoria política durante a Idade Média por juristas ingleses, o conceito dos dois corpos do rei defende que o monarca possui um corpo físico e mortal, sujeito às doenças, ao envelhecimento e ao sofrimento, como todos os humanos, e um corpo político, idealizado, espiritual e imortal, que transcende a dimensão terrena e simboliza o seu direito divino de governar. Era esta noção dos dois corpos do rei que garantia a continuidade da monarquia quando o rei morria¹⁸.

Os dois corpos do rei determinam que estudemos a representação da figura dos monarcas no período moderno também de modo dual. Por um lado, o retrato do frágil e efémero invólucro humano, restrito ao círculo mais íntimo dos seus familiares e cortesãos mais próximos. Por outro lado, a representação do seu “corpo político”, perene, paradoxalmente fictício, imagem do rei soberano, muitas vezes disseminada pelo reino como extensão simbólica da sua presença física e até reverenciada como tal (Telles 2014), e que Alexandre da Macedónia consagra enquanto iconografia ahistórica, logo impercível. A imagem de Alexandre, o Grande, da Macedónia, para sempre jovem, heróico, virtuoso, oferece-se assim como substituto ideal para o corpo mítico do rei, majestoso por definição, imortal por encarnar a própria essência da realeza.

¹⁸ Ver Kantorowicz 1997: 383-450.

BIBLIOGRAFIA

- Baynham, E. J. (2009), “Power, Passion and Patrons. Alexander, Charles Le Brun e Oliver Stone”, in Heckel and Trittle 2009: 294-310.
- Bean, L. and Turčić, L. eds. (1986), *15th-18th French Drawings in the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Bottineau, M. Y. (1982), “L’art de cour dans l’Espagne de Philippe V 1700-1746”, *Mélanges de la Casa de Velázquez* 18.1: 477-493.
- Buescu, A. I. (1996), *Imagens do Príncipe. Discurso normativo e representação (1525-49)*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Burke, P. (1992), *The Fabrication of Louis XIV*. New Haven & London: Yale University Press.
- Cornette, J. (1997), *Chronique du règne de Louis XIV*. Paris: SEDES.
- Fernandez Talaya, M. T. (1994), “Las pinturas encargadas por Juarra para la Galería del Palacio de la Granja”, *Reales sitios* 119: 41-48.
- Hadjinicolaou, N. (1997), “The disputes about Alexander and his Glorification in the Visual Arts”, in *Macedonian Heritage. An on-line review of Macedonian affairs, history and culture* (from the English translation of the Catalogue of the Exhibition *Alexander the Great in European Art*, edited by N. Hadjinicolaou, Thessaloniki, 22 September 1997-11 January 1998). Disponível online: http://www.macedonian-heritage.gr/Contributions/Hadjinicolaou_Alexander.html.
- Heckel, W. and Trittle, L. A. eds. (2009), *Alexander the Great: A New History*. Malden-Oxford: Wiley-Blackwell.
- Kantorowicz, E. H. (1997), *The King’s Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Koselleck, R. (2004), *Futures Past: on the Semantics of Historical Time*. New York: Columbia University Press.
- Munding, M. (2011), “Alexander and the Amazon Queen”, *Graeco-Latina Brunensia* 16: 125-142.
- Stoneman, R. (2008), *Alexander the Great: a Life in Legend*. New Haven: Yale University Press.
- Telles, P. D. (2014), *Retrato entre baionetas: prestígio, política e saudades na pintura do retrato em Portugal e no Brasil entre 1804 e 1834*. Dissertação de Doutoramento (policopiada). Évora: Universidade de Évora.
- Vasari, G. (1912-1914), *Lives of the most Eminent Painters, Sculptors and Architects*. London: Macmillan and Co.Ld. & The Medici Society.