

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

HVMANITAS SVPPLEMENTVM • ESTUDOS MONOGRÁFICOS

ISSN: 2182-8814

Apresentação: esta série destina-se a publicar estudos de fundo sobre um leque variado de temas e perspetivas de abordagem (literatura, cultura, história antiga, arqueologia, história da arte, filosofia, língua e linguística), mantendo embora como denominador comum os Estudos Clássicos e sua projeção na Idade Média, Renascimento e receção na actualidade.

Breve nota curricular sobre os coordenadores do volume

Carlos Alcalde Martín é doutorado em Literatura Grega e Professor Titular de Filologia Grega na Universidade de Málaga. Tradutor de Heródoto e Plutarco, a sua investigação principal centra-se na análise literária e textual das obras de Plutarco, bem como na mitologia e na tradição clássica.

Luísa de Nazaré Ferreira é doutorada em Literatura Grega e Professora Auxiliar da Universidade de Coimbra. A sua investigação atual centra-se na poesia grega (Simónides), na representação da infância na cultura grega, na arte clássica e na receção dos temas clássicos na tapeçaria antiga.

SÉRIE HUMANITAS SUPPLEMENTUM
ESTUDOS MONOGRÁFICOS

ESTRUTURAS EDITORIAIS
SÉRIE HUMANITAS SUPPLEMENTUM
ESTUDOS MONOGRÁFICOS

ISSN: 2182-8814

DIRETOR PRINCIPAL
MAIN EDITOR

Delfim Leão
Universidade de Coimbra

ASSISTENTES EDITORIAIS
EDITORIAL ASSISTANTS

Elisabete Cação, João Pedro Gomes, Nelson Ferreira
Universidade de Coimbra

COMISSÃO CIENTÍFICA
EDITORIAL BOARD

Germán Santana Henríquez
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Judith Mossman
The University of Nottingham

Maria Manuela Santana
Palácio Nacional da Ajuda

Monica Silveira Cyrino
The University of New Mexico

Vítor Serrão
Universidade de Lisboa

O sábio e a imagem

Estudos sobre Plutarco e a arte

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

Universidad de Málaga e Universidade de Coimbra

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

SÉRIE HUMANITAS SUPPLEMENTUM
ESTUDOS MONOGRÁFICOS

TÍTULO TITLE

O SÁBIO E A IMAGEM. ESTUDOS SOBRE PLUTARCO E A ARTE
THE SAGE AND THE IMAGE. STUDIES ON PLUTARCH AND ART

COORD. ED.

Carlos Alcalde Martín, Luísa de Nazaré Ferreira

EDITORES PUBLISHERS

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

www.uc.pt/imprensa_uc

Contacto CONTACT

imprensa@uc.pt

Vendas online ONLINE SALES

<http://livrariadaimprensa.uc.pt>

Coordenação Editorial EDITORIAL COORDINATION

Imprensa da Universidade de Coimbra

Conceção Gráfica GRAPHICS

Rodolfo Lopes, Carlos Costa, Nelson Ferreira

Infografia INFOGRAPHICS

Nelson Ferreira

Impressão e Acabamento PRINTED BY

Simões & Linhares, Lda. Rua 4 de Julho, Armazém
n.º 2, 3025-010 Coimbra

ISSN

2182-8814

ISBN

978-989-26-0933-1

ISBN Digital

978-989-26-0934-8

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0934-8>

Depósito Legal LEGAL DEPOSIT

384791/14

Annablume Editora * Comunicação

www.annablume.com.br

Contacto CONTACT

@annablume.com.br

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
www.fct.pt
POCI/2010

© Dezembro 2014

Annablume Editora * São Paulo
Imprensa da Universidade de Coimbra
Classica Digitalia Universitatis Conimbrigensis
<http://classica.digitalia.uc.pt>
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
da Universidade de Coimbra

A ortografia dos textos é da inteira responsabilidade dos autores

Trabalho publicado ao abrigo da Licença This work is licensed under
Creative Commons CC-BY (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pt/legalcode>)

O SÁBIO E A IMAGEM. ESTUDOS SOBRE PLUTARCO E A ARTE

THE SAGE AND THE IMAGE. STUDIES ON PLUTARCH AND ART

COORD. ED.

Carlos Alcalde Martín, Luísa de Nazaré Ferreira

FILIAÇÃO AFFILIATION

Universidad de Málaga, Universidade de Coimbra

RESUMO

Organizado em duas partes, a primeira dedicada especificamente ao *corpus* de Plutarco e ao seu testemunho sobre arte e iconografia (escultura, pintura e numismática), a segunda à análise da receção da *Vida de Alexandre* na arte ocidental (pintura, tapeçaria e cinema), este livro reúne sete estudos da autoria de investigadores espanhóis e portugueses, além de um texto de apresentação.

Com base em diferentes perspetivas de análise e fundamentado num elenco bibliográfico atualizado, ainda que centrado na obra de Plutarco, este volume constitui igualmente um contributo para a investigação no domínio da arte clássica e dos estudos de receção.

PALAVRAS-CHAVE

Plutarco, arte, iconografia, *Vida de Alexandre*, receção.

ABSTRACT

This book is organized into two parts, the first one focused specifically on the Plutarchian *Corpus* as a source for the study of art and iconography (sculpture, painting, and numismatics), the second one on the *Life of Alexander* and its reception in Western art (painting, tapestry and cinema). It brings together seven studies by Spanish and Portuguese researchers, along with an introductory text.

Based on different perspectives of analysis and up-to-date bibliography, though focused in the work of Plutarch, this volume is also a contribution to research in the field of Classical Art and Reception Studies.

KEYWORDS

Plutarch, art, iconography, *Life of Alexander*, reception.

COORDENADORES

Carlos Alcalde Martín é doutorado em Literatura Grega e Professor Titular de Filologia Grega na Universidade de Málaga. Tradutor de Heródoto e Plutarco, a sua investigação principal centra-se na análise literária e textual das obras de Plutarco, bem como na mitologia e na tradição clássica.

Luísa de Nazaré Ferreira é doutorada em Literatura Grega e Professora Auxiliar da Universidade de Coimbra. A sua investigação atual centra-se na poesia grega (Simónides), na representação da infância na cultura grega, na arte clássica e na receção dos temas clássicos na tapeçaria antiga.

EDITORS

Carlos Alcalde Martín holds a PhD in Greek Literature, and he is Associate Professor of Greek Philology at the University of Málaga. Translator of Herodotus and Plutarch, his current research focuses on literary and textual criticism of Plutarch's works, and also on mythology and Classical tradition.

Luísa de Nazaré Ferreira holds a PhD in Greek Literature, and she is Assistant Professor at the University of Coimbra. Her current research focuses on Greek poetry (Simonides), the representation of childhood in Greek culture, Classical art, and the reception of Classical themes in ancient tapestry.

SUMÁRIO

LE SAGE ET L'IMAGE – PRÉSENTATION (The sage and the image – Presentation) Suzanne Saïd	9
PARTE I - ARTE E ICONOGRAFIA EM PLUTARCO (Part I - Art and iconography in Plutarch)	
AS ARTES PLÁSTICAS EM PLUTARCO: TRÊS EXEMPLOS, QUATRO OBRAS, TRÊS AUTORES (The Visual Arts in Plutarch: three examples, four works, three authors) José Ribeiro Ferreira	19
PLUTARCO Y LA ICONOGRAFÍA MONETARIA ANTIGUA (Plutarch and Ancient Monetary Iconography) Aurelio Pérez Jiménez	31
ACTITUD DE PLUTARCO Y SUS HÉROES ANTE LAS ARTES PLÁSTICAS (The Attitude of Plutarch and His Heroes to Plastic Arts) Carlos Alcalde Martín	69
EL PAISAJE FUNERARIO GRIEGO A TRAVÉS DE ALGUNOS TEXTOS DE PLUTARCO (<i>SOLÓN</i> 21.1, 5-7; <i>TEMÍSTOCLES</i> 32.4-6; <i>FOCIÓN</i> 22.1-2) (The Greek Funerary Landscape through some Texts of Plutarch: <i>Solon</i> 21.1, 5-7; <i>Themistocles</i> 32.4-6; <i>Phocion</i> 22.1-2) Marta González González	91
PARTE II - A VIDA DE ALEXANDRE MAGNO NA ARTE OCIDENTAL (Part II - The Life of Alexander the Great in Western art)	
ALEXANDRE E O CORPO ETERNO DO REI (Alexander and the Eternal Body of the King) Paulo Simões Rodrigues	113
TAPEÇARIAS DA HISTÓRIA DE ALEXANDRE MAGNO NO MUSEU DE LAMEGO (Tapestries of the History of Alexander the Great at the Museum of Lamego) Luísa de Nazaré Ferreira	123
ALEXANDRE ENTRE PAIXÕES FEMININAS E MASCULINAS: DIGRESSÕES PLUTARQUIANAS PELO CINEMA (Alexandre Between Female and Male Passions: Plutarchian Digressions in the Cinema) Nuno Simões Rodrigues	153
INDEX LOCORVM	173
INDEX NOMINVM	179
AUTORES	190

(Página deixada propositadamente em branco)

LE SAGE ET L'IMAGE – PRÉSENTATION (The sage and the image – Presentation)

SUZANNE SAÏD (ss94@columbia.edu)
Columbia University

Le volume édité par Carlos Alcalde Martín et Luísa de Nazaré Ferreira, qui regroupe une série d'articles consacrés à la place des arts figuratifs dans l'œuvre de Plutarque (ch. 1, 2, 3, 4) et à la réception de la *Vie d'Alexandre* de Plutarque dans la peinture, la tapisserie et le cinéma (ch. 5, 6, 7), témoigne de la vitalité des études sur Plutarque et sa réception en Espagne comme au Portugal.

I. PLUTARQUE ET LES ARTS

Comme le rappelait L. Van der Stockt en 1995 dans son article sur “L'homme d'état et les beaux arts selon Plutarque”, il n'existait que peu d'études consacrées à ce sujet dans la première moitié du XX^e siècle. Il ne pouvait citer qu'une dissertation de G. Voelsing, *Plutarchus quid de pulchritudinis vi ac natura senserit* (Marburg 1908), qualifiée d'*Unzureichend* par K. Ziegler¹, ainsi qu'un article de K. Svoboda sur “Les idées esthétiques de Plutarque”². La copieuse bibliographie rassemblée dans ce volume permet de compléter cette liste en y ajoutant les articles de A. Wardman, J. Mossman, L. Van der Stockt, parus entre 1967 et 2005, les livres de R. Hirsch-Luipold (2002) et F. Marín Valdés (2008), ainsi que les recueils édités respectivement par L. N. Ferreira, P. S. Rodrigues et N. S. Rodrigues (2010), et G. Santana Henríquez (2013). Les études rassemblées dans la première partie de ce livre sont donc les bienvenues. Elles frappent en effet par la variété des questions et des méthodes. Leurs auteurs ont parfois recours à Plutarque comme une source d'information sur l'évolution des beaux arts (ch. 1) ou de l'art funéraire (ch. 4). Ils peuvent se servir de l'iconographie monétaire pour mettre en évidence l'influence exercée par la tradition iconographique sur les *Vies* (ch. 2). Ils peuvent enfin, à partir d'une analyse des références aux beaux arts dans l'œuvre de Plutarque, mettre en évidence leur subordination au contexte et la complexité de leurs utilisations (ch. 3).

Le ch. 1 de J. R. Ferreira, “As artes plásticas em Plutarco”, dresse d'abord un état des lieux et donne une liste des passages de Plutarque qui se réfèrent à l'architecture (1ex.), aux arts décoratifs (1ex.), à la peinture des V^e et IV^e siècles av. J.C. (12 ex.) et à la sculpture (20 ex.). Il propose ensuite une analyse de quatre

¹ Van der Stockt 1995: 457 n. 3.

² Parue dans les *Mélanges Bidez*, Bruxelles, 1934: 917-946.

œuvres disparues ou connues uniquement à travers leurs copies romaines. Il s'attache d'abord à l'œuvre la plus célèbre de Polyclète, *Le Doryphore* dont on a pu reconstituer les proportions (le célèbre canon) grâce aux copies romaines et à l'éloge par Plutarque d'un art fondé sur des proportions mathématiques. Il propose en effet une interprétation séduisante appuyée par des parallèles latins de deux passages controversés (*Quaestiones Conviviales* 638B-C et *De profectibus in virtute* 86A) qui mettraient l'accent sur le soin apporté par ce sculpteur au moindre détail et rapproche du canon de Polyclète un passage du *De recta ratione audiendi* (45C) qui place l'origine du beau dans le nombre, la *symmetria*, l'*harmonia* et le *kairos*. Il commente aussi les trois passages de Plutarque qui se réfèrent à deux œuvres de Silanion, un sculpteur de la seconde moitié du IV^e siècle av. J.C. Dans la *Vie de Thésée* (4.1.5), il souligne la supériorité du précepteur qui forma son esprit sur ceux qui ont représenté son apparence physique comme le sculpteur Silanion, auteur d'une célèbre statue du héros, et le peintre Parrhasios qui avait fait son portrait. Par contre il fait un éloge sans réserve de la statue de Jocaste mourante du même Silanion (*De audiendis poetis* 18C et *Quaestiones Conviviales* 647A), en mettant l'accent sur l'admiration et le plaisir que suscite chez le spectateur cette représentation de la pâleur de l'agonie. Il cite enfin à deux reprises la célèbre statue de Démosthène par Polyeuktos (*Vie de Démosthène* 30.5-31.2, *Vies des dix orateurs* 847A) pour mettre en évidence une évolution de la statuaire vers le réalisme psychologique, alors que Plutarque n'en retient qu'un détail – les doigts serrés sur l'or qu'un soldat lui aurait confié, censé symboliser le désintéressement de Démosthène – rejetant ainsi indirectement les accusations de corruption portées contre lui par ses contemporains.

Le ch. 2 d'A. Pérez Jiménez, "Plutarco y la iconografía monetaria antigua", met en relief la place que tient l'iconographie des monnaies dans l'œuvre de Plutarque en distinguant nettement entre les *Vies* grecques et les *Vies* romaines. Après avoir dressé une liste des emblèmes qui figurent sur les monnaies grecques mentionnées par Plutarque, il s'intéresse à leur utilisation. La présence du trident accompagné ou non d'un dauphin sur les monnaies de Trézène des V^e et IV^e siècles av. J.C. sert ainsi à valider la légende qui faisait de Thésée le fils de Poséidon dans la *Vie de Thésée* (6.1). Il en va de même pour les monnaies athéniennes frappées à l'époque des Pisistratides, d'une tête de taureau qui évoque les exploits du héros (le taureau de Marathon, ou le meurtre du Minotaure) mais peut aussi être interprétée comme une exhortation à pratiquer l'agriculture (25.3). De même, dans le *De sollertia animalium* (984E-F), la monnaie de bronze d'Yasos, qui représente un enfant monté sur un dauphin pour commémorer l'affection de cet animal pour celui qui était son compagnon de jeu en se laissant mourir près de son cadavre, est utilisée pour authentifier cette anecdote. Dans la *Vie de Lysandre* (16.2), le rappel de l'existence à l'époque de l'empire d'Athènes de nombre de monnaies frappées d'une chouette permet à Plutarque d'expliquer le sens de la dénonciation cryptée de la corruption de Gylippe par l'un de ses esclaves. Celui-ci révéla en effet aux

magistrats que “sous le céramique dorment bien des chouettes” avec un jeu sur la double référence du Céramique qui renvoie à la fois à un quartier d’Athènes et aux tuiles d’un toit. Ailleurs Plutarque souligne la valeur symbolique d’un emblème monétaire : dans la *Vie de Périclès* (26.4), la chouette associée à Athéna patronne d’Athènes et la Samienne – un type de navire construit pour la première fois par le tyran Polycrate de Samos – qui figuraient sur les monnaies d’Athènes et de Samos furent tatouées sur le corps des vaincus réduits en esclavage pour marquer leur déchéance. Plutarque peut enfin se servir de références à la frappe d’une monnaie pour illustrer le caractère d’un héros : son humour grinçant (quand Thémistocle insulte le représentant des Erétriens qui frappaient leur monnaie d’un calmar en lui disant que, comme cet animal, ils n’ont au ventre qu’une épée mais guère de cœur (*Thémistocle* 11.6 = *Apophth.* 185E) ou quand Agésilas (*Agésilas* 15.6 = *Apophth.* 211B, *Artaxerxés* 20.5-6), qui attribue son rappel d’Asie à la corruption des dirigeants grecs par les Perses, souligne que le roi ne l’a chassé d’Asie que grâce à ses trente mille archers, c’est à dire aux trente mille dariques qui portaient cet emblème) ou son amour d’une vaine gloire (quand Philippe II faisait graver sur ses statères un char pour rappeler la victoire de son char à Olympie).

Par contre dans les *Vies* comme dans les *Questions romaines*, A. Pérez Jiménez s’intéresse d’abord aux monnaies comme une source qui pourrait éclairer indirectement le texte de Plutarque. L’iconographie monétaire suggérerait en effet l’existence d’une tradition artistique qui se serait maintenue jusqu’à Plutarque et aurait pu inspirer, au même titre que la tradition littéraire, le choix des thèmes traités dans les *Vies* de Romulus, de Marius, de Coriolan ou de Paul-Emile. Il s’attache enfin aux trois passages qui font allusion à la frappe des monnaies romaines. Dans les *Questions romaines* (274E-F) il s’interroge sur une monnaie qui représente sur une face un Janus bifrons et sur l’autre la proue ou la poupe d’un navire de guerre et explique de manière convaincante cette allusion à la poupe par un passage des *Fastes* d’Ovide où la poupe représente par synecdoque le navire tout entier. Dans les *Questions romaines* (274F-275A) comme dans la *Vie de Publicola* (11.7) l’existence d’animaux sur des monnaies ou des lingots s’expliquerait par des raisons économiques (la richesse des anciens romains consistait en effet essentiellement en bétail).

C. Alcalde Martín (ch. 3), “Actitud de Plutarco y sus héroes ante las artes plásticas”, s’intéresse, lui, à l’attitude de Plutarque et de ses héros vis à vis des arts plastiques et souligne à juste titre la complexité du texte de Plutarque sur ce sujet. Après L. Van der Stockt qui soulignait déjà que “l’esthétique en tant que telle ne fut pas au cœur des intérêts de Plutarque”³, il s’appuie d’abord sur une série de

³ Van der Stockt 1995: 457.

textes bien connus qui mettent en relief la supériorité de ceux qui représentent l'âme ou qui la forment sur ceux qui se contentent de figurer l'apparence physique, soulignent la supériorité de l'action sur la représentation et soutiennent que la pratique des beaux arts est indigne des dirigeants et des gens bien nés. Il n'en admet pas moins que l'œuvre de Plutarque dans son ensemble témoigne de son intérêt et de son estime pour les arts. Rien ne le montre mieux que les chapitres 12-14 de la *Vie de Périclès* qui célèbrent les monuments de l'Acropole ainsi que la comparaison finale de Périclès et de Fabius Maximus (3) qui exalte la splendeur d'Athènes. Il attire aussi justement l'attention, dans la *Vie de Timoléon*, sur un passage (36.3-4) qui loin de déprécier l'artiste par rapport au général établit au contraire un parallèle entre les deux. Dans les *Vies*, l'attitude des héros vis à vis des beaux arts est un élément important de leur caractérisation comme le montrent les exemples d'Aratos (12.6-13.6) et de Démétrius (20.1-9) qui surent apprécier les œuvres d'art. Son étude des portraits et de leur utilisation dans les *Vies* lui permet aussi de mettre en évidence la versatilité de Plutarque. S'il utilise la comparaison du biographe avec le peintre et le sculpteur pour mettre en évidence la supériorité du premier, il peut aussi faire de l'artiste un modèle pour le biographe. Ce dernier doit en effet, comme le peintre, s'attacher aux détails quand il peint le portrait de l'âme, et privilégier les signes qui la révèlent quitte à abandonner aux historiens les événements grandioses et les combats comme le peintre qui s'attache aux traits du visage sans se soucier des autres parties du corps. Il doit aussi imiter le portraitiste qui minimise les défauts de son sujet sans pour autant les éliminer totalement. D'autre part Plutarque a recours aux portraits peints ou sculptés pour caractériser ses héros au physique mais plus encore au moral, comme on peut le voir en particulier à propos des statues d'Alexandre par Lysippe ou de Marius. Dans sa conclusion de la *Vie de Démosthène*, il focalise sur un détail de sa statue aux mains serrées sur l'or qu'un soldat lui aurait confié pour mieux réfuter indirectement les accusations de corruption dont l'orateur fit l'objet. Mais il ne se prive pas pour autant de critiquer les œuvres d'art qui témoignent d'une adulation excessive en dotant les souverains des attributs des dieux ou en introduisant le portrait de l'homme d'état dans des scènes mythologiques. C'est pourquoi il préfère au portrait d'Apelle qui mettait l'éclair dans la main d'Alexandre la statue de Lysippe qui le représentait avec une lance, loue Alexandre pour avoir refusé la proposition de l'architecte qui voulait transformer le mont Athos en une statue gigantesque du roi, et condamne la vanité excessive des hommes d'état comme Sylla qui fit graver sur un anneau la bataille où il s'était illustré ou comme Alcibiade qui se fit faire un bouclier d'or avec un Eros porte-foudre au lieu d'un emblème ancestral. Tout en approuvant l'édification de statues pour honorer de bons dirigeants comme Aratos ou Phocion, il ne se prive pas de faire l'éloge de ceux qui les refusèrent comme Agésilas ou Caton le censeur. S'il loue les Romains qui introduisirent à Rome la culture et l'art grecs comme Marcellus qui, après le sac de Syracuse, embellit la ville "des ornements plaisants

et variés, pleins des charmes et des séductions de la Grèce” (21.1) ou Paul-Emile qui initia ses fils à la culture grecque tout en les entourant de peintres et de sculpteurs et qui fit défiler à Rome lors de son triomphe “les statues, les peintures et les figures colossales dont il s’était emparé” (32.4) après sa victoire sur Persée, il critique la passion pour les œuvres d’art de Lucullus qui les rassembla à grands frais pour son usage personnel (39.2).

M. González González (ch. 4), “El paisaje funerario griego a través de algunos textos de Plutarco”, analyse trois passages de Plutarque susceptibles d’éclairer l’histoire de l’art funéraire à Athènes du VI^e au IV^e siècle. Au VI^e siècle les lois de Solon sur le deuil et les funérailles, considérés d’ordinaire comme des lois somptuaires, auraient été inspirées par Épiménide et destinées à marquer clairement la séparation des morts et des vivants en mettant fin aux offrandes funéraires et au culte privé des tombes. La conclusion de la *Vie de Thémistocle* qui mentionne, après Thucydide, l’existence dans l’agora de Magnésie d’un magnifique tombeau de l’homme d’état athénien et rejette aussi bien la version d’Andocide qui soutient que ses cendres furent dispersées par les Athéniens que celle de Diodore le Périégète (adoptée plus tard par Pausanias) qui affirme qu’un tombeau de Thémistocle dont il ne reste qu’un piédestal aurait existé au Pirée coïnciderait avec une brève période (c. 490–440 av.J.C.) de déclin des stèles funéraires individuelles, éclipsées par le culte public des morts à la guerre, comme en témoigne leur réutilisation dans la muraille dite de Thémistocle. Le retour de ses cendres à Athènes et la construction d’une tombe au Pirée feraient partie, avec le retour des cendres de Thésée à Athènes et la dispersion des cendres de Solon à Salamine, des légendes destinées à unir étroitement les pères fondateurs de la démocratie athénienne. Par contre la critique vigoureuse par Plutarque du tombeau élevé à grands frais par Harpale pour la courtisane Pythonicè, dont il était épris (*Phocion* 22.1–2), sur la Voie Sacrée refléterait le point de vue d’un moraliste qui condamne une dépense somptuaire pour une femme de mauvaises mœurs, comme le firent avant lui Dicéarque et Théopompe (cités par Athénée 13.594–595).

II. LA VIE D’ALEXANDRE LE GRAND DANS L’ART OCCIDENTAL

La seconde partie du livre consacrée à Alexandre le Grand dans l’art de l’Occident vient s’ajouter à une bibliographie déjà riche comme en témoigne la présence, dans la bibliographie, de nombre d’articles ainsi que deux recueils rassemblés respectivement par J. Vittet sur *La tenture de l’Histoire d’Alexandre le Grand* (2008) et par P. Cartledge et F. R. Greenland, *Responses to Oliver Stone’s Alexander. Film, History, and Cultural Studies* (2010).

Elle s’ouvre au ch. 5 par un bref article de P. S. Rodrigues et P. D. Telles “Alexandre e o corpo eterno do rei”. Ce titre inspiré de la célèbre étude de Kantorowicz,

The King's Two Bodies, est justifié par une étude qui fait d'Alexandre l'incarnation du corps éternel du roi par opposition à son corps physique et transitoire. Après avoir distingué dans l'Antiquité entre les arts figurés qui servent tous la gloire d'Alexandre et les textes qui oscillent entre l'éloge et la critique, et après avoir rappelé qu'au Moyen Âge le *Secreta Secretorum* impose l'image d'un souverain idéal, les auteurs montrent comment, à partir de la fin du XV^e siècle en Italie comme en Allemagne ou en Espagne, l'accent se déplace et se pose sur le conquérant dans les tableaux et les fresques qui ornent les palais des papes et des aristocrates ainsi que les résidences royales, pour symboliser le triomphe de l'Occident sur les Turcs. D'où l'apparition de nombreux tableaux évoquant la valeur guerrière d'Alexandre qui triompha du Perse Darius et de l'Indien Porus, sa clémence envers les femmes de Darius comme envers Porus, voire ses qualités de bâtisseur. Cette tendance culmine dans la France de Louis XIV avec la série des tableaux du peintre du Roi, C. Le Brun, ainsi que dans les tapisseries des Gobelins dont il avait dessiné les cartons. La même appropriation d'Alexandre par la propagande royale se manifesta aussi au théâtre avec le *Porus* de Boyer, la *Timoclée* de Morel ou l'*Alexandre* de Racine comme dans le ballet de Bensérade où le roi lui-même tenait le rôle d'Alexandre. A partir de 1670 le modèle de l'Alexandre guerrier est éclipsé par celui de l'amant dans les tableaux de Tiepolo, Restout et David.

L'étude de L. N. Ferreira (ch. 6), "Tapeçarias da *História de Alexandre Magno* no Museu de Lamego", sur les tapisseries de l'histoire d'Alexandre inspirées par les cartons de Le Brun conservées au musée de Lamego, prolonge heureusement le ch. 5. Elle s'attache en effet à en définir précisément les sources tout à la fois littéraires (Quinte-Curce dans la traduction de Vaugelas, mais aussi Plutarque dans celle d'Amyot) et picturales (les fresques de Sodoma à la Villa Farnesina). Elle montre aussi comment trois des cinq tableaux de Le Brun mettent l'accent sur ses exploits militaires (*Le Passage du Granique*, *La Bataille d'Arbèles*, *Alexandre et Porus* ou *La Défaite de Porus* – le premier traitement pictural de ce thème peut-être inspiré par l'influence de l'*Alexandre* de Racine). Elle fait aussi l'histoire de leur diffusion d'abord dans les onze tapisseries des Gobelins, mais aussi dans les gravures d'Audran et Edelinck, enfin dans les tapisseries d'Aubusson d'où proviennent sans doute les sept tapisseries conservées au Portugal. En effet cinq d'entre elles, tout en reprenant exactement les thèmes des cinq tableaux de Le Brun, manifestent aussi une série d'écarts qui se retrouvent dans d'autres productions de la même usine. Elle met enfin en relief la simplification entraînée par le passage de la peinture à la tapisserie (réduction du nombre de personnages et de la palette des couleurs).

Le ch. 7, "Alexandre entre paixões femininas e masculinas: digressões plutarquianas pelo cinema", consacré à la représentation de la sexualité d'Alexandre dans les deux films que lui ont consacrés R. Rossen (1956) et O. Stone (2004), par

N. S. Rodrigues, souligne d'abord la dette de ces deux œuvres à la *Vie d'Alexandre* de Plutarque. Il analyse ensuite la place des femmes – épouses comme Roxane et Stateira ou concubines comme Barsine, Callixène ou Campaspè – dans les sources antiques sur Alexandre, avant d'examiner l'image que ces mêmes sources donnent de ses relations avec Héphestion et l'eunuque perse Bagoas : l'existence d'une relation érotique avec Héphestion, exclue dans la *Vie* de Plutarque, est suggérée par toute une série de sources antiques, de Diodore à Justin. Par contre tous les auteurs anciens, y compris Plutarque, font de Bagoas le mignon d'Alexandre. Il en conclut justement, après Ogden (2009 et 2011), que le thème de la sexualité d'Alexandre n'occupe guère de place dans la présentation de ce héros par les Anciens. Il est par contre présent dans les deux films de R. Rossen et O. Stone. R. Rossen ne mentionne que l'amour d'Alexandre pour Roxane qui, comme dans le *Roman d'Alexandre* devient sa seule épouse et hérite de la généalogie et des épisodes attribués ailleurs à Stateira. Il fait aussi une place de choix à Barsine cette fille de satrape qui avait selon Plutarque reçu une éducation grecque et qui devient plus grecque que persane dans le film sans pour autant souligner le caractère érotique de leur relation. Par contre O. Stone met l'accent sur l'homosexualité d'Alexandre à travers la description de ses relations avec ses amants (relation amoureuse avec Héphestion et érotique avec Bagoas) et ses parents (il explique l'homosexualité du héros par les rapports de type oedipo-freudien qu'il aurait entretenues avec sa mère Olympias et son père Philippe). De sa relation avec les femmes, la "grecque" Barsine et la persane Roxane (une différence soulignée dans le film par le physique des deux actrices, l'une blanche et l'autre de type afro-cubain), il ne retient que le souci d'assurer une descendance et la manifestation d'un œcuménisme concrétisé par cette double alliance matrimoniale. Sa conclusion souligne justement que la représentation d'Alexandre au cinéma s'explique moins par les sources antiques que par la transformation des goûts du public.

Pour conclure, ces études de la réception dans les arts, de la peinture à la tapisserie et au cinéma, reflètent bien l'évolution des études de réception qui s'attachent désormais moins aux sources des œuvres qu'à leur transformation en fonction du public auquel celles-ci sont destinées, comme l'a bien montré L. Hardwick⁴.

⁴ *Reception Studies, Greece and Rome, New Surveys in the Classics, No 33*. Oxford: University Press, 2003.

(Página deixada propositadamente em branco)

PARTE I

ARTE E ICONOGRAFIA EM PLUTARCO

(Part I - Art and iconography in Plutarch)

(Página deixada propositadamente em branco)

**AS ARTES PLÁSTICAS EM PLUTARCO:
TRÊS EXEMPLOS, QUATRO OBRAS, TRÊS AUTORES**
(The Visual Arts in Plutarch: three examples, four works, three authors)

JOSÉ RIBEIRO FERREIRA (jrparius@gmail.com)
Professor Jubilado da Universidade de Coimbra

RESUMO – Os originais escultóricos gregos até nós chegados são escassos e mesmo as cópias romanas não abundam. Daí a importância das fontes epigráficas e literárias, em especial das últimas, pelas informações que contêm sobre a autoria e descrição das obras. Neste domínio, os escritos de Plutarco não são de desprezar. Uma vez que não é possível analisar todas as obras mencionadas no *corpus* plutarquiano, este estudo centra-se num conjunto de passos sobre três escultores gregos, com vista a examinar quatro esculturas realizadas no período compreendido entre o século V e a Época Helenística, mas hoje perdidas: o *Doríforo* de Policleto, o *Teseu* e a *Jocasta* de Silânion, e o retrato de Demóstenes da autoria de Polieucto.

PALAVRAS-CHAVE: Plutarco, escultura, Policleto, Silânion, Polieucto.

ABSTRACT – The surviving original Greek sculptures are scarce, and even Roman copies are not numerous. Epigraphical and literary sources are thus fundamental, specially the later ones, because they provide helpful information on the authorship of works and their description. On this issue, the writings of Plutarch should not be dismissed.

Since it is not possible to analyze all the works mentioned in the Plutarchian *corpus*, this study will focus on a number of passages on three Greek sculptors, in order to examine four sculptures made in the period between the Fifth Century and the Hellenistic Era, but now lost: the *Doryphoros* of Polykleitos, the *Theseus* and the *Jokasta* of Silanion, and the portrait of Demosthenes made by Polyeuktos.

KEYWORDS: Plutarch, sculpture, Polykleitos, Silanion, Polyeuktos.

Os originais escultóricos que até nós chegaram são escassos; mesmo as cópias não abundam em demasia. Daí a importância das fontes epigráficas e literárias. Como as primeiras, a maioria das vezes, se reduzem ao nome do artista e da obra, as literárias acabam por ter a cada passo papel decisivo, quer na identificação e atribuição das obras, quer na sua descrição. E, nesse domínio, embora sem o relevo das de Heródoto, de Pausânias, de Luciano, de Plínio, o Antigo, as informações de Plutarco não são de desprezar.

Na obra de Plutarco – e consideramos neste estudo os tratados espúrios *De musica* e *Vitae decem oratorum* – encontramos um conjunto significativo de referências à arte grega ou a obras plásticas da Hélade. São ao todo, se as minhas contas não incorrem em erro, trinta e quatro ocorrências. E, desse número, um dos passos (*Péricles* 12.1-13.8) trata de arquitetura – ou talvez seja melhor atribuir-lhe âmbito mais geral, pois relata o projeto de Péricles para a reconstrução da Acrópole

de Atenas e a entrega da direção das obras a Fídias¹. Também as artes decorativas, neste caso a tecelagem, têm direito a uma referência, para descrever o manto que Alexandre usava, obra de Hélikon, um artista da ilha de Rodes (*Alexandre* 32.6). A pintura tem direito a doze menções, cinco respeitantes a obras ou pintores do século V a.C. e as outras sete relativas aos do século IV a.C. No que toca às do século V, uma delas diz respeito às pinturas de Polignoto, na Stoa Poikile, e alude à tradição de que o artista teria representado, na figura de Laódice, o rosto da sua companheira Elpinice (*Címon* 4.6-7)². As outras quatro referem-se, uma à falta de vigor e tensão das pinturas de Dionísio de Cólofon e ao caráter forçado que aparentam (*Timóleon* 36.3); duas outras ao pintor Agatarco e suas obras (*Péricles* 13), bem como à recompensa que Alcibíades lhe teria dado quando pintou a sua casa (*Alcibíades* 16); a que resta das cinco alude à arte de Apolodoro, um pintor ateniense, que teria inventado o esbatido e a sombra³. Os passos relativos à pintura do século IV referem-se a duas obras de Andrócides, uma a representar os peixes de Cila (*Quaest. conv.* 665D, 668C) e a outra uma batalha que o autor fora encarregado de executar em Tebas e, quando já a tinha em acabamento, a cidade revoltou-se e confiscou-a (*Pelópidas* 25.5); tratam das pinturas da Escola de Sícion e de Melântio, um artista dessa escola (*Arato* 12.5-13.3); das três restantes, uma nomeia o pintor Nícias, filho de Nicomedes, outra alude às obras de Protogenes de Rodes e a terceira transmite a comparação que Eufranor faz entre o seu retrato de Teseu e o de Parrásio, afirmando que o deste fora alimentado de pétalas de rosas, enquanto o pintado por si comera carne de boi⁴.

O maior número de citações ou alusões (vinte ao todo) vai, contudo, para a escultura ou para o escultor: e uma dessas ocorrências trata do estatuto do escultor e da sua importância social (*Péricles* 2.1); uma outra dá informações sobre uma escultura da época arcaica, a estátua de Apolo em Delos, da autoria de Tecteu e Angéliion, discípulos de Dipoinos e Cílis (*De musica* 1136A). O período clássico mereceu quinze referências, das quais seis aludem a realizações do século V a.C. e as restantes nove versam sobre obras do século IV a.C.: as do século V dizem respeito à coordenação das obras da Acrópole por Fídias, em dois passos da *Vida de Péricles* (13.4-9 e 31.2-5), e à 'Afrodite Urânia' que o mesmo Fídias teria realizado para Élis (*Coniugalia Praecepta* 142D); e as outras três nomeiam Policlete e obras suas, uma a referir-se à estátua criselefantina de Hera em Argos

¹ Sobre as obras na Acrópole, pensadas por Péricles e Fídias, Plutarco, que viveu 500 anos mais tarde, dá-nos alguma informação e também sobre as reações do povo acerca dos projetos de construção de Péricles. Indiretamente, o historiador Tucídides, que provavelmente viveu em Atenas aquando da construção do Pártenon, comenta orgulhosamente a glória que tais trabalhos atrairia à cidade.

² Pollitt 1990: 126-127.

³ Plu. *De gloria Athen.* 346A. Vide Pollitt 1990: 147-148.

⁴ Respetivamente Plu. *Suav. viv. Epic.* 1093D-E, *Demetr.* 22.2-3 e *De gloria Athen.* 346A.

(*Péricles* 2.1) e as restantes ao *Doríforo*⁵. As nove referências a obras e artistas do século IV a.C. dão-nos informações sobre uma escultura de Isócrates, em bronze, que era obra de Leócares e se encontrava em Elêusis, dedicada por Timóteo, filho de Cónon (*Vitae decem oratorum, Isocrates* 838D); informam sobre a honra que Silânion recebe dos Atenenses pela sua escultura de Teseu (*Teseu* 4) e descrevem a escultura *Jocasta*, do mesmo autor, que obtém duas citações, uma em *De audiendis poetis* (18C) e outra no livro quinto das *Quaestiones convivales* (674A); aludem a uma estátua levada pelos Cilícios, que Esténis de Olinto esculpira e que talvez representasse Autolico, fundador de Sinope (*Luculo* 23.3-4); falam de um grupo escultórico da autoria de Lisipo e de Leócares que se encontrava em Delfos e representava Alexandre Magno em cena de caça aos leões (*Alexandre* 40.4); e tratam, as restantes três, de retratos de Alexandre Magno realizados por Lisipo de Sícion, o artista por quem o imperador macedónico mais gostava de ver modelado o corpo e o rosto⁶. A escultura do período helenístico, por fim, merece de Plutarco três referências: uma delas, colhida nas *Vidas de Dez Oradores*, trata dos retratos do orador Licurgo, em madeira, que eram obra de Cefisódoto, filho de Praxíteles (*Vitae decem oratorum, Lycurgus* 843E-F); e as duas restantes aludem à conhecida e louvada obra atribuída a Polieucto que representa Demóstenes, já idoso, um dos retratos mais realistas da escultura grega⁷.

Não será exequível, num trabalho desta natureza, abordar com algum desenvolvimento todas as obras nomeadas nas referidas trinta e quatro ocorrências. Vou por isso apenas pormenorizar, comentar – e mostrar também os possíveis contributos que nos fornecem – as citações relativas às obras de três escultores, infelizmente desaparecidas ou conhecidas apenas através de cópias romanas. Refiro-me ao *Doríforo* de Policleto, ao *Teseu* e à *Jocasta* de Silânion e ao retrato de Demóstenes da autoria de Polieucto – uma do século V a.C., duas outras do IV a.C. e a quarta do período helenístico⁸.

Começemos pelo *Doríforo* (ou “portador da lança”) de Policleto que obtém de Plutarco duas citações – ou talvez essas referências se apliquem mais ao livro que sobre essa escultura escreveu o artista e a que deu o título de *Cânon* – nome que também foi atribuído à estátua⁹. Trata-se da obra mais famosa do escultor que, segundo Martin Robertson, “era um artista intelectual, com a fé nas matemáticas, tão importante no pensamento grego, fortemente desenvolvida”.

⁵ Plu. *Prof. virt.* 86A e *Quaest. conv.* 636C.

⁶ Plu. *Alex.* 4.1, *De Alex. fort.* 335A-C e *De Iside et Osiride* 360D.

⁷ Plu. *Dem.* 31.1 e Ps.-Plu. *Vit. dec. orat., Dem.* 847A.

⁸ Este estudo desenvolve a palestra que apresentei no *XI Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas: Plutarco y las artes*, realizado em Las Palmas de Gran Canaria, em novembro de 2012 (Ferreira 2013).

⁹ Há na obra de Plutarco mais outra alusão às esculturas de Policleto, que não o *Doríforo*: em *Péricles* 2.1 refere que não há jovem que, ao ver a estátua de Hera em Argos, não deseje ser um Policleto. Desta estátua fala também Pausânias (2.17.4).

Do *Doríforo*, infelizmente, só se conhecem cópias romanas – mais de 50. Uma dessas cópias – uma estátua de mármore descoberta em Pompeios e recolhida no Museu de Nápoles – foi identificada, há quase século e meio, como sendo essa perdida escultura de Policleto, e a partir de então se começaram as tentativas de reconstituição do *Cânon*: quatro foram as principais realizadas com base nessa cópia romana e em outras que entretanto a arqueologia foi descobrindo, na busca de atingir o original, embora sem obter a concordância plena. Parece todavia não haver dúvida de que a escultura radica em princípio universal, de carácter matemático, ao gosto do século V a.C. e de que Policleto a realiza com as proporções que considerava ideais, proporções essas que ainda não foi possível determinar com precisão, apesar de muitos artistas terem imitado essa escultura e, no dizer de Plínio (34.55), dela terem copiado “os rudimentos da arte, como se se tratasse de um código”¹⁰. O *Doríforo* representa um jovem na força da idade, de ombros largos (mas com o direito levemente descaído), que sustém na mão esquerda a lança e tem o braço direito pendente ao longo do tronco, com o peso do corpo sobre a perna direita e a esquerda, em repouso, deixada para trás e levemente afastada, o que leva a que a linha das ancas não seja rigorosamente horizontal: a figura apresenta enfim uma alternância de repouso e tensão, a que se dá o nome de *contrapposto*¹¹. Embora as cópias possam não corresponder ao original, permitem fazer uma ideia das tão apregoadas proporções: para G. Richter, “composição harmoniosa, atitude tranquila e repousada, nunca conseguida na escultura grega até esse momento”¹².

As citações de Plutarco, colhidas em dois passos de obras diferentes, transmitem-nos uma afirmação, embora com variações no texto, que, nada fácil de interpretar, constaria no livro que Policleto escreveu para explicar o *Doríforo*. Transcrevo primeiro o texto que aparece nas *Quaestiones Convivales* (636B-C):

καὶ γὰρ αἱ τέχνηαι πρῶτον ἀτύπωτα καὶ ἄμορφα πλάττουσιν, εἴθ' ὕστερον ἕκαστα τοῖς εἶδεσι διαρθροῦσιν· ἢ Πολύκλειτος ὁ πλάστης εἶπεν χαλεπώτατον εἶναι τὸ ἔργον, ὅταν ἐν ὄνυχι ὁ πηλὸς γένηται.

Pois também as artes, em primeiro lugar, as coisas grosseiras e informes modelam, logo depois configuram cada uma delas nas formas. Por tal razão, o escultor Policleto afirmou que “a obra é muito mais difícil, quando a argila chega à unha”.

E agora como consta em *De profectibus in virtute* (86A):

¹⁰ Vide Stewart 1978.

¹¹ Robertson 1981: 112-114.

¹² Richter 1987: 120. Vide também Richter 1970: 189-191.

ἀλλ' οἷον ἀπὸ στάθμης τοῦ λόγου προσάγουσι καὶ προσαρμόττουσιν ἕκαστον.
ὑπὲρ οὗ τὸν Πολύκλειτον οἰόμεθα λέγειν ὡς ἔστι χαλεπώτατον τὸ ἔργον οἷς
ἂν εἰς ὄνυχα ὁ πηλὸς ἀφίκηται.

Mas, qual por fios de chumbo, conduzem pela razão e ajustam cada elemento. Por isso julgamos excelente o que diz Policleto: “o trabalho mais difícil surge no momento em que a argila chega à unha”.

Frase controversa e de múltipla interpretação – mereceu inclusive entendimentos vários e díspares dos comentadores e estudiosos da arte grega –, com ela a que aludiria e a que se referiria Policleto? Terá em mente dificuldades da configuração da superfície? Ou aponta as dificuldades postas pelo ritmo e pela simetria, dado que as unhas são os extremos dos dedos que se movem, são os pontos mais sensíveis do campo de tensão de forças?¹³ Ou fala da modelagem dos últimos pormenores e minúcias, realizada com as pontas dos dedos? E a frase tem por objetivo as unhas do escultor ou as da estátua?

Para Werner Gauer (1978), a frase fala das dificuldades que a composição da figura que se move no espaço e o equilíbrio dos seus membros põem ao artista. Considera como fundamentos da obra de Policleto o ritmo e a simetria, e de modo nenhum as dificuldades da configuração da superfície.

Segundo Andrew Stewart (1978: 126), a referida frase de Policleto visa um momento preciso da execução do trabalho. É que em Policleto as unhas são os extremos dos dedos que se movem, são os pontos mais sensíveis do campo de tensão das forças.

Embora as réplicas que chegaram até nós sejam em mármore e, à partida, podem não reproduzir fielmente a delicada superfície dos originais em bronze, o escultor parece querer salientar a importância que é necessário dar ao mínimo detalhe. E para tal interpretação de acabamento cuidadoso parecem encaminhar-nos passos como os seguintes de Horácio: *ad unguem factus homo* (*Saturae* 1.5.32-33), *castigavit ad unguem* (*Ars* 294). Nada que não coincida com o que sabemos a respeito de Policleto – um escultor particularmente célebre e admirado pela perfeição e pormenor dos seus acabamentos no tratamento da superfície das estátuas. Assim o confirma Quintiliano (*Institutio Oratoria* 12.10.7-8), ao informar que os trabalhos de Policleto excediam todos os outros em acabamento (*diligentia*) e elegância (*decor*).

Também para idêntica conclusão nos encaminha outra frase, citada por Plutarco (*De recta ratione audiendi* 45C), que a maioria dos editores considera de cariz estóico ou platónico, mas que Andrew Stewart (1978: 126-131), dada a estreita semelhança com os textos que autores antigos atribuem a Policleto, considera plausível que ande associada ao *Cânon*:

¹³ São interrogações avançadas por Gauer 1978.

ὡς ἐν ἔργῳ γε παντὶ τὸ μὲν καλὸν ἐκ πολλῶν οἶον ἀριθμῶν εἰς ἓνα καιρὸν ἤκόντων ὑπὸ συμμετρίας τινὸς καὶ ἀρμονίας ἐπιτελεῖται, ...

Como em toda a obra, obtém-se o belo, a partir de aproximadamente muitos números que atingem um só *kairós* por efeito de uma certa simetria e harmonia,

...

Como se vê o texto realça a importância dos conceitos de *symmetria*, *harmonia*, *eurhythmia* e *kairós* na obra de arte. É assim de aplicação adequada à existência de tais conceitos no *Doríforo* de Policleto e parece coincidir com as ideais proporções procuradas pelo escultor.

Aprendemos deste modo que o cânon era composto de muitos números que, através de pequenas coisas, levavam à beleza. Tratava-se de um sistema que compreendia uma série de proposições que relacionavam as partes do corpo umas com as outras e com o todo. É mesmo assim o processo era insuficiente para atingir a finalidade do artista, porque tudo deve chegar a um *kairós*, se se quer alcançar a beleza. Falta saber qual o significado exato que se atribuía ao difícil termo técnico *kairós*.

Passemos agora aos passos que se referem a Silânion, um escultor que se fez por si e que deixou a sua marca na história da evolução do retrato: a sua representação de Platão ficou como arquétipo do retrato do filósofo para a Antiguidade posterior¹⁴. Trata-se de um artista que atuou em Atenas, na segunda metade do século IV a.C. – Plínio (34.51) data-o da 113ª Olimpíada (ou seja, c. 327 a.C.) –, e produziu obra significativa, apesar do seu autodidatismo. São-lhe atribuídas pelos autores antigos várias esculturas: estátuas de Aquiles, de Teseu, da *hetaira* Safo, de Jocasta agonizante, de Corina, de Platão, do escultor Apolodoro e do atleta Sátiro. Cícero considerava o retrato de Safo de grande perfeição, elegância e labor (*in Verrem* 2.4.126). Se corresponde ao atleta Sátiro a cabeça de pugilista encontrada em Olímpia¹⁵, será dos poucos exemplares seus chegados até nós.

São ao todo três as referências que Plutarco dedica ao escultor: uma reporta-se ao retrato de Teseu (*Teseu* 4) e as outras duas, colhidas em *De audiendis poetis* (18C) e no livro V das *Quaestiones conviviales* (674A), descrevem a estátua de Jocasta agonizante. Transcrevo as referidas citações, a começar pela da *Vida de Teseu*. No passo, Plutarco está a realçar a ação do educador, chamado Cónidas, revelando que os Atenienses lhe continuavam a oferecer um sacrifício nas festas em memória do herói, as Teseias, e lhe prestavam mais honras do que a Parrásio e Silânion que o pintaram e esculpiram:

¹⁴ Sobre a sua influência na evolução do retrato vide Richter 1984: 164-170, figs. 915-975; Stewart 1990: I, 179-180 e 288-289.

¹⁵ Museu Nacional de Atenas, nº 6439. Vide Richter 1970: 223 e fig. 787.

τρεφόμενον δ' ὑπὸ τοῦ Πιτθέως ἐπιστάτην ἔχειν καὶ παιδαγωγὸν ὄνομα Κοννίδα, ᾧ μέχρι νῦν Ἀθηναῖοι μιᾷ πρότερον ἡμέρᾳ τῶν Θησείων κριὸν ἐναγίζουσι, μεμνημένοι καὶ τιμῶντες πολὺ δικαιότερον ἢ Σιλανίωνα τιμῶσι καὶ Παρράσιον, εἰκόνων Θησέως γραφεῖς καὶ πλάστας γενομένους.

Ele foi criado por Piteu e teve como protetor e pedagogo um certo Cónidas, a quem até agora os Atenenses, no dia que precede as festas de Teseu, sacrificam um carneiro, recordando-o e honrando-o com muito mais justiça do que honram Silânion e Parrásio, por terem pintado a imagem de Teseu e esculpido a sua estátua.

É evidente que o biógrafo não está a criticar o valor artístico, nem da pintura, nem da escultura; apenas sublinha que nem uma obra de arte nem a outra se compara à excelência que é a educação de um herói. O quadro de Parrásio com a representação de Teseu volta a merecer menção de Plutarco no *De gloria Atheniensium* (346A), em que o filósofo de Queroneia compara a delicadeza da figura pintada por Parrásio com a sua representação mais musculada e rude da autoria de Eufnanor – esta pintura situava-se no Ceramico –, a já referida apreciação deste, de que o Teseu de Parrásio se alimentava de pétalas de rosas, enquanto o seu comia carne de boi.

Aqui interessa-nos, porém, Silânion e as suas esculturas. Lembremos então as duas referências da representação de Jocasta moribunda, a segunda escultura que desse escultor Plutarco nomeia e descreve.

De audiendis poetis (18C):

καὶ νοσώδη μὲν ἄνθρωπον καὶ ὕπουλον ὡς ἀτερπὲς θέαμα φεύγομεν, τὸν δ' Ἀριστοφῶντος Φιλοκτήτην καὶ τὴν Σιλανίωνος Ἰοκάστην ὁμοίους φθίνουσι καὶ ἀποθνήσκουσι πεπονημένους ὁρῶντες χαίρομεν

E nós evitamos o homem doente a cheio de chagas, por ser desagradável a sua visão, mas sentimos satisfação ao olhar o *Filoctetes* de Aristofonte e a *Jocasta* de Silânion, que representam corpos a enlanguescer e a morrer.

Quaestiones convivales (674A):

ἀνθρώπους μὲν γὰρ ἀποθνήσκοντας καὶ νοσοῦντας ἀνιαρῶς ὁρῶμεν· τὸν δὲ γεγραμμένον Φιλοκτήτην καὶ τὴν πεπλασμένην Ἰοκάστην, ἧς φασι εἰς τὸ πρόσωπον ἀργύρου τι συμμῖξαι τὸν τεχνίτην, ὅπως ἐκλείποντος ἀνθρώπου καὶ μαραινομένου λάβη περιφάνειαν ὁ χαλκός, <ιδόντες> ἠδόμεθα καὶ θαυμάζομεν.

Observamos com tristeza as pessoas que agonizam ou estão doentes, mas ao ver *Filoctetes* pintado e *Jocasta* esculpida – a cujo rosto, dizem, o artista juntou um pouco de prata, para que, de pessoa humana que desfalece e se apaga, desse ideia o bronze –, sentimos agrado e admiração.

Se apenas o primeiro passo especifica e nomeia Aristofonte e Silânion – autores respetivamente de uma pintura, que representava Filoctetes, e de uma escultura sobre o suicídio de Jocasta –, as duas citações sublinham a capacidade de o artista traduzir e exprimir plasticamente as emoções ou os estados físicos, uma característica que começa a impor-se no século IV a.C. Silânion, segundo Plutarco, utilizou para tal efeito a técnica de aplicar no bronze uma leve camada de prata, embora Andrew Stewart considere que a alusão a tal técnica para dar a ideia de palidez talvez seja fruto de invenção com a intenção de sublinhar a virtuosidade do escultor¹⁶.

É possível que a escultura não nos desse a morte de Jocasta por enforcamento, como no-la transmite o *Rei Édipo* de Sófocles (vv. 1223 sqq.), mas antes representasse a rainha de Tebas a suicidar-se com a espada, junto aos cadáveres dos dois filhos, como vem nas *Fenícias* de Eurípidés (vv. 1453-1459).

O terceiro exemplo que vou aduzir, ou terceira anotação que pretendo fazer, reporta-se a uma célebre estátua que mereceu duas citações no *corpus* de Plutarco (*Dem.* 31.1 e *Vit. dec. orat.*, *Dem.* 847A). Trata-se da conhecida e exaltada representação de Demóstenes por Polieucto, datada de c. 280 a.C.¹⁷, um dos retratos mais significativos e passo importante na evolução do género, embora o conheçamos apenas por cópias romanas. Segundo Plutarco, teria sido colocado na Ágora de Atenas quarenta e dois anos depois da morte do autor das *Filípicas*¹⁸. E tal teria acontecido em consequência do contexto político: em 281/280 a.C., mortos Lisímaco e Ptolomeu Cerauno e assassinado Seleuco I, a monarquia macedónica, sob a pressão dos Gálatas além disso, parecia em dificuldades, e Atenas aproveita a circunstância para uma confrontação democrática. E Demóstenes tinha sido um dos mais acérrimos opositores de Filipe e, mesmo após a morte de Alexandre, voltara a organizar a resistência; mas, vencido em Cránon (323 a.C.), fora proscrito e obrigado a fugir de Atenas; perseguido pelos agentes macedónicos, refugiou-se na ilha de Poros, onde pôs termo à vida, em 322 a.C., para não ser capturado por eles. Assim se tornou um símbolo de que Atenas se apropria, no momento de enfrentar de novo o reino macedónico, encomendando uma obra que o retratasse e colocando-a na Ágora.

É o seguinte o texto de Plutarco, a começar pela *Vida de Demóstenes* 30.5-31.2:

Τούτῳ μὲν οὖν ὀλίγον ὕστερον ὁ τῶν Ἀθηναίων δῆμος ἀξίαν ἀποδιδούς τιμὴν, εἰκόνα τε χαλκῆν ἀνέστησε, καὶ τὸν πρεσβύτατον ἐψηφίσατο τῶν

¹⁶ Stewart 1990: I, 288-289. Sobre esta técnica vide Thompson 1940: 183 sqq.

¹⁷ Encontra-se em Copenhaga, em Ny Carlsberg Glyptotek, e tem a altura de 2,02 m. Também temos uma cópia romana da cabeça na Galeria de Arte da Universidade de Yale (New Haven).

¹⁸ São mais de cinquenta as cópias já chegadas até nós, a grande maioria delas apenas da cabeça. Vide Richter 1970: 233.

ἀπὸ γένους ἐν Πρυτανείῳ σίτησιν ἔχειν, καὶ τὸ ἐπίγραμμα τὸ θρυλούμενον ἐπιγραφῆναι τῇ βάσει τοῦ ἀνδριάντος

εἴπερ ἴσην γνώμη ῥώμην, Δημόσθενες, ἔσχες,
οὔποτ' ἂν Ἑλλήνων ἦρξεν Ἄρης Μακεδῶν.

οἱ γὰρ αὐτὸν τὸν Δημοσθένην τοῦτο ποιῆσαι λέγοντες ἐν Καλαυρείᾳ, μέλλοντα τὸ φάρμακον προσφέρεσθαι, κομιδῇ φλυαροῦσι.

Μικρῶ δὲ πρόσθεν ἢ παραβαλεῖν ἡμᾶς Ἀθήναζε λέγεται τὸ τοιόνδε συμβῆναι. στρατιώτης ἐπὶ κρίσιν τινὰ καλούμενος ὑφ' ἡγεμόνος, ὅσον εἶχε χρυσίδιον εἰς τὰς χεῖρας ἐνέθηκε τοῦ ἀνδριάντος. ἔστηκε δὲ τοὺς δακτύλους συνέχων δι' ἀλλήλων, καὶ παραπέφυκεν οὐ μεγάλη πλάτανος.

Pouco tempo depois, o povo ateniense concedeu-lhe uma merecida honra: elevou-lhe uma imagem de bronze e decretou que o mais velho dos seus descendentes tivesse alimento no Pritaneu e que esta inscrição famosa fosse gravada na base da estátua:

Se poder igual à vontade, Demóstenes, tivesses,
nunca os Gregos governaria o Ares Macedónico.

Os que afirmam ter sido o próprio Demóstenes a compor este dístico em Caláuria, quando se preparava para tomar o veneno, dizem uma perfeita tonteria. Mas conta-se que, pouco tempo antes de nós chegarmos a Atenas, sucedeu o seguinte: um soldado, chamado a julgamento pelo chefe, colocou nas mãos da estátua a pequena porção de ouro que tinha. Esta estava de pé, com os dedos entrelaçados, e ao lado crescia não grande plátano.

O texto das *Vidas de dez oradores, Demóstenes* (847A), é mais curto e diferente, embora volte a aludir, um pouco adiante, à mesma estátua, quando os Atenienses a erigiram na Ágora (c. 280 a.C), a reclamação dos descendentes do orador (847D). Transcrevo a parte inicial, a que aqui interessa:

αἰτήσας τε γραμματεῖον ἔγραψεν, ὡς μὲν Δημήτριος ὁ Μάγνης φησί, τὸ ἐπὶ τῆς εἰκόνας αὐτοῦ ἔλεγείον, ἐπιγεγραμμένον ὑπὸ τῶν Ἀθηναίων ὕστερον

εἴπερ ἴσην ῥώμην γνώμη, Δημόσθενες, ἔσχες,
οὔποτ' ἂν Ἑλλήνων ἦρξεν Ἄρης Μακεδῶν.

κεῖται δ' <ή> εἰκῶν πλησίον τοῦ περισχοινίσματος καὶ τοῦ βωμοῦ τῶν δώδεκα θεῶν, ὑπὸ Πολυεύκτου πεποιημένη. ὡς δ' ἔνιοί φασι, τοῦτο εὐρέθη γεγραμμένον Δημοσθένης Ἀντιπάτρῳ χαίρειν.

Por solicitação, escreveu como inscrição um dístico elegíaco, como disse Demétrio de Magnésia, gravada mais tarde na sua estátua pelos Atenienses:

Se poder igual à vontade tivesses, Demóstenes,
nunca os Gregos governaria o Ares Macedónico.

Situa-se a imagem perto da cerca e do Altar dos Doze Deuses, executada por Polieucto. Como afirmam algumas pessoas, isto foi inventado por Demóstenes para agradar a Antípatro.

A escultura representa o orador, com o manto (*himátion*) simplesmente posto sobre o ombro esquerdo e com o direito despido, qual filósofo, de pé, com as mãos fortemente entrelaçadas, em gesto nervoso – um gesto sublinhado por Plutarco. De denso realismo na face, o todo aparenta estudada e desprentensiva simplicidade; e o corpo, fraco e envelhecido, transmite a impressão de austeridade. Os gestos podem revelar os pensamentos, tanto ou mais do que as palavras.

A cabeça, bem individualizada e caracterizada, mostra um tratamento cuidadoso; apresenta ar pensativo e tem a testa franzida, os olhos baixos, as sobrancelhas unidas e cerradas em sinal de concentração; e invade o rosto uma sombra de inquietação, mas ao mesmo tempo sensação de força de vontade e de contenção dos impulsos que o assaltam, aparentando inquieta introspecção. E assim o Demóstenes que Polieucto nos apresenta é um homem tenso, inquieto, pensativo; dá mesmo a impressão de introvertido, preocupado com os seus próprios pensamentos¹⁹.

Este estilo de retrato com *himátion* e toda a postura que Polieucto lhe deu, colhida na iconografia do filósofo, procura sugerir – na opinião de R. R. R. Smith (1991: 38) – um ascético e previdente Demóstenes, e transmitir a ideia de um pensador político que se antecipa ao seu tempo.

São os primeiros passos na procura em dar a psicologia e o caráter da personagem e não representar a sua imagem pública. O escultor quis e conseguiu captar o homem interior. Se as circunstâncias políticas o motivaram a isso ou não, certo é que a sua criação, como observa J. J. Pollitt (1986: 63), trouxe uma “dimensão nova à capacidade expressiva do retrato grego”.

Em conclusão, a obra de Plutarco e as suas informações sobre os três exemplos escolhidos levaram-nos a refletir sobre as proporções do *Doríforo* de Policleto que o escultor considerava ideais na obra de arte, embora sem conseguirmos muitas certezas, sobretudo quanto ao sentido de alguns termos técnicos utilizados. Dão-nos ainda informações preciosas sobre a evolução do retrato que caminha no sentido do realismo e da busca de nele traduzir a psicologia e o caráter das personagens.

¹⁹ Vide Stewart 1990: I, 199 e 297; Boardman 1993: 208–209.

BIBLIOGRAFIA

- Boardman, J. ed. (1993), *The Oxford History of Classical Art*. Oxford: University Press.
- Ferreira, J. R. (2013), “As artes plásticas em Plutarco: o exemplo do *Doríforo* de Policleto”, in G. Santana Henríquez (ed.), *Plutarco y las artes. XI Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas*. Madrid: Ediciones Clásicas, 237-240.
- Gauer, W. (1978), “Zu einem Zitat aus dem Kanon des Polyklet”, *Hermes* 106: 43-48.
- Pohlenz, M. et al. ed. (1925-1978), *Plutarchi Moralia*, 7 vols. Leipzig: Teubner.
- Pollitt, J. J. (1986), *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge: University Press.
- (1990), *The Art of Ancient Greece. Sources and Documents*. Cambridge: University Press.
- Richter, G. M. A. (1970), *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*. New Haven-London: Yale University Press.
- (1984), *Portraits of the Greeks*. Abridged and revised by R. R. R. Smith. Oxford: Phaidon.
- (1987), *A Handbook of Greek Art*. London: Phaidon.
- Robertson, M. (1981), *A Shorter History of Greek Art*. Cambridge: University Press.
- Smith, R. R. R. (1991), *Hellenistic Sculpture: A Handbook*. London: Thames and Hudson.
- Stewart, A. F. (1978), “The Canon of Polykleitos: A Question of Evidence”, *Journal of Hellenic Studies* 98: 122-131.
- (1990), *Greek Sculpture: An Exploration*, 2 vols. New Haven: Yale University Press.
- Thompson, H. A. (1940), “A Golden Nike from the Athenian Agora”, *Harvard Studies in Classical Philology*, Suppl. 1: 183-210.
- Ziegler, K. ed. (1964-1973), *Plutarchi Vitae Parallelae*, 3 vols. Leipzig: Teubner.

(Página deixada propositadamente em branco)

PLUTARCO Y LA ICONOGRAFÍA MONETARIA ANTIGUA¹

(Plutarch and Ancient Monetary Iconography)

AURELIO PÉREZ JIMÉNEZ (aurelioperez@uma.es)
Universidad de Málaga

RESUMEN – Este estudio analiza el interés de Plutarco por las monedas griegas, romanas y (eventualmente) persas. En los *Moralia* y en las *Vidas* se refiere varias veces a los valores y tipos monetarios, así como a la actitud humana hacia el dinero; pero su testimonio evidencia también su admiración por las imágenes de las monedas y su curiosidad por explicarlas. Se trata, pues, de seleccionar algunos pasajes de las obras de Plutarco que tienen que ver con la iconografía de monedas antiguas reales. En algunos casos estas imágenes funcionan como referencia para interpretar hechos y detalles míticos; a veces Plutarco subraya su fuerza estética o metafórica para caracterizar la actitud política y moral de los hombres; y, en general, las monedas griegas y romanas parecen ser una fuente secundaria, pero estimable, para comprender la selección biográfica que Plutarco ha hecho de los materiales históricos concernientes a sus héroes.

PALABRAS CLAVE: Plutarco, Numismática, monedas antiguas, iconografía monetaria.

ABSTRACT – This paper discusses Plutarch's interest on Greek, Roman and (in some cases) Persian coins. In *Moralia* and *Parallel Lives* he sometimes refers to the monetary values and types and to human attitude towards money, but his testimony also evinces his admiration for the coins images and his interest to explain them. Therefore, the passages selected from Plutarch's works presented in this study are related to the iconography of real ancient coins. In some cases these images function as references to provide an interpretation of deeds and mythical details; sometimes, Plutarch underlines their aesthetic or metaphorical force to characterise the political and moral behaviour of men; and at large, Greek and Roman coins appear to be a secondary but valuable source to understand the biographical selection Plutarch has made of historical materials concerning his heroes.

KEYWORDS: Plutarch, Numismatics, ancient coins, monetary iconography.

1. CONSIDERACIONES PREVIAS

El interés de Plutarco por las monedas no es sistemático, pero a veces se refiere a ellas, ya sea para registrar el montante de la riqueza adquirida por sus personajes en el curso de su vida profesional o como botín en una determinada campaña, o para indicar el precio de una determinada obra artística o el coste de alguna obra pública. Hay ocasiones en que la referencia forma parte de la actuación pública de sus héroes, como en el caso de la reforma monetaria de Solón; o sirve de

¹ Agradezco al Prof. Bartolomé Mora, especialista en numismática de la Universidad de Málaga, la lectura previa de este trabajo, así como sus siempre útiles observaciones.

apoyo documental a los hechos históricos narrados, o para explicar circunstancias concretas que afectan a la vida o a la identidad de los protagonistas de sus obras. Pero, en cualquier caso, su obra es un documento de primer orden para conocer los tipos de moneda antiguos, sobre todo griegos y romanos y eventualmente persas, así como sus valores y equivalencias; ello sin hablar de algunas consideraciones sobre el origen de la moneda o las características de las emisiones más antiguas en Atenas y en Roma. A veces incluso, Plutarco, en sus referencias a las piezas monetarias más valiosas, no puede ocultar cierta complacencia estética, como en este pasaje donde la belleza de los creseos (moneda de oro acuñada por Cresos en cuyo anverso hay grabados un toro y un león, fig. 1²) sirve de referente comparativo para valorar la virtud y prudencia exigibles a los gobernantes: ἀλλ' ἀπ' ἀρετῆς καὶ φρονήματος αἰεὶ μετὰ λόγου πειρωμένοις ἄγειν τὴν πόλιν, οἷς οὐ μόνον τὸ καλὸν καὶ τὸ σεμνὸν ἀλλὰ καὶ τὸ κεχαρισμένον καὶ ἀγωγὸν ἔνεστι “Κροισείων αἰρετώτερον στατήρων”³.

Pero el papel de Plutarco en estas referencias numismáticas no se limita a la función testimonial ni al uso metafórico de las indicaciones monetarias, ya se trate de ejemplos concretos como el que acabamos de citar, o el más general que compara al amigo, por ejemplo, con la moneda auténtica y al adulator y falso amigo con la falsa⁴. Lo que a nosotros nos interesa en este trabajo es la importancia que, por motivos diferentes, el historiador, el biógrafo o el anticuario (a veces también el moralista político) concede a la iconografía numismática⁵.

² La moneda que reproducimos corresponde al nº 954954 del archivo de Classical Numismatic Group, Inc. (en adelante *CNG*), vendida en \$18.500. Se trata de una estatera de oro del tipo creseido, acuñada en Sardes, en tiempos de Darío I (c. 545-520 a.C.), de 16 mm (8.06 g). En el anverso hay un león y un toro y en el reverso dos cuadrados incusos de tamaño desigual. Referencias: *SNG Kayhan* 1023, *SNG von Aulock* 8211; *SNG Copenhagen Supp.* 362.

³ *Praec. ger. reip.* 823A: “Más bien se debe competir con quienes tratan de conducir la ciudad con virtud y sabiduría, por medio de la palabra, y poseen no sólo la nobleza y la dignidad, sino también encanto y atractivo, cosa más deseable que los estateres de Cresos” (trad. C. Alcalde Martín 2003: 369-370).

⁴ *De adul. et am.* 49D: χαλεπή γὰρ ἐν καιρῷ δεομένῳ φίλων ἢ τῶν μὴ φίλων αἴσθησις, ἀντικαταλλαγὴν οὐκ ἔχουσα χρηστοῦ καὶ βεβαίου πρὸς ἀβέβαιον καὶ κίβδηλον. ἀλλ' ὡσπερ νόμισμα δεῖ τὸν φίλον ἔχειν πρὸ τῆς χρείας δεδοκιμασμένον, μὴ ὑπὸ τῆς χρείας ἐλεγχόμενον. (“Pues es penosa la experiencia de amigos que no son amigos en el momento en que uno los necesita, cuando no es posible el cambio de uno bueno y sincero por otro infiel y falso, pero, como a una moneda, es preciso poner a prueba al amigo antes de la necesidad, para que no sea puesto a prueba por la necesidad.”, trad. García López in Morales Otal y García López 1985: 203). Cf. *De adul. et am.* 65B, *De amic. mult.* 94D. La imagen (y sus usos metafóricos), muy del gusto de nuestro moralista, está consolidada en las lecturas literarias de Plutarco (por ejemplo, *Thgn.* 1.117-119, 965; *Eur. Med.* 516-519, *Xen. Mem.* 3.1.9, *Pl. Lg.* 728d, *Arist. EN* 1165b, etc.).

⁵ En este sentido el uso que Plutarco hace de esa iconografía no es diferente al que hace de otras artes mayores, como la escultura y la pintura, de cuya función didáctica y moral se ha ocupado Carlos Alcalde en un reciente trabajo (2013: 111-113) y, con más riqueza documental y de interpretación, estudia de nuevo en el capítulo que dedica a estas artes en este mismo libro. Véanse también, al respecto, Nikolaidis 2013: 172-174 y Pérez Jiménez 2013.

Aunque también nos ha parecido oportuno llamar la atención sobre la coincidencia entre algunos pasajes y escenas seleccionados por el biógrafo en sus *Vidas* y esa tradición iconográfica que se ha immortalizado en las monedas y que interesa para nuestro propósito como evidencia paralela a la literaria y, tal vez, como fuente; pues no podemos excluir un posible conocimiento de ella por parte del Queronense, cuyo interés por las monedas está demostrado. No nos ocuparemos, en cambio, de monedas posteriores a Plutarco en las que se reproducen temas relacionados con pasajes de sus obras (especialmente las *Vidas*) y con las que diferentes cecas del Imperio reivindicaron en un ambiente político que atentaba contra su propia identidad aquel pasado glorioso que ahora añoraban. A esta categoría pertenecen monedas como el Teseo levantando la roca o matando al Minotauro o las emisiones atenienses que conmemoran diversos momentos de la historia de Temístocles, todas ellas de la segunda mitad del II y comienzos del III d.C.⁶

2. ICONOGRAFÍA MONETARIA GRIEGA

Comencemos con la numismática griega y, en concreto, con las piezas que ocupan ese período fronterizo entre la leyenda y la historia que pretende acercar a la realidad la biografía de Teseo. Sin duda fue el afán de Plutarco por hacer verosímil la imagen legendaria del fundador de Atenas, lo que lo llevó, como es bien sabido, a incluir en esta *Vida* referencias constantes a los hallazgos arqueológicos y monumentos artísticos que la hacían tan familiar al viajero del Ática y de otros lugares ligados al hijo de Etra, como poco después leemos en la obra de Pausanias. Los rincones de la región de Corinto, los acantilados del Istmo, los lugares próximos a Atenas, como Eleusis, Erineo y la ribera del Cefiso, la cárcel del Delfinio, donde cayó la copa de ponzoña de Egeo, los nombres topográficos y las tumbas de las amazonas que se mostraban por los alrededores

⁶ Para Teseo levantando la roca tenemos acuñaciones de los siglos II y III d.C., como una de Trecén de la época de Cómodo (*BCD* Peloponnesos 1341) y otra ática de c. 264-267 (Kroll-Walker: 371; Svoronos: pl. 95, 35); Teseo conduciendo el toro de Maratón es motivo de otra moneda ática de 125-145 (Kroll-Walker: 180, *SNG* Copenhagen: 321); el combate con el Minotauro se ilustra en monedas atenienses del II (145-175, Kroll-Walker: 276, *SNG* Copenhagen: 341, *BMC*: 764) y del III (264-267, Kroll-Walker: pl. 19, 299a); y el abandono de Ariadna y su rapto por Dioniso inspirará acuñaciones diversas también en el tránsito del II al III d.C. (Pérgamo, 193-211, *SNG* BN: 2210; Von Fritze: pl. V, 5; *BMC* Mysia: 152, 314; Howgego: 70; *RG* II: 445, 372; *SNG* France: 2210; Tarsos, Maximino I, *SNG* Levante: 1104). En cuanto a Temístocles, hay ejemplares que posiblemente aludan al suicidio de Temístocles, como una moneda del II d.C. (cf. Podlecki 1975: 169-172 y pl. 3, que, además, considera la evidencia monetaria correspondiente a los cargos detentados por el estadista ateniense en Magnesia) y otras que reproducen la aparición de una lechuza en la proa de la nave de Temístocles en Salamina, a que hace referencia Plu. *Them.* 11.12; de este último caso tenemos iconografía en monedas atenienses de la segunda mitad del II o principios del III d.C. (Kroll-Walker: 182, II-III d.C. y *BMC* Attica: 787, 145-175 d.C.).

del Ática, testigos de la expedición fracasada de éstas, los enterramientos de los megarenses y tantas otras indicaciones con las que el propio Plutarco rememora quizá las vivencias adquiridas en sus paseos por la ciudad donde estudió o en sus viajes por otras tierras ligadas al héroe, forman parte de ese afán, casi obsesión por acercar la leyenda a la historia, el mito a la biografía. Es en ese contexto en el que debemos enmarcar las dos referencias monetarias que tenemos en esta *Vida*.

La primera se usa como fundamento y prueba para una explicación evermerista de la paternidad de Posidón, en realidad un recurso del astuto Píteo para encubrir el verdadero origen de Teseo, hijo de Egeo. Que Píteo eligiera como padre divino de su nieto a Posidón (puntualiza Plutarco) se explica por el culto antiguo tributado por los trecenios a esta divinidad; y el biógrafo aporta como prueba, entre otras cosas, precisamente las imágenes de sus monedas, en cuyo reverso aparece grabado un tridente (*Thes.* 6.1): Ποσειδῶνα γὰρ Τροιζήνιοι σέβονται διαφερόντως, καὶ θεὸς οὗτός ἐστιν αὐτοῖς πολιοῦχος, ᾧ καὶ καρπῶν ἀπάρχονται, καὶ τρίαιναν ἐπίσημον ἔχουσι τοῦ νομίσματος.⁷

El testimonio de Plutarco es la referencia literaria a este detalle iconográfico de las monedas trecenias más antigua de que disponemos, aunque poco después de él Pausanias también lo ratifica y, además, la completa con datos sobre la imagen grabada en el anverso, que es la cara de Atenea: καὶ δὴ καὶ νόμισμα αὐτοῖς τὸ ἀρχαῖον ἐπίσημα ἔχει τρίαιναν καὶ Ἀθήνας πρόσωπον⁸. La falta de otros documentos literarios nos permite pensar, aunque sólo sea a título de hipótesis, que Plutarco pudo haber visto monedas de Trecén como los ejemplares que han llegado a nosotros de los siglos V y IV a.C. En todas ellas el anverso ratifica el testimonio de Pausanias y en el reverso aparece, efectivamente, un tridente solo (dracmas de plata de la segunda mitad del V a.C., fig. 2⁹) o acompañado de un delfín (segunda mitad del IV a.C., fig. 3¹⁰).

⁷ “Pues a Posidón principalmente veneran los trecenios; y éste es su dios patrono, al que ofrecen las primicias de los frutos, y un tridente tienen como símbolo de su moneda” (trad. Pérez Jiménez 1985: 159).

⁸ Paus. 2.30.6: “Y por cierto que su moneda antigua tiene como símbolo un tridente y una cara de Atenea.”

⁹ La imagen corresponde a una dracma de plata (AR 2.01 g) vendida por 3.600 CHF (= \$2.931) en la subasta 96 (del 8.05.2006), lote 1333, de la desaparecida LHS Numismatik AG. Fue acuñada en Trecén c. 430-400 y en ella vemos, efectivamente, la cabeza de Atenea hacia la izq. con cinta y lazo en la nuca, mientras el pelo cae por detrás. En el reverso hay un tridente con los dientes hacia arriba, en cuadrado incuso. La pieza procedía de una subasta anterior de CNG (XXIV, del 9.12.1992, lote 256), de la colección de A. Rhousopoulos (Hirsch XIII, 15.5.1905, lote 2743). Se describe en *BMC*: 2-3 var. De Hirsch: 1372 var. *SNG* Copenhagen: 157 var. y Weber: 4250 var.

¹⁰ Esta moneda corresponde al n° 774014 de CNG. Se trata de un bronce (AE14, 1.82 g, 5 h) de Trecén (c. 325-300 a.C.) en el que de nuevo vemos la cabeza de Atenea con cinta en el anverso y la parte superior de un tridente en el reverso, con un delfín hacia arriba en el espacio de la izq. y las letras de la ceca (TPO) a la dcha. Procede de la *BCD Collection (LHS, 8 May 2006)*, lote 1338 y de la subasta *Numismatic Fine Arts Summer MBS (27 June 1986)*, lote 307 (referencias en *BCD Peloponnesos*: 1338 y *SNG* Copenhagen: 159).

De nuevo la moneda cumple esa función de aproximación del mito a la historia en *Thes.* 25.3 donde Plutarco atribuye al héroe (es evidente que forzando la realidad) la acuñación de las primeras monedas atenienses, bien para dejar testimonio de sus hazañas (toro de Maratón y muerte del Minotauro) o para indicar un cambio de vida de los atenienses, a los que el héroe pretendía orientar así hacia las labores del campo. Dice Plutarco: ἔκοψε δὲ καὶ νόμισμα, βοῦν ἐγχαράξας ἢ διὰ τὸν Μαραθῶνιον ταῦρον ἢ διὰ τὸν Μίνω στρατηγόν, ἢ πρὸς γεωργίαν τοὺς πολίτας παρακαλῶν. ἀπ' ἐκείνου δὲ φασὶ τὸ ἑκατόμβοιον καὶ τὸ δεκάβοιον ὀνομασθῆναι¹¹. Es cierto que la noticia, en este caso, pertenece a la leyenda y no cuenta con documentación arqueológica moderna segura, aunque se ha tratado de justificarla, identificando las supuestas monedas con objetos minoicos¹². La verdad es que las primeras monedas atenienses son de la segunda mitad del VI a.C., aunque antes se utilizaran como instrumento de pago pequeñas piezas de metal. No obstante, testimonios de índole arqueológica y literaria, como una noticia atribuida a Filócoro por el escoliasta de Arist., *Av.* 1106¹³ y lo que dice Pólux, que la didracma fue la moneda más antigua ateniense y se llamaba 'buey' por tener grabada la figura de este animal¹⁴, apuntan hacia la posibilidad de que el buey fuera motivo iconográfico en las primeras monedas del VI (las llamadas "Wappenmünzen"¹⁵) y que, sin dificultad, Plutarco habría atribuido a Teseo, pues forma parte de su arte literario el uso de datos anacrónicos que contribuyan a la conformación ética, política y biográfica de sus personajes¹⁶. En la misma línea va la explicación dada por Zenobio al proverbio Βοῦς ἐπὶ γλώττης, basada precisamente en que la moneda ateniense tenía grabado un buey: ἦτοι διὰ τὸ ἄφρωνον

¹¹ "Acuñó también moneda, habiendo hecho grabar un buey, bien por el toro de Maratón, o por el general de Minos, o para exhortar a los ciudadanos hacia la agricultura. Desde entonces dicen que viene el nombre del *hekatómboion* y del *dekáboion*" (trad. Pérez Jiménez 1985: 187).

¹² Cf. Mundell 2002: 16.

¹³ Jacoby, *FGrHist* 328 F 200: ἡ γλαῦξ ἐπὶ χαράγματος ἦν τετραδράχμου, ὡς Φιλόχορος. ἐκλήθη δὲ τὸ νόμισμα τὸ τετραδράχμου [τότε ἢ] γλαῦξ· τότε γὰρ γλαῦξ ἐπίσημον καὶ πρόσωπον Ἀθηνᾶ, τῶν προτέρων διδράχμων ὄντων ἐπίσημόν τε βοῦν ἐχόντων ("la lechuzca era la figura grabada en la tetradracma, según Filócoro. Y la tetradracma recibió el nombre [entonces de la] lechuzca; pues su símbolo entonces fue una lechuzca y la cara de Atenea, mientras que las didracmas anteriores tenían como símbolo un buey").

¹⁴ *EM*, p. 320 Gaisford: Βοῖον δὲ λέγουσιν εἶναι στάθμιόν τι, ἢ τὴν βοῦς τιμὴν. Ἡ τὸ διδράχμου, βοῦν ἔχον ἐπίσημον, καὶ τὸν πόδα. Ὅθεν καὶ παροιμία, <βοῦς ἐπὶ γλώττης>, ὃ ἐστὶ νόμισμα, ἀρμόζει ἐπὶ τῶν ῥητόρων τῶν λαμβανόντων νομίσματα ὑπὲρ τοῦ μὴ συνηγορῆσαι κατὰ τινος, ἀλλὰ σιωπῆσαι ("buey' dicen que era una medida de peso o el valor de un buey. O la didracma, que tenía como símbolo un buey, y el pie. De donde también el proverbio <un buey en la lengua>, que quiere decir una moneda, va bien con los rétores y quienes cogen monedas por no asumir la defensa en algo, sino guardar silencio").

¹⁵ Las imágenes representadas en ellas (ánfora, buey, rueda, etc.) aluden tal vez a los cultos panatenaicos.

¹⁶ Recuérdesse, por ejemplo, su posición laxa ante los problemas cronológicos del encuentro entre Solón y Cresos (*Sol.* 17.1). En relación con este tema, véase el trabajo (precisamente referido a las *Vidas* de Teseo y Rómulo) de Pelling 1999: 431-433 y, revisado, 2002: 171-195.

τοῦ ζώου, ἢ διὰ τὸ τῶν Ἀθηναίων τὸ νόμισμα ἔχειν βοῦν ἐγκεχαρᾶγμένον· ὅπερ ἐκτίνειν ἔδει τοὺς πέρα τοῦ δέοντος παρῶρησιαζομένους¹⁷. Según W. R. Connor, que se basa sobre todo en Filócoro, estas monedas con la imagen del buey son del tiempo de los Pisistrátidas (acuñadas entre 545 y 515 a.C.)¹⁸. Se ha pensado que se trataría de un emblema aristocrático de los Pisistrátidas eliminado de las monedas por los Alcmeónidas; aunque también hay opiniones en el sentido de que estas monedas fueran un intento de los Alcmeónidas de atraerse a su partido la figura de Teseo; ambas explicaciones son exageradas, según Rhodes, seguido por Walker¹⁹. En cuanto a la documentación arqueológica, ciertamente no confirma estos testimonios literarios, pero nada impide pensar que con su noticia el biógrafo esté refiriéndose a las monedas pisistrátidas (fig. 4²⁰) en las que hay grabada en una cara un bucranion y en la otra la lechuza característica de Atenas²¹. Lo cierto es que, aunque se ha indicado que el bucranion difícilmente podría asimilarse a la tradición sobre el buey (al no ser un buey completo), lo que a nuestro juicio es un argumento débil, sí que puede entenderse, igual que hace Plutarco, como símbolo del Minotauro (del que sólo la cabeza es de toro).

En el fragmento citado de Filócoro el escoliasta de Aristófanes recuerda, como hemos visto, además de la información sobre el buey como tema monetario antiguo, otra noticia del atidógrafo en la que explica cómo la sustitución de la didracma por la tetradracma de plata se acompañó de una modificación iconográfica bastante significativa, pues el buey fue sustituido por una lechuza²². La noticia está bien documentada arqueológicamente, pues encontramos las tetradracmas con una lechuza de costado y con la cabeza hacia el frente, con un ramo de olivo en el margen superior izquierda y con las mayúsculas ΑΘΗ en el margen izquierdo y en vertical, desde mediados del siglo VI a.C. (fig. 5²³) y,

¹⁷ *Corp. Poroem. Graec.* 2.70 = Paus. Gr., Ἀττικῶν ὀνομάτων συναγωγή, in H. Erbse, ed. (1950), *Untersuchungen zu den attizistischen Lexika* (Abhandlungen der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Philosoph.-hist. Kl.). Berlin: Akademie-Verlag, entrada B 19: “o por la carencia de voz del animal, o porque la moneda de los atenienses tenía grabado un buey; y eso es lo que tenían pagar quienes hablaban con más franqueza de lo debido”.

¹⁸ Connor 1970:147 y 146, nota a la ilustración 153. Cf. Svoronos: pl. 1, 45.

¹⁹ Vide Walker 1995: 25-26.

²⁰ La que aquí reproducimos pertenece al catálogo de Edgard L. Owen, Ltd., ref. Nr. 9347. Se trata de una pieza ateniense de plata (0.87 g) fechada en c. 515-510 a.C. En el anverso vemos la cabeza de un toro de frente y en el reverso una lechuza de pie hacia la izq. con las letras ΑΘΗ a su izq. y ramo de olivo a la dcha., todo en cuadrado incuso.

²¹ Cf. Gadner 1912: 27-28. La evidencia de acuñaciones áticas del II d.C., tal vez próximas a la época de Plutarco, como un bronce de c. 125-175 en cuyo anverso aparece la cabeza posiblemente de Teseo y en el reverso un bucranion (Kroll-Walker: 240, *SNG* Copenhagen: 378) podría favorecer esta interpretación del bucranion de la monetaria arcaica en tiempos del Querónense.

²² Las primeras monedas con la cabeza de Atenea en el anverso y la lechuza en el reverso son de c. 519 (cf. Svoronos: pl. 2, 54-9). Vide infra.

²³ Tetradracma ateniense de plata (16.6 g) vendida en 44.000\$ por Ira & Larry Goldberg

añadiendo una luna menguante junto al ramo de olivo, desde comienzos del V a.C. (fig. 6²⁴). El diseño fue muy popular y hay ejemplares que fueron imitados en otras regiones del ámbito de influencia ateniense hasta la reforma de la primera mitad del II a.C. cuando con el llamado “Nuevo estilo” se moderniza la figura de Atenea del anverso y en el reverso la lechuza queda totalmente de frente sobre un ánfora horizontal (fig. 7²⁵); en muchas de estas últimas piezas encontramos el nombre del arconte y motivos diversos, como una cabeza de Helios, los botes de los Dioscuros, estrellas, objetos diversos, etc. Sea como sea, desde el siglo VI hasta finales del I a.C. (tiempos próximos ya a la época de Plutarco) las tetradracmas áticas (pero también otras monedas de bronce y en otros lugares fuera de Atenas) se caracterizan por la lechuza y documentan sobradamente el testimonio de Plutarco; éste, en la *Vida de Lisandro*, alude en boca de un siervo de Gilipo ante los magistrados espartanos (el esclavo se refiere con ironía a la ausencia de bastantes tetradracmas en los sacos enviados por Lisandro a Esparta por medio del vencedor de Nicias en Sicilia) a las lechuzas que pernoctaban bajo el κέραμον (referencia al tejado de la casa de Gilipo, donde éste había escondido los treinta talentos robados de los sacos de moneda ática que había enviado con él Lisandro a Esparta, como leemos también en *Nic.* 28.4²⁶); pues bien, el texto del *Lisandro* precisa la sinécdoque, cruzando realidad y fantasía y utilizando un tér-

Coins & Collectibles, Inc., subasta 74 (04.06.2013), lote 3438 (reproducido en acsearch.info con la ref. ID: 664791). Data de c. 510-490 a.C. y presenta en el anverso una cabeza de Atenea de estilo arcaico, con yelmo de cresta; en el reverso aparece una lechuza de pie a dcha. con la cabeza de frente y la espalda vertical; encima, a la izq. vemos un ramo de olivo; todo en cuadrado incuso (ref. Svoronos: pl. VI, 22-5).

²⁴ La imagen corresponde al n° 783719 de *CNG* (adjudicada en subasta, por \$1.250). Se trata de una tetradracma (AR23, 17.15 g, 12 h) ateniense de c. 460-404 a.C., posiblemente acuñada c. 420-404 a.C. En el anverso figura la cabeza con yelmo de Atenea a dcha. y en el reverso una lechuza de pie, a dcha. con la cabeza de frente. A la izq. ramo de olivo y menguante, todo ello en cuadrado incuso. Referencias: Flament: group III, 25/II.o; Kroll-Walker: 8; *SNG* Copenhagen: 31.

²⁵ También la imagen de esta moneda pertenece a los archivos de *CNG* (ref. n° 930239, vendida en \$975). Es una tetradracma ateniense (AR28, 16.59 g, 11 h) del “Nuevo estilo”, acuñada en 135/134 a.C., durante la magistratura de Mened(emos), Epigen(es), and Euryk(l. eides), cuyos nombres se leen en el reverso. En el anverso vemos la cabeza de Atenea Parthenos a dcha., con cinta anudada en la nuca, pendiente y yelmo ático de triple cresta decorado con la parte anterior de cuatro caballos sobre el visor y un pégalos volando a dcha. sobre la parte de la orejera. En el reverso hay una lechuza de pie a dcha., con la cabeza de frente, sobre un ánfora, con las letras ΑΘΕ encima y los nombres de los magistrados (ΜΕ-ΝΕΔ/ΕΠΙ/ΓΕΝΟ/ΕΥΡΥΚ) en cinco líneas; a la izq. está de pie Asclepio, mirando a izq., con su cetro de serpiente; sobre el ánfora Λ y debajo de Asclepio ΣΦ; todo ello enmarcado por una corona de olivo. Referencia: Thompson: 355c.

²⁶ καὶ οὗτος αὐτὸς ἀπὸ τῶν χιλίων ταλάντων, ἃ Λύσανδρος ἔπεμψεν εἰς Σπάρτην, ὑπελόμενος τριάκοντα καὶ κρύψας ὑπὸ τὸν ὄροφον τῆς οἰκίας, εἶτα μηνυθεὶς, αἴχιστα πάντων ἐξέπεσεν (“Y éste, sustrayendo personalmente, de los mil talentos que Lisandro envió a Esparta, treinta, los escondió bajo el tejado de su casa y, descubierto más tarde, cayó en desgracia con la mayor vergüenza posible”).

mino (κεραμικῶ) que juega con la ambigüedad del espacio ateniense y del tejado de Gilipo: ἐπεὶ δὲ ἀνοιζάντων καὶ ἀριθμούντων διεφώνει πρὸς τὰ γράμματα τὸ πλῆθος τοῦ ἀργυρίου καὶ παρεῖχε τοῖς ἐφόροις ἀπορίαν τὸ πρᾶγμα, φράζει θεράπων τοῦ Γυλίπου πρὸς αὐτοὺς αἰνιζάμενος ὑπὸ τῷ κεραμικῷ κοιτάζεσθαι πολλὰς γλαῦκας²⁷. En cualquier caso, en este texto Plutarco no quiere que el lector se esfuerce por comprender la sinécdoque y lo aclara él mismo en términos parecidos a como ya lo había hecho antes Filócoro: ἦν γάρ, ὡς ἔοικε, τὸ χάραγμα τοῦ πλείστου τότε νομίσματος διὰ τοὺς Ἀθηναίους γλαῦκες²⁸, aunque evidentemente no limita la iconografía a las tetradracmas, como hizo el historiador²⁹.

Tal vez, aunque en este caso no hay precisiones numismáticas, haya que poner en relación también con la iconografía monetaria de los atenienses (la lechuza) y de los samios (la *sámaina*) la noticia de que los atenienses hicieron grabar una *sámaina* en la frente de los samios presos durante la guerra de Samos y los samios una lechuza en la frente de los atenienses. Lo leemos en la *Vida de Pericles* 26.4: οἱ δὲ Σάμιοι τοὺς αἰχμαλώτους τῶν Ἀθηναίων ἀνθυβρίζοντες ἔστιζον εἰς τὸ μέτωπον γλαῦκας καὶ γὰρ ἐκείνους οἱ Ἀθηναῖοι σάμαιναν. ἡ δὲ σάμαινα ναῦς ἐστὶν ὑόπρωρος μὲν τὸ σίμωμα, κοιλοτέρα δὲ καὶ γαστροειδής, ὥστε καὶ φορτοφορεῖν καὶ ταχυναυτεῖν. οὕτω δ' ὠνομάσθη διὰ τὸ πρῶτον ἐν Σάμῳ φανῆναι, Πολυκράτους<τοῦ> τυράννου κατασκευάσαντος³⁰. Para las monedas atenienses baste lo dicho antes; en cuanto a la descripción de la *sámaina*, es posible que Plutarco o su fuente tuvieran *in mente* la imagen de las monedas samias del siglo V a.C. donde, en efecto, vemos esa proa de la nave con forma de hocico de cerdo (fig. 8³¹). Y, aunque Plutarco no hace referencia a las monedas a propósito de este episodio, sí hay tendencia en los lexicógrafos a hacerlo³², por lo

²⁷ *Lys.* 16.2: “Pero como, al abrir los sacos y contar las monedas no cuadraba con las tablillas la cantidad de dinero y el asunto dejó perplejos a los éforos, un esclavo de Gilipo les indicó alusivamente que bajo el cerámico dormitaban muchas lechuzas”.

²⁸ “pues eran lechuzas, al parecer, la imagen grabada en la mayor parte de las monedas de entonces debido a la influencia de los atenienses”. Con esta precisión queda claro que el dinero procedente de la campaña de Lisandro era de las ciudades afectadas por esa campaña, que acuñaban moneda con lechuzas áticas como los atenienses.

²⁹ No obstante, Alessandri 1985: 1087-1089 piensa en Éforo (?) como fuente para este episodio.

³⁰ “Los samios ultrajaron en venganza a los atenienses tatuándoles en la frente lechuzas; pues a ellos también los atenienses les tatuaron una *sámaina*. La nave *sámaina* es de proa con forma de hocico de cerdo por su achatamiento, de más calado y barriguda, como para transportar cargas y navegar con rapidez. Y recibió este nombre porque apareció por primera vez en Samos, siendo el tirano Polícrates” (trad. Pérez Jiménez 1996: 480-481).

³¹ La imagen pertenece a *Numismatica Ars Classica AG* (en adelante *NAC*) y la moneda fue vendida por 7.200 CHF en la subasta 27 del 12.5.04, lote 91 (*ex NAC*, subasta 9,1996, lote 172). Corresponde a una tetradracma (AR25, 16.81 g) de Zancle-Messana, acuñada c. 491-490, bajo dominio de Samos. En el anverso hay una máscara de león sobre un disco. En el reverso la proa de una *sámaina*, a izq. Rizzo: pl. 25,6 (el mismo reverso). Referencias: Gielow: 82, Barron: 4.

³² Paus. Gr., Ἀττικῶν ὀνομάτων συναγωγὴ, in H. Erbse (cit. n. 17), entrada Σ: οἱ δὲ τὴν σάμαιναν νόμισμα εἶναι (“otros (dicen) que la *sámaina* era su moneda”).

que no es descartable que él tuviera conocimiento directo, y se hiciera eco de ello aquí, de la iconografía numismática.

A la misma práctica podría aludir también la crítica de Temístocles al comandante de los eretrios, a los que compara con pulpos, sin duda por ser estos su símbolo y tal vez porque también así lo demostraban sus monedas (fig. 9³³): τοῦ δ' Ἐρετριέως πειρωμένου τι λέγειν πρὸς αὐτόν, 'ἦ γάρ' ἔφη 'καὶ ὑμῖν περὶ πολέμου τίς ἐστι λόγος, οἱ καθάπερ αἱ τευθίδες μάχαιραν μὲν ἔχετε, καρδίαν δ' οὐκ ἔχετε;³⁴. Ninguna asociación numismática permite, en cambio, el pasaje de *De Pyth. Orac.* 399F donde habla sobre la relación entre determinados pueblos y los objetos de sus ofrendas al Oráculo. A propósito de los habitantes de Tenedos, Plutarco dice lo siguiente: καὶ Τενέδιοι τὸν πέλεκυν ἀπὸ τῶν καρκίνων τῶν γιγνομένων περὶ τὸ καλούμενον Ἀστέριον παρ' αὐτοῖς | μόνοι γὰρ ὡς ἔοικεν ἐν τῷ χελωνίῳ τύπον πελέκεως ἔχουσι³⁵. En el diccionario de Bailly se recoge erróneamente este texto de Plutarco como ejemplo del significado de 'moneda' para χελώνιον (*monnaie de Ténédos avec l'empreinte d'une tortue*, Plut. M. 400a), entendiéndolo μόνοι como referido a los de Tenedos y no a los cangrejos. Pero, aunque, en efecto, las monedas antiguas de Tenedos tienen una doble hacha en el reverso de sus monedas, como en la que reproducimos aquí (fig. 10)³⁶, ni hay en el anverso cangrejos que permitan la transferencia semántica ni nada deja establecer esta identificación monetaria en el pasaje citado de Plutarco, donde χελώνιον se refiere realmente a los cangrejos del Asterion y no metafóricamente a las monedas de Tenedos.

La referencia iconográfica es clara y directa, en cambio, a propósito de los daricos persas en cuyo anverso se representa la figura de un guerrero o un rey

³³ Por ejemplo esta tetradracma (AR39, 17.04 g, 2 h) de 525-500 a.C., vendida por Lanz Numismatik München en la Subasta 111 (25.11.2002), lote 306, por 65.000\$. En el anverso vemos una vaca con la cabeza vuelta a izq. rascándose con la pata izquierda la frente y sobre su lomo un pájaro a izq.; en el campo inferior leemos una E al revés. En el reverso aparece un pulpo de frente, con los tentáculos enrollados en su extremo, en cuadrado incuso. Referencias: *BMC*: 21 y lámina XXIII, 2. *Traité* 1:1070 (cita en nota 3 este ejemplar) y lámina XXXII, 3; *ACGC*: 91 y lámina 15, 268; De Luynes: 2020; Cahn: 14. Aunque el término empleado por Temístocles (τευθίδες) significa más propiamente "calamar" o "jibia", podría estar aplicándose a los "pulpos" de las monedas eretrias.

³⁴ *Them.* 11.6 (= *Apophth.* 185E): "El comandante de los eretrios intentó replicarle algo y Temístocles le dijo: ¿Pero es que también vosotros vais a opinar sobre guerra, vosotros que, como los calamares, tenéis espada, pero carecéis de corazón".

³⁵ "Y los de Tenedos el hacha por los cangrejos que existen en su patria junto al llamado Asterion; pues al parecer son los únicos que tienen la forma de un hacha en su caparazón".

³⁶ Reproducimos en este caso una dracma (AR 3.31 g) de Tenedos (c. 350 a.C.), procedente de la subasta 406 (25.4.12), lote 119 del Dr. Busso Peus Nachfolger, adjudicada en 5.400€. En el anverso aparece una doble cara con rasgos masculinos y femeninos y en el reverso una doble hacha con racimo en la parte inferior izq. y tirso en la parte inferior dcha. Sobre el hacha TENE y a la izq. del racimo, de arriba hacia abajo, las letras NO (ref. *BMC*: 17).

con arco y que datan de la época histórica a la que se refiere Plutarco (fig. 11³⁷). La imagen, en efecto, se menciona en un dicho de Agesilao (tanto en la *Vida* de este como en los *Apophthegmata* y en la *Vida de Artajerjes*) con que éste echa la culpa de su obligado retorno a Grecia y abandono de Asia a los treinta mil arqueros persas que Plutarco explica refiriéndose a la imagen que figuraba en el anverso de los daricos: *Ages.* 15.6: τοῦ δὲ Περσικοῦ νομίσματος χάραγμα τοξότην ἔχοντος, ἀναζευγνύων ἔφη μυρίοις τοξόταις ὑπὸ βασιλέως ἐξελαύνεσθαι τῆς Ἀσίας· τοσοῦτων γὰρ εἰς Ἀθήνας καὶ Θήβας κομισθέντων καὶ διαδοθέντων τοῖς δημαγωγοῖς, ἐξεπολεμώθησαν οἱ δῆμοι πρὸς τοὺς Σπαρτιάτας³⁸. Las numerosas piezas de oro y de plata conservadas dan fe de la correcta explicación del Quezonense que, sin duda, ha podido ver alguna de ellas. Las monedas (daricos de oro y siglos de plata) aludidos por el rey espartano corresponden a la época de Artajerjes como los que se muestran en las reproducciones.

Si las últimas monedas mencionadas sirven a Plutarco para explicar el sentido de referencias irónicas o dichos como el de Agesilao, otras son un testimonio más para fundamentar la veracidad de materiales históricos. En esta línea debemos recordar, a propósito de la presunción de Filipo sobre sus condiciones atléticas, la alusión a las monedas con las que este rey conmemoraba sus victorias en los Juegos olímpicos: οὔτε γὰρ ἀπὸ παντὸς οὔτε πᾶσαν ἡγάπα δόξαν, ὡς Φίλιππος λόγου τε δεινότητι σοφιστικῶς καλλωπιζόμενος, καὶ τὰς ἐν Ὀλυμπίᾳ νίκας τῶν ἀρμάτων ἐγχαράττων τοῖς νομίσμασιν, ἀλλὰ καὶ τῶν περὶ αὐτὸν ἀποπειρωμένων, εἰ βούλοιο ἂν Ὀλυμπίασιν ἀγωνίασθαι στάδιον, “εἴ γε” ἔφη “βασιλεῖς ἔμελλον ἔξειν ἀνταγωνιστάς”³⁹. Pues bien, las estateras de oro (fig.

³⁷ Darico de oro (8.3 g) correspondiente a la época de Jerjes II a Artajerjes II (c. 420-375 a.C.), vendido en 6.000\$ por Ira & Larry Goldberg Coins & Collectibles, Inc., (subasta 75 del 24.9.13, lote 2534, Ex Hunter Collection). En el anverso se ve un arquero (rey persa o héroe) corriendo a izq. con lanza (?) en la dcha. y arco en la izq.; a su espalda carcaj con tres flechas. En el reverso, puño en cuadrado incuso (ref. Carradice: Iiib/C).

³⁸ “Como la moneda persa tiene como grabado un arquero, hizo la asociación diciendo que era obligado a salir de Asia por el Rey con diez mil arqueros; pues con el envío de esa cantidad a Atenas y Tebas y su entrega a los políticos, se declararon sus pueblos en guerra contra los espartanos”. Cf. *Apophth.* 211B (Τοῦ δὲ Περσικοῦ νομίσματος χάραγμα τοξότην ἔχοντος, ἀναζευγνύων ἔφη τρισμυριοῖς τοξόταις ὑπὸ τοῦ βασιλέως ἐξελαύνεσθαι τῆς Ἀσίας τοσοῦτων γὰρ εἰς Ἀθήνας καὶ Θήβας κομισθέντων διὰ Τιμοκράτους χρυσῶν δαρεικῶν καὶ διαδοθέντων τοῖς δημαγωγοῖς, ἐξεπολεμώθησαν οἱ δῆμοι πρὸς τοὺς Σπαρτιάτας) y *Artax.* 20.5-6 (τοῦ δὲ Τιμοκράτους ταῦτα πράσσοντος, καὶ τῶν μεγίστων πόλεων συνισταμένων, καὶ τῆς Πελοποννήσου διαταραττομένης, μετεπέμποντο τὸν Ἀγησίλαον ἐκ τῆς Ἀσίας οἱ ἄρχοντες, ὅτε δὴ καὶ φασιν αὐτὸν ἀπιόντα πρὸς τοὺς φίλους εἰπεῖν, ὡς τρισμυριοῖς τοξόταις ἐξελαύνοιτο τῆς Ἀσίας ὑπὸ βασιλέως· τὸ γὰρ Περσικὸν νόμισμα τοξότην ἐπίσημον εἶχεν = “cuando Timócrates hizo esto, como las principales ciudades se rebelaron y el Peloponeso estaba revuelto, los arcontes hicieron venir de Asia a Agesilao. Dicen que a veces, volviéndose a los amigos, les dijo que era obligado a salir de Asia por el Rey con treinta mil arqueros; pues la moneda persa tenía como símbolo un arquero”).

³⁹ *Alex.* 4.9: “No deseaba cualquier tipo de gloria ni a cualquier precio, como Filipo, que presumía como un sofista de la habilidad de su discurso y hacía grabar en las monedas sus

12⁴⁰) en las que vemos al rey en carro (biga) y con su nombre *in exergo* son con toda seguridad las mismas monedas a las que se refiere Plutarco, acuñadas para conmemorar no la victoria del 356 a.C., que fue con cuadriga, sino la del 352 a.C.⁴¹. La estrella que se representa bajo las patas de los caballos en algunas de ellas (la estrella es un símbolo de victoria) parece dejar pocas dudas respecto del motivo. Y el rayo que aparece en otras (fig. 13⁴²) puede indicar tanto la victoria en Olimpia (los juegos son en honor de Zeus) como la especial vinculación de la dinastía macedónica con el rey del Olimpo.

Otra moneda griega que merece nuestra atención aquí es la del niño montado sobre delfín de Yaso (fig. 14⁴³), a que Plutarco se refiere en *De sollertia animalium* 984E-F para demostrar la filantropía de estos animales marinos. La anécdota se encuentra, aparte de nuestro autor, en Opiano, que evita cualquier referencia a la responsabilidad del delfín en la muerte de su amigo⁴⁴; en Plinio, que recoge el nombre del joven, Hermias, así como la noticia de la muerte por una tormenta y

victorias de carro en Olimpia, sino que incluso a los que lo rodeaban cuando le preguntaban si querría competir en las Olimpiadas al estadio, pues era rápido, les decía: 'sí, con tal de que fuera a tener reyes como competidores'⁴⁵.

⁴⁰ Estatera de oro (AV17, 8.6 g, 6 h) que conmemora la victoria en biga de Filipo II, acuñada en Ábidos c. 323-319; procede de la subasta del 25.9.13 de Heritage Auctions Inc. (lote 23054, vendido en 4.250\$). En el anverso figura la cabeza laureada de Apolo a dcha.; en el reverso, conductor de pie sobre biga a dcha. con aguijón en la dcha. y riendas en la izq.; bajo las patas delanteras de los caballos hay una estrella de seis puntas e *in exergo* la leyenda ΦΙΛΙΠΠΟΥ (ref. Thompson *ADM* II, 104a. *SNG ANS* 301).

⁴¹ Conocemos el detalle de la victoria del 356 por Plu. *Alex.* 3.8, Φιλίππου δ' ἄρτι Ποτείδαιαν ἡρηκότι τρεῖς ἦκον ἀγγελίαι κατὰ τὸν αὐτὸν χρόνον, ἢ μὲν Ἰλλυριοῦς ἠττησθαι μάχη μεγάλη διὰ Παρμενίωνος, ἢ δ' Ὀλυμπίασιν ἵππων κέλητι νενικηκέναι, τρίτη δὲ περὶ τῆς Ἀλεξάνδρου γενέσεως. En este texto la naturaleza de la victoria queda ambigua, pero en *Cons. ad Apol.* 6.105A, donde Plutarco repite la triple noticia, queda claro que se trató de una victoria con cuadriga: Φίλιππος δ' ὁ Μακεδόνων βασιλεὺς τριῶν αὐτῶ προσαγγελθέντων εὐτυχημάτων ὑφ' ἓνα καιρὸν, πρῶτου μὲν ὅτι τεθρίπῳ νενίκησεν Ὀλυμπία, δευτέρου δ' ὅτι Παρμενίων ὁ στρατηγὸς μάχη Δαρδανεῖς ἐνίκησε, τρίτου δ' ὅτι ἄρρεν αὐτῷ παιδίον τέτοκεν Ὀλυμπίας, ἀνατείνας εἰς τὸν οὐρανὸν τὰς χεῖρας ὡς δαῖμον εἶπε μέτριον τε τούτοις ἀντίθετος ἐλάττωμα, εἰδὼς ὅτι τοῖς μεγάλοις εὐτυχημασι φθονεῖν πέφυκεν ἡ τύχη. Por consiguiente, la *alusión* a las monedas de Filipo en *Alex.* 4.9, donde Plutarco de nuevo generaliza, tiene que corresponder a una victoria con biga en el 352, como ya advirtió West 1923 y Price 1974: 22-23 (cf. Keller 1996: 102-103).

⁴² Estatera de oro (8.57 g) de Filipo II, acuñada en Pela (340/328 a.C.), procedente de VAuctions (subasta 270 del 29.9.11, lote 53). Misma descripción que en la fig. 12, pero con rayo horizontal bajo las patas delanteras de los caballos, en lugar de estrella en el reverso (ref. Le Rider: Pl. 56, 110).

⁴³ La imagen que reproducimos es de un bronce (AE 5,45 g) de Yaso, de c. 250-190 a.C., vendido en 140€ por Gorny & Mosch Giessener Münzhandlung en la subasta 118 del 15.10.02, lote 141. En el anverso se observa la cabeza laureada de Apolo. En el reverso, el joven Hermias nada a dcha. junto al delfín, cogiéndose a su espina dorsal; debajo se lee ΙΑΣΕΩΝ (ref. *SNG* Copenhagen: 410).

⁴⁴ Opp. *Hal.* 5.458-518, espec. 508-509: ἀλλ' ὅτε παῖδα/ πότμος ἔλε, πρῶτον μὲν... Cf. Sch., p. 369 Bussemaker.

remite como fuente a Hegesidemo⁴⁵; en Eliano, para quien la causa de la muerte son las espinas del propio delfín que se clavan en el ombligo del joven⁴⁶; y en Ate-neo⁴⁷, que la refiere al libro noveno de las *Historias Macedonias* de Duris, llama al niño Dionisio y sólo se interesa por la amistad entre este y el delfín, sin aludir al destino trágico de ambos. Ni Ateneo ni Plinio dicen nada sobre la moneda; sí, en cambio, Eliano, cuyo relato es el más completo de todos⁴⁸. Pero, en nuestro

⁴⁵ Plin. *Nat.* 9.27: *in eadem urbe Iaso Hegesidemus scribit et alium puerum Hermian nomine similiter maria perequitantem, cum repentinae procellae fluctibus exanimatus esset, relatum, delphinumque causam leti fatentem non reversum in maria atque in sicco expirasse* (“en la misma ciudad Iaso, escribe Hegesidemo que también a otro niño de nombre Hermias como quiera que mientras recorría calbagando los mares de forma parecida, perdió la vida por el oleaje de una repentina tormenta, fue devuelto a tierra y el delfín, claramente a causa del dolor no regresó al mar y murió en la playa”). Plinio, El Joven, *Epist.* 9.33, refiere el episodio a la colonia africana de Hipona.

⁴⁶ Ael. *NA* 2.6 y, con mayor detalle, 6.15: ἔτυχε γοῦν ὁ παῖς πλείω γυμνασάμενος, καὶ καμῶν ἑαυτὸν τῷ ὀχοῦντι κατὰ τὴν γαστέρα ἐπιβάλλει, καὶ πῶς ἔτυχεν ἢ τοῦ ζώου ἄκανθα ἢ κατὰ τοῦ νώτου ὀρθῆ οὐσα, καὶ τῷ ὠραίῳ τὸν ὀμφαλὸν κεντεῖ. εἰτά τινες φλέβες ὑπορρήγνυνται, καὶ αἷματος ἔπειτα ῥοὴ πολλή, καὶ ὁ παῖς ἐνταῦθα ἀποθνήσκει. ὅπερ οὖν ὁ δελφίς συναισθόμενος ἐκ τοῦ βάρους... καὶ θεασάμενος πορφυροῦν ἐκ τοῦ αἵματος τὸ πέλαγος, τὸ πραχθὲν συνήκεν καὶ ἐπιβῶναι τοῖς παιδικοῖς οὐκ ἐτόλμησε. πολλῇ τοίνυν τῇ ρύμῃ χρησάμενος, ὥσπερ οὖν ῥόθιον σκάφος, εἰτά ἑαυτὸν ἐς τοὺς αἰγιαλοὺς ἐκὼν ἐξέβρασε, καὶ τὸν νεκρὸν συνεξήνεγκε, καὶ ἔκειντο ἄμφω ὃ μὲν τεθνεώς, ὃ δὲ ψυχορραγῶν (“Pues bien, casualmente el joven iba desnudo en su mayor parte y con dificultad se cogía por el vientre al que lo llevaba; se daba la circunstancia de que la espina del lomo del animal estaba recta e hirió al joven en el ombligo. Entonces algunas venas se desgarraron, corrió mucha sangre y el niño murió. Al darse cuenta de ello el delfín por el peso... y ver el mar enrojecido por la sangre, comprendió lo sucedido y no tuvo el valor de sobrevivir a su niño. Así que poniendo en juego toda su fuerza, como un barco impetuoso, voluntariamente se estrelló contra los acantilados, llevando consigo el cadáver, y allí quedaron ambos, uno muerto y otro luchando contra la muerte”).

⁴⁷ Athen. 13.606c-d: δελφίνα δ' ἐν Ἰασῷ παιδὸς ἐρασθῆναι λόγος, ὡς ἰστορεῖ Δουρίης ἐν τῇ ἐνάτῃ (*FHG* II 473 = *FGrHist* 76 F 7). ὁ δὲ λόγος ἐστὶν αὐτῷ [ὁ] περὶ Ἀλεξάνδρου καὶ λέγει οὕτως: μετεπέμψατο δὲ καὶ τὸν ἐκ τῆς Ἰασοῦ παῖδα. περὶ γὰρ τὴν πόλιν ταύτην Διονύσιος τις ἦν παῖς, ὃς μετὰ τῶν ἄλλων ἐκ παλαίστρας παραγινόμενος ἐπὶ τὴν θάλατταν ἐκολύμβα. δελφίς δὲ πρὸς αὐτὸν ἐκ τοῦ πελάγους ἀπῆντα καὶ ἀναλαμβάνων ἐπὶ τὰ νῶτα ἔφερεν ἐπὶ πλείστον νηχόμενος καὶ πάλιν ἀποκαθίστα εἰς τὴν γῆν. φιλανθρωπότατον δὲ ἐστὶ καὶ συνετώτατον τὸ ζῶον ὁ δελφίς χάριν τε ἀποδιδόναί ἐπιστάμενον (“corre la historia de que un delfín se enamoró de un joven, como cuenta Duris en el libro noveno. Su relato tiene que ver con Alejandro y dice así: ‘envió a buscar también al joven de Iaso. En esta ciudad había un joven llamado Dionisio, que cuando con los demás llegaba desde la palestra al mar, se echaba a nadar. Un delfín le salía al encuentro desde alta mar y subiéndolo en su lomo lo llevaba generalmente nadando y luego volvía a depositarlo en tierra’. El delfín es el animal más amigo del hombre e inteligente y que sabe devolver favores”).

⁴⁸ Ael. *NA* 6.15: ἀμειβόμενοι δὲ Ἰασεῖς τὴν φιλίαν ἐκείνων τὴν ἰσχυράν, ἀπέφηναν τάφον κοινὸν ὠραίου μειρακίου καὶ δελφίνου ἐρωτικοῦ, καὶ στήλην ἐπέστησαν. καλὸς παῖς ἱπεύων ἐπὶ δελφίνος ἦν. καὶ νόμισμα δ' ἀργύρου καὶ χαλκοῦ εἰργάσαντο, καὶ ἐνέθλασαν σημεῖον τὸ ἀμφοῖν πάθος, καὶ μνήμη παρέδωσαν ἔργον τοῦ τοσοῦτου θεοῦ τιμῶντες οἱ ἐκείθι (“los de Iaso, en pago por la fuerte amistad de aquellos, erigieron para público conocimiento una tumba común del lozano jovencito y del delfín enamorado, y colocaron en ella una estela; era un bello joven cabalgando sobre un delfín. Además acuñaron una moneda de plata y de bronce, grabaron en ella como símbolo el suceso de ambos y los de allí lo dejaron así para recuerdo honrando la acción de un dios tan grande”).

caso, la sugerencia podría haber venido del propio Plutarco que (lo mismo que los otros autores) presenta el relato como prueba del amor de los animales por los humanos, aunque es más fiel a la versión mayoritaria que Ateneo y menos truculento que Eliano: ἡ δὲ πρὸς τὸν Ἰασέα παῖδα τοῦ δελφίνου εὖνοια καὶ φιλία δι' ὑπερβολὴν ἔρωσ ἔδοξε· συνέπαιζε γὰρ αὐτῷ καὶ συνενήχeto καθ' ἡμέραν καὶ παρείχεν ἐν χρῶ ψαυόμενος· ἔπειτα περιβαίνοντος οὐκ ἔφρευγεν, ἀλλ' ἔφερε χαίρων, πρὸς ὃ ἔκαμπε κλίνων, ὁμοῦ πάντων Ἰασέων ἐκάστοτε συντρεχόντων ἐπὶ τὴν θάλατταν. ὄμβρου δὲ ποτε πολλοῦ μετὰ χαλάζης ἐπιπεσόντος ὁ μὲν παῖς ἀπορρυεὶς ἐξέλιπεν, ὁ δὲ δελφὶν ὑπολαβὼν ἅμα τῷ νεκρῷ συνεξέωσεν αὐτὸς ἑαυτὸν ἐπὶ τὴν γῆν καὶ οὐκ ἀπέστη τοῦ σώματος, ἕως ἀπέθανε, δικαιοῦσας μετασχεῖν ἧς συναίτιος ἔδοξε γεγονέναι τελευτῆς⁴⁹. Como vemos, hay detalles bastante distintos entre las diferentes versiones, que afectan sobre todo a la causa de la muerte del joven (en este punto Plutarco coincide con la versión de su coetáneo Plinio). En cuanto a la moneda, la referencia sólo aparece, como hemos anticipado, en Plutarco y en Eliano. La de Plutarco (καὶ τοῦ πάθους ἐπίσημον Ἰασεῦσι τὸ χάραγμα τοῦ νομίσματος ἐστὶ, παῖς ὑπὲρ δελφίνου ὀχούμενος⁵⁰) insiste en el detalle del niño subido sobre el delfín, que vemos en las piezas conservadas en plata y bronce⁵¹ y que en la mayoría de las emisiones no muestran al joven cabalgando, sino casi al lado del delfín, aparentemente nadando junto a él; aunque en algunos casos podríamos interpretar que, como dice Plutarco, está inerme, si bien cogido al animal (fig. 15⁵²), no cabalgando, como dice Eliano: καλὸς παῖς ἰπεύων ἐπὶ δελφίνου ἦν; éste, que añade la precisión de que existen piezas de bronce y plata (καὶ νόμισμα δ' ἀργύρου καὶ χαλκοῦ εἰργάσαντο) vincula la iconografía a una estela conmemorativa del amor entre animal y joven

⁴⁹ *De soll. anim.* 984E: “Y la benevolencia y amistad de un delfín para con el muchacho de Yaso alcanzó tales extremos que pareció que era amor. Y es que jugaba y nadaba en su compañía por el día, dejándose tocar; y si el muchacho quería montarlo no lo rehuía, antes bien se complacía en llevarlo y en virar hacia donde él lo condujese, y cada vez que esto sucedía todos los de Yaso acudían en masa corriendo a la playa. Pero un día se desató una gran tormenta acompañada de granizo, y el muchacho perdió pie y pereció; por su parte, el delfín recogió el cadáver y junto con él se precipitó en tierra, sin separarse ya del cuerpo hasta morir, considerando que era de justicia compartir una muerte de la que le parecía que era corresponsable” (trad. Ramón Palerm, in Ramón Palerm y Bergua Cavero 2002: 333).

⁵⁰ “Y en recuerdo de la tragedia, los de Yaso tienen a un muchacho montado a lomos de un delfín como leyenda de sus monedas” (trad. Ramón Palerm, in Ramón Palerm y Bergua Cavero 2002: 333).

⁵¹ De él toma tal vez Pólux la referencia: οὐ γὰρ ἀξιώσει τις ἡμᾶς ἐν τῷ παρόντι πολυπραγμονεῖν, εἰ Μιτυληναῖοι μὲν Σαπφῷ τῷ νομίσματι ἐνεχαράξαντο, Χίοι δὲ Ὀμηρον, Ἰασεῖς δὲ παῖδα δελφίνι ἐποχούμενον, ... (*Onomast.* 9.84).

⁵² El bronce (AE20, 4.76 g) reproducido en esta imagen es una moneda del II/I a.C., también de Yaso, vendida en 90€ por Numismatik Lanz München (subasta 131, del 27.11.06, lote 158) y procedente de la colección Karl. En su anverso están las cabezas de Apolo con corona de laurel y Artemis con diadema, a dcha. En el reverso Hermias en posición casi vertical (tal vez inerme) cogido al delfín, ambos a dcha; sobre ellos la leyenda ΙΑΣΕΩΝ y debajo de ellos ME/[A]PXONT. Referencias: SNG Keckman: 58 var.

erigida por los de Yaso (ἀμειβόμενοι δὲ Ἴασεῖς τὴν φιλίαν ἐκείνων τὴν ἰσχυράν, ἀπέφηναν τάφον κοινὸν ὠραίου μαιρακίου καὶ δελφίνος ἐρωτικοῦ, καὶ στήλην ἐπέστησαν) que posiblemente inspiró la imagen de las monedas.

3. LAS MONEDAS REPUBLICANAS

Más próximas a la época de Plutarco están las monedas romanas de la República donde se muestran escenas y personajes mencionados por el autor de las *Vidas* y de *Moralia*. En este caso, las piezas, especialmente los denarios de plata, evidencian el interés político de los magistrados monetales romanos por determinados miembros de su familia que han permitido la revitalización de las historias legendarias de muchos personajes incluidos por Plutarco en sus *Vidas Paralelas*. No podemos establecer una relación directa entre monedas y biografías; pero a veces hay detalles en aquellas que encontramos en el relato plutarqueo y, otras, los protagonistas de las escenas monetarias pueden ayudar incluso a la interpretación paleográfica de nuestros textos; por ello vale la pena que nos detengamos en ellas. Solamente en un par de casos Plutarco da detalles concretos de esas monedas e incluso intenta explicar alegóricamente las imágenes de sus anversos y reversos. Así que haremos aquí una división entre los temas relacionados con el texto de Plutarco y la exégesis de esas otras piezas republicanas.

3.1. Temas plutarqueos en denarios republicanos

En la primera mitad del I a.C. encontramos acuñaciones de tema sabino a través de las cuales los magistrados exhiben el orgullo por el origen de su familia. Entre las más antiguas contamos con un quinario de Publio Vetio Sabino (fig. 16⁵³). Aunque se emitió en el contexto del triunfo de Mario (101 a.C.) por la victoria sobre cimbrios y teutones (en este sentido son incontestables las monedas de C. Fundanio, T. Cloulio y C. Egnatuleyo, en los que aparece un esclavo o prisionero⁵⁴), la de Publio Vetio Sabino, que sigue un tipo más tradicional, podría haber iniciado la propaganda sabina de la familia Vettia. Quizá la Victoria coronando las armas de los *spolia* aluda al triunfo de Mario, pero también hay elementos que pueden llevarnos a las guerras de Rómulo sobre los sabinos. El texto de Plutarco (como los de Dionisio de Halicarnaso y Tito Livio) recuerda en este sentido la ofrenda de Rómulo a Júpiter Feretrio por su duelo personal

⁵³ La pieza de esta figura fue vendida en 340€ por H. D. Rauch GmbH en su subasta 85 (26.11.09) y corresponde al lote 278. Se trata de un quinario (AE, 1.89 g) acuñado en Roma en el 99 a.C. En su anverso vemos la cabeza laureada de Júpiter a dcha. y detrás la marca de control; en el reverso una Victoria a dcha. con ramo de palma sostenida con la izquierda y sosteniendo en alto hacia el frente una corona, con su mano derecha, dirigida hacia un trofeo. En el centro, vertical y bajo la corona, se lee P. SABIN; abajo, *in exergo*, Q. Referencias: Syd.: 587, Cr.: 331/1, Albert: 1139, King: 32.

⁵⁴ Cf. Zehnacker 1973: 548-549.

y victoria sobre el rey de los ceninetes, Acrón, considerado el comienzo de los triunfos: ἡ μὲν οὖν πομπὴ τῶν αὐθις θριάμβων ἀρχὴν καὶ ζῆλον παρέσχε, τὸ δὲ τρόπαιον ἀνάθημα Φερετριῶν Διὸς ἐπωνομάσθη..., ὀπίμια δὲ τὰ σκύλα, φησὶ Βάρρων, καθότι καὶ τὴν περιουσίαν ὄπεμ λέγουσι⁵⁵. Plutarco, a continuación, discute la noticia de Dionisio de Halicarnaso de que en ese primer triunfo el trofeo fue llevado sobre cuadriga (D.H. 2.34.2) y asegura (aportando el testimonio de las estatuas que se ven en Roma, *Rom.* 16.8) que lo fue a pie, como deja entender el quinario de Vetio Sabino. Pero hay otros elementos que posiblemente nos llevan a ese primer triunfo de Rómulo. En primer lugar, que el triunviro monetario graba en el anverso la efigie de Júpiter; y, en segundo lugar (aunque en este punto la tipografía sigue modelos romanos del III y grecoitalicos), que los *spolia* parecen estar cuidadosamente colocados sobre un tronco de árbol, tal como dice Plutarco que hizo Rómulo: Ὁ δὲ Ῥωμύλος, ὡς ἂν μάλιστα τὴν εὐχὴν τῷ τε Διὶ κεχαρισμένην καὶ τοὺς πολίταις ἰδεῖν ἐπιτερπὴ παράσχοι σκεψάμενος, ἐπὶ στρατοπέδου δρῦν ἔτεμεν ὑπερμεγέθη καὶ διεμόρφωσεν ὡς περὶ τρόπαιον, καὶ τῶν ὄπλων τοῦ Ἄκρωνος ἕκαστον ἐν τάξει περιήρμοσε καὶ κατήρησεν⁵⁶. Tanto si hubo como si no por parte de Publio Vetio Sabino intención de reivindicar con la alusión a la victoria de Rómulo su condición de romano y de sabino, lo cierto es que en denarios posteriores, emitidos por otros magistrados monetarios con el sobrenombre Sabinus, esa propaganda es evidente y la iconografía que aparece en ellos nos es familiar también por pasajes del *Rómulo* de Plutarco; es posible que Plutarco hubiera conocido esas monedas o bien los objetos artísticos que inspiraron sus reversos o se inspiraron en ellas. Así, los denarios de Lucio Titurio Sabino (c. 88 a.C.) muestran en el anverso la efigie de Tacio y en el reverso escenas y temas que tienen que ver con textos plutarqueos relativos a conflictos de la *Vida de Rómulo* entre romanos y sabinos. En la primera vemos dos romanos raptando sabinas (fig. 17⁵⁷); y la otra (fig. 18⁵⁸) concierne al episodio de Tarpeya, ambas

⁵⁵ *Rom.* 16.6: “Pues bien, la comitiva aportó el germen y modelo de los triunfos posteriores; el trofeo recibió el nombre de ofrenda de Zeus Feretrio..., y los despojos el de *opimia*, dice Varrón, porque también llaman *opem* a la abundancia” (trad. Pérez Jiménez 1985: 237).

⁵⁶ *Rom.* 16.4: “Rómulo, tras meditar cómo cumpliría su promesa de forma más satisfactoria para Zeus y de más grata vista para los ciudadanos, cortó y puso en el campamento una encina de extraordinaria altura y le dio forma como trofeo; a su alrededor ajustó y colgó en orden cada una de las armas de Acrón...” (trad. Pérez Jiménez 1985: 237).

⁵⁷ Es un denario (AR20, 3.83 g, 8 h) del 89 a.C., del triunviro L. Titurius L. F. Sabinus, vendido por Roma Numismatics Ltd, en la subasta 6 (29.29.13), lot. 747, en 550£. En el anverso aparece la cabeza barbada del rey Tacio a dcha.; detrás y de arriba abajo, la palabra SABIN; delante, monograma. En el reverso está grabada la escena del rapto de las sabinas: dos romanos, aparentemente corriendo, pero en dirección opuesta, hacia el centro, llevan a la altura de su cintura a dos jóvenes sabinas cogidas por debajo de la axila y casi horizontales (la de la izq. en posición supina y la de la dcha. prona). L. TITVRI *in exergo*. Referencias: Syd.: 698; Cr.: 344/1a.

⁵⁸ Denario del 89 (AR 3.74 g) del triunviro L. Tituri L.f. Sabinus, vendido (650 CHF) por Numismatica Ars Classica NAC AG, en la subasta 70 (16.5.2013), lot. 109 (Ex Sternberg sale VII, 1977, 342). En el anverso tenemos la cabeza barbada de Tacio a dcha.; delante se lee de

realizadas por el mismo artista⁵⁹. Es cierto que nada, en principio, indica que Plutarco haya tenido en cuenta la iconografía de estos denarios, pues la escena del rapto de las sabinas es de una ingenuidad que raya en lo tópico; en cuanto a la de la muerte de Tarpeya, la nocturnidad de la misma es un detalle que tal vez quiera representarse en el denario con una estrella sobre un creciente⁶⁰. Plutarco deja constancia de este detalle (συνθεμένου δὲ τοῦ Τατίου, νύκτωρ ἀνοίξασα πύλην μίαν, ἐδέξατο τοὺς Σαβίνους⁶¹), aunque también Dionisio de Halicarnaso lo recoge. En cualquier caso, la escena numismática de Tarpeya superó los límites de la República y todavía la encontramos como motivo en denarios de la época de Augusto, ya más próxima a la vida del biógrafo (fig. 19⁶²). Más significativo para nuestro propósito de acercar los textos de Plutarco a la numismática republicana es otro denario del último magistrado monetario sabino importante del siglo I a.C., T. Vettius Sabinus. Hay en él un detalle que permite plantear nuevas hipótesis de identificación a partir de la *Vida de Rómulo* de Plutarco. La moneda en cuestión (fig. 20⁶³), como en las de Titurio Sabino, también presenta el retrato de Tacio en el anverso con la leyenda SABINVS en el espacio de la izquierda. En cuanto al reverso, se representa un togado en biga que marcha hacia la izquierda; con la derecha coge las riendas y porta en su izquierda un cetro, lo que puede indicar su condición regia; en el espacio de la derecha se observan tallos de grano y en la parte superior la leyenda IVDEX. Pues bien, en este caso, la identidad del personaje ha

arriba abajo A PV y detrás, también de arriba abajo, SABIN; delante de la barba y en posición inclinada hay una palma. En el reverso se representa la muerte de Tarpeya: la joven ocupa el centro de la escena, de medio cuerpo para arriba sobre unos escudos, de frente y con ambos brazos extendidos, como conteniendo a dos soldados enfrentados hacia el centro y en actitud de echar sus escudos sobre ella; en la parte superior hay una estrella de seis puntas sobre un creciente; abajo, *in exergo*, [L] TITVRI. Referencias: Babelon: *Tituria* 5; Syd.: 699a.; Cr.: 344/2c.

⁵⁹ Zehnacker 1973: 836.

⁶⁰ Para otras explicaciones (ninguna convincente), véase Crawford (Cr. 344/2a): 355-356.

⁶¹ *Rom.* 17.3: "Al darle Tacio su asentimiento, por la noche abrió una puerta y recibió a los sabinos" (trad. Pérez Jiménez 1985: 239-240).

⁶² Denario (AR19, 4.12 g, 10 h) del magistrado monetario P. Petronius Turpilianus (19/18 a.C.) bajo el emperador Augusto. La pieza ha sido vendida en \$10.000 por *CNG* (Triton XVII, 6/7 de enero de 2014, lote 633, procedente de la *Archer M. Huntington Collection*, ANS 1001.1.1287). En el anverso figura la cabeza del emperador hacia dcha. flanqueada por las leyendas CAESAR (detrás) y AVGVSTVS (delante); en el reverso vemos a Tarpeya de frente y de medio cuerpo, con los brazos extendidos, envuelta en su parte inferior por 3 filas de escudos (un total de 10); se lee en círculo TV RPILIANVS (a la dcha.) III VIR (a la izq.); debajo de los escudos hay una espada doblada. Referencias: *RIC*: I 299; *RSC*: 494; *BMCRE*: 29-31; *BN*: 157-160.

⁶³ Syd.: 905. Este denario serrado (AR 3.76 g), del triunviro monetario T. Vettius Sabinus, acuñado en Roma, c. 70 a.C., fue adjudicado por 425€ en la subasta 147 (2.11.09, lote 209) de Numismatik Lanz München. En el anverso se representa la cabeza barbada de Tacio a dcha.; delante SC y delante del cuello A; detrás SABINVS; borde perlado. En el reverso aparece un togado en biga conduciendo hacia izq., con las riendas en la derecha y cetro en la izquierda; en el campo de la derecha espigas creciendo y en la parte superior de la moneda la leyenda IVDEX. *In exergo* T•VETTIVS; borde perlado. Referencias: Syd. 905; Cr. 404.

sido muy discutida. Según unos se trata de Tacio o de Numa⁶⁴ o del *interrex* Sp. Vettius. J. P. Morel⁶⁵, que resume la discusión, se inclina por Numa. Sin embargo, el ambiente sabino, la imagen de Tacio en el anverso y la calificación del personaje del reverso como IVDEX hacen verosímil la propuesta de que se trate del propio Rómulo, a cuya justicia alude Dionisio de Halicarnaso a propósito del episodio sobre la muerte de los embajadores de Lavinio a manos de los familiares de Tacio, con la oposición de éste, y sobre cuya aclamación como δίκαιον insiste Plutarco cuando, tras la muerte de Tacio a manos de los lavinios, decide no castigarlos: οἱ δὲ τῶν ἀνηρημένων οἰκεῖοι πάσης ἐξειργόμενοι δίκης νομίμου διὰ τὸν Τάτιον, ἀποκτιννύουσιν αὐτὸν ἐν Λαβινίῳ θύοντα μετὰ Ῥωμύλου προσπεσόντες, τὸν δὲ Ῥωμύλον ὡς δίκαιον ἄνδρα προ ὑπεψαν εὐφημοῦντες⁶⁶.

Hay otros denarios con escenas que corresponden a pasajes de Plutarco y que, como las de tema sabino, posiblemente prueban una tradición iconográfica de la que, junto con la literaria, pudo tener noticia el Queronense; pero es difícil asegurarlo. Así el denario de la fig. 21⁶⁷, con los Dioscuros sobre sus caballos bebiendo en la fuente Yturna, corresponde a la noticia de la victoria del lago Régulo a que hace referencia Plutarco al comienzo de la *Vida de Coriolano* (3.5-6), siguiendo en sus detalles el relato de Dionisio de Halicarnaso; el de la fig. 22⁶⁸, conmemorativo del triunfo de Paulo Emilio, donde vemos a Perseo, sus armas y sus hijos, recuerda la descripción de Plutarco, *Aem.* 33.6-9, aunque en este pasaje se añade la hija de Perseo, que el magistrado o el acuñador ha tenido el detalle de no incluir en el denario; más discusión ha suscitado el denario emitido por L. Emilio Buca (¿padre o hijo?) posiblemente en el año de la muerte de César (fig. 23⁶⁹), que se

⁶⁴ Véase la discusión en Zehnacker 1973: 806-807.

⁶⁵ Morel 1962: 37-38.

⁶⁶ *Rom.* 23.3: "Pero los amigos de los muertos, viéndose privados de toda legítima satisfacción por culpa de Tacio, le mataron cayendo sobre él en Lavinio, mientras hacía un sacrificio con Rómulo y escoltaron a Rómulo, aclamándolo como hombre justo" (trad. Pérez Jiménez 1985: 253).

⁶⁷ Denario (AR 4 g) del triunviro monetario A. Postumius Albinus, Roma, 96 a.C., vendido en 1.500€ en la subasta de Mónaco (30.11.13) de Éditions V. Gadoury, lote 20. En el anverso figura la cabeza laureada de Apolo a dcha. con la leyenda ROMA debajo, estrella de 6 puntas a la izq. y marca X a la dcha. En el reverso aparecen los Dioscuros de pie con sus típicos bonetes coronados por sendas estrellas de seis puntas, abrevando sus caballos en la fuente Yturna, toda la escena con orientación izq. En el espacio sobre los cuellos de los caballos hay un creciente. *In exergo* A·A..BINVS. Referencias: Syd.: 612b. *RSC: Postumia* 5; Cr.: 335/10a.

⁶⁸ Denario (AR 18, 3.89 g, 5 h) de L. Aemilius Lepidus Paullus, Roma, 62 a.C., vendido por *CNG* en \$495 (ref. 848478). En el anverso se muestra la cabeza velada y con diadema de *Concordia* a dcha., rodeada por la leyenda PAVLLVS LEPIDVS CONCORDIA. En el reverso aparece en la parte dcha. L. Emilio Paulo de pie hacia la izq. y en la izq., también de pie, Perseo detrás de sus dos hijos hacia la dcha. El centro está ocupado por el trofeo; sobre él se lee TER. *In exergo* PAVLLVS. Referencias: Cr.: 415/1; Syd.: 926, *Aemilia* 10.

⁶⁹ La figura corresponde al denario (AR 3.77 g) del triunviro monetario L. Aemilius Buca, Roma, 44 a.C., vendido en 18.000 CHF por *Ars Classica NAC AG* en su subasta 63 (17.5.12), lote 488 (acsearch.info ID: 573781). En el anverso se ve la cabeza diademada de Venus a dcha.,

ha puesto en relación con el sueño de Sila durante su marcha hacia Roma (*Sull.* 9.2) y que, de ser cierto, resolvería a favor de Σελήνη (*Ms. Laurentianus plut.* 69.6) la duda con la lectura Σεμέλη que ofrece la tradición manuscrita mayoritaria; pero la interpretación de la escena es discutible⁷⁰ (también se ha entendido como una alegoría de la eternidad de César tras su muerte, identificando la escena con Endimión y la Luna⁷¹) y requiere más detenimiento del que podemos dedicarle aquí. Otros símbolos o detalles de denarios republicanos, como la grulla que aparece en las monedas de Metelo Pío (fig. 24⁷²) o la representación de Rómulo y Remo bajo la loba (fig. 25⁷³), en presencia de Fáustulo con el *ficus Ruminalis* y pájaros que recuerdan lo que Plutarco dice del pico-verde (*Rom.* 4.2-3 y 6.1, *De fort. Rom.* 320D, *Quaest. Rom.* 268F)⁷⁴, evidencian la existencia de una tradición artística que pudo llegar hasta Plutarco y que tal vez inspiró junto con la tradición literaria su selección de los temas y tópicos que enriquecen su obra.

3.2. Interpretación de temas iconográficos en las monedas romanas

Esto es más claro en un par de pasajes en los que se acomete expresamente la exégesis de la iconografía numismática de la República. El primero son los ases

con la inscripción L·BVCA detrás. En el reverso hay una escena de un varón recostado (¿Sila?), apoyado en el brazo dcho., con las rodillas dobladas y la cabeza mirando hacia la dcha., hacia la figura de la Luna; ésta se encuentra sentada sobre una roca en la que apoya su brazo izq. extendido, recto; con la dcha. coge el extremo de su velo que forma un arco por su espalda, sobre su cabeza, coronada con un creciente, hasta la parte frontal de su cara; su mirada (hacia la izq. y abajo) se encuentra con la del varón recostado. Sobre el varón, a la altura de su pecho, hay una figura de frente aparentemente femenina alada (¿Victoria?) que coge con su mano izq. una vara (¿etro?). Referencias: Babelon: *Aemilia* 12. Syd.: 1064; *CRI*: 164. Cr.: 480/1.

⁷⁰ Entre la bibliografía sobre el tema, véase Breitenstein 1937, Vollenweider 1958-1959, Alföldi 1963, Brenk 1975, 1977: 221, 231; Crawford (Cr. 426/4): 450 y (Cr. 480/1): 488-491; Angeli Bertinelli 1997: 335, Kragelund 2001, Novajra 2003.

⁷¹ Cf. Fears 1975.

⁷² Denario (AR 3.89 g) de Q. Caecilius Metellus Pius, Roma, 81 a.C., adjudicado en \$1.165 por Numismatica Ars Classica NAC AG en la subasta 63 del 17.5.12, lote 173 (acsearch.info ID: 573506). En el anverso se representa la cabeza diademada de *Pietas* a dcha. y delante una grulla de pie, también a dcha. En el reverso, una jarra y *lituus*; *in exergo* IMPER. Referencias: Babelon: *Caecilia* 44; Syd.: 751; Cr.: 374/2.

⁷³ Corresponde a un denario (AR 4 g) del magistrado Sex. Pompeius Fostlus, Roma, 137 a.C., vendido en \$300 por Ira & Larry Goldberg Coins & Collectibles, Inc. en su subasta 75 (24.9.13) lote 2555. En el anverso se representa la cabeza con yelmo de Roma a dcha.; una jarra detrás y marca X delante. En el reverso, escena del amamantamiento de Rómulo y Remo bajo la loba; ésta, a dcha., vuelve su cabeza hacia la izq., hacia los niños; sobre ella se ve el cabrahigo con tres ramas y tres pájaros; en el espacio de la izquierda está de pie Fáustulo, hacia la dcha. La escena está rodeada por una inscripción que comienza junto a la pata izq. de la loba y tiene dirección de iz. a dcha.: SEX. PO F OSTLVS. Referencias: Cr.: 235/1c; Syd.: 461a *Pompeia* 1a. *CRI*: 112.

⁷⁴ Como dice Crawford (Cr. 235/1c: 267-268) de los tres pájaros, el que está arriba es el picoverde, mientras que los otros dos tienen una función puramente decorativa.

con Jano bifronte en el anverso y una proa en el reverso (fig. 26⁷⁵), que Plutarco trata de interpretar en la cuarenta y una de sus *Quaestiones Romanae* (274E-F). La moneda tuvo numerosas emisiones y, dada su abundancia, no es improbable que algunas se encontraran en la época de Plutarco y que éste y sus contertulios hablen de primera mano y no sólo por sus lecturas, pese a que ya el enunciado plantea algún problema: Διὰ τί τὸ παλαιὸν νόμισμα πῆ μὲν εἶχεν Ἰανουῦ διπρόσωπον εἰκόνα, πῆ δὲ πλοίου πρύμναν ἢ πρῶραν ἐγκεχαραγμένην;⁷⁶. No nos consta, en efecto, que en ninguna de las series de esta moneda se represente una popa, sino que en todas ellas lo que figura es la proa de una nave de guerra. Pero tampoco sería extraño que Plutarco haya hecho extensible su cuestión a otras monedas, como denarios también de época republicana (familia *Fonteia*), en los que en el anverso se representan las cabezas de los Dioscuros en forma de Jano bifronte y en el reverso naves completas con una perspectiva en la que queda en primer plano la popa⁷⁷ o bien, que el estado deteriorado de algunas piezas y los trazos oblicuos del adorno de la proa, asociados al filo inferior de la misma hubieran dado la sensación de que se trataba de una popa con los remos de timón. Lo más probable es, sin embargo, que Plutarco con la referencia a la popa se esté haciendo eco directa o indirectamente de los versos de Ovidio (*Fasti* 1.239) en los que habla de *puppem* (una sinécdoque por *navem*): *At bona posteritas puppem formavit in aere*. Ateneo, que también se refiere a la presencia de la doble cara de Jano en monedas, aunque no con referencia sólo a Roma, sino a Grecia, Sicilia e Italia, por haber sido el primero que acuñó moneda de bronce, habla de πλοῖον⁷⁸. En cuanto a la exégesis de los temas monetarios, Plutarco (como luego Macrobio⁷⁹), adopta la explicación evemerística tradicional, que leemos en

⁷⁵ As anónimo (AE 37.82 g) acuñado en Roma, II a.C., y vendido en 560€ por Münzen & Medaillen GmbH, en su subasta 35 (17.11.11), lote 187. En el anverso se representa un Jano bifronte; sobre él marca de valor I. En el reverso proa a dcha. con marca de valor I encima (parte superior central de la moneda); debajo, ROMA. Reseñas: Cr.: 56/2. Syd.: 143.

⁷⁶ “¿Por qué la moneda antigua tenía grabada en una parte una imagen bifronte de Jano y en otra una popa o una proa de nave?”

⁷⁷ Denarios de C. Fonteius, Roma, 114/113 a.C., Cr.: 290/1; Syd.: 555, *RCS Fonteia* 1.

⁷⁸ Athen. 15.692e: τοῦτον δὲ καὶ στέφανον πρῶτον εὐρεῖν καὶ σχεδίας καὶ πλοῖα καὶ νόμισμα χαλκοῦν πρῶτον χαράξαι. διὸ καὶ τῶν κατὰ τὴν Ἑλλάδα πολλὰς πόλεις καὶ τῶν κατὰ τὴν Ἰταλίαν καὶ Σικελίαν ἐπὶ τοῦ νομίσματος ἐγχαράττειν πρόσωπον δικέφαλον καὶ ἐκ θατέρου μέρους ἢ σχεδίαν ἢ στεφάνου ἢ πλοῖον (“éste fue el primero en inventar coronas, barcas y naves y el primero en acuñar moneda de bronce”).

⁷⁹ *Saturn.* 1.7.22-23: *cum primus quoque aera signaret, servavit et in hoc Saturni reverentiam ut, quoniam ille navi fuerat advectus, ex una quidem parte sui capitis effigies, ex altera vero navis exprimeretur, quo Saturni memoriam in posteris propagaret. aes ita fuisse signatum hodieque intellegitur in alae lusu, cum pueri denarios in sublime iactantea capita aut navia lusu teste vetustatis exclamant* (“Como también fue el primero en acuñar el bronce, conservó en éste su reverencia a Saturno; así, puesto que aquél había sido transportado con una nave, se grabó en una parte la imagen de su cabeza y en la otra la de una nave, con lo que propagó el recuerdo de Saturno a la posteridad. Que el la moneda de bronce fue acuñada con estas figuras se sabe también hoy en el juego de la suerte, cuando los niños, al echar hacia arriba los denarios, gritan ‘cara’ o ‘nave’, siendo

Ovidio (*Fasti* 1.233-240):

Causa ratis superset: Tuscum rate uenit ad amnem
Ante pererrato falcifer orbe deus.
Hac ego Saturnum memini tellure receptum;
Caelitibus regnis a Ioue pulsus erat.
Inde diu genti mansit Saturnia nomen;
Dicta quoque est Latium terra latente deo.
At bona posteritas puppem formauit in aere,
Hospitis aduentum testificata dei⁸⁰.

aunque sólo sea por curiosidad erudita, que él amplía con las referencias a otros personajes también llegados a Italia por mar, entre los que incluye al propio Jano: πότερον ὡς οἱ πολλοὶ λέγουσιν ἐπὶ τιμῇ τοῦ Κρόνου πλοίῳ διαπεράσαντος εἰς Ἰταλίαν, ἢ τοῦτο μὲν ἔστιν ἐπὶ πολλῶν λέγειν (καὶ γὰρ Ἴανὸς καὶ Εὐάνδρος καὶ Αἰνεΐας ἐκ θαλάττης προσεκομίσθησαν)⁸¹.

Sin embargo, su interés personal va por otros derroteros, como, en primer lugar, la explicación económica, es decir, el progreso comercial que resulta de una buena administración política, que es, en definitiva, la principal responsabilidad que Plutarco atribuye a Jano, tanto aquí como en la *Vida de Numa*: ἐκεῖνο δ' ἄν τις μᾶλλον εἰκάσειεν, ὅτι τὰ μὲν καλὰ ταῖς πόλεσιν ἔστι τὰ δ' ἀναγκαῖα, καὶ μέγιστον τῶν μὲν καλῶν ἢ εὐνομία τῶν δ' ἀναγκαίων ἢ εὐπορία⁸²; que Jano fue el responsable de lo uno y de lo otro, es la siguiente consideración: ἐπεὶ τοίνυν εὐνομίαν μὲν Ἴανὸς κατέστησεν αὐτοῖς ἐξημερώσας τὸν βίον, ἀφθονίαν δὲ παρέχει τῶν ἀναγκαίων ὁ ποταμὸς πλώμιος ὣν καὶ τὰ μὲν ἐκ θαλάττης τὰ δ' ἀπὸ τῆς χώρας κατακομίζων,...⁸³

En suma, el doble símbolo de la moneda recuerda, según esta explicación de Plutarco, el buen orden instaurado (y, aquí vuelve a hacerse eco de la tradición

el juego testimonio de la antigüedad”).

⁸⁰“Queda por explicar la razón de la nave: al río etrusco con nave llegó/ tras haber errado antes por el mundo el dios que porta la hoz./ En esta tierra recuerdo yo haber recibido a Saturno;/ había sido expulsado por Júpiter del celestial reino. / De allí por largo tiempo a le quedó a esta gente el nombre de Saturnia; / y la tierra también fue llamada Lacio por el dios latente./ Pero la piadosa descendencia grabó una popa en el bronce,/ como testimonio de la llegada del dios acogido.”

⁸¹Plu. *Quaest. Rom.* 274E: “¿Acaso, como dice la mayoría, en honor de Crono, que hizo en nave la travesía hasta Italia, o esto se puede decir por muchos otros (pues también Jano, Evandro y Eneas arribaron desde el mar)?”

⁸²Plu. *Quaest. Rom.* 274E: “Pero más bien se podría conjeturar que fue porque en las ciudades hay unas cosas buenas y otras necesarias; y de las buenas la principal es el buen gobierno y de las necesarias la abundancia de recursos”.

⁸³Plu. *Quaest. Rom.* 274F: “Pues bien, fue Jano quien entonces les estableció el buen gobierno, civilizando su forma de vida, lo que contribuyó a que el río proporcionara abundancia de bienes necesarios, al ser navegable y traerles recursos tanto del mar como desde tierra...”

también recogida por Ovidio⁸⁴, el cambio de la barbarie a la civilización) por Jano, cuya imagen aparece en el anverso, y la prosperidad económica, representada por la nave, que significa la navegabilidad del Tíber: σύμβολον ἔσχε τὸ νόμισμα τοῦ μὲν νομοθέτου τὸ δίμορφον ὡς εἴρηται διὰ τὴν μεταβολὴν, τοῦ δὲ ποταμοῦ τὸ πορθμεῖον⁸⁵.

El otro ejemplo de comentario sobre monedas concretas, también de la época republicana, se refiere a la representación en las primeras de animales, como indicativo de los valores premonetarios en el intercambio comercial de los romanos. Plutarco se ocupa del tema en el pasaje de *Quaestiones Romanae* que hemos comentado antes, como complemento a la explicación económica por la que se inclinaba para justificar la nave en los ases de Jano (274F-275A) y también en la *Vida de Publícola* (11.7), un texto muy parecido, aunque con más lujo de detalles.

La asociación de ideas que determina la inclusión de este texto en la cuestión romana relativa a la moneda de Jano es evidentemente el valor económico, representado por el verbo εὐποροῦντες, del mismo tema que εὐπορίαν de aquella: ἑτέρῳ δ' ἐχρήσαντο νομίσματι βοῦν ἔχοντι καὶ πρόβατον καὶ ἕν παράσημον, εὐποροῦντες ἀπὸ τῶν θερεμμάτων μάλιστα καὶ τὴν περιουσίαν ἀπὸ τούτων ἔχοντες· διὸ καὶ τῶν ὀνομάτων πολλὰ τοῖς παλαιοῖς Σύλλ|λοι καὶ Βουβολκοὶ καὶ Πόρκιοι ἦσαν, ὡς Φενεσετέλλας εἴρηκεν (*Quaest. Rom.* 274F-275A).

En cuanto a las representaciones animales de las primeras monedas republicanas, no parecen referirse exclusivamente a los denarios, en los que encontramos, sí, el carnero (πρόβατον), en monedas de L. Rustio (76 a.C., fig. 27⁸⁶) y el buey (βοῦν) en las de Vitulo, ya del final de la República (40 a.C., fig. 28⁸⁷); pero falta el cerdo (ῥῖν), así como la relación de esos denarios con los Porcios, los Suilios y los Bubulcos que supuestamente (aquí Plutarco sigue como fuente a Fenestela) tomaron su nombre de los animales grabados en las monedas. No hay, pues, una relación entre ellos y, en cuanto al cerdo (y al buey), lo más probable

⁸⁴ *Fasti* 1.231-232: “*Noscere me duplici posses ut imagine*”, dixit, / “*Ni uetus ipsa dies extenuasset opus*” (“para que se me pueda reconocer con la doble imagen, / si el tiempo mismo no borra la antigua obra”).

⁸⁵ Plu. *Quaest. Rom.* 274F: “Por ello tuvo la moneda como símbolo la doble cara del legislador, para indicar el cambio, como se ha dicho, y la condición navegable del río”.

⁸⁶ La moneda a que corresponde nuestra figura es un denario (AR 4 g) de L. Rustius, Roma, del 76 a.C., vendido en 460€ por Fritz Rudolf Künker en subasta 236 del 7.10.13 (lote 775, ejemplar procedente de la subasta de Fritz Rudolf Künker 111, Osnabrück 2006, lote 6423). En el anverso se representa la cabeza de Marte a dcha. con casco; letras S C a la izq. (a la altura de la nuca) y marca a la dcha., delante del cuello. En el reverso, carnero a dcha. *In exergo* L RVSTI. Referencias: Babelon: 1; *BMC*: 3271; Cr.: 389/1; Syd.: 782 y Hollstein: 37.

⁸⁷ Denario (AR19, 3.58 g, 12 h) del triunviro monetario Q. Voconius Vitulus, Roma, 40 a.C., vendido en \$5.000 por CNG, subasta 94 (18.9.13), lote 995. En el anverso aparece la cabeza laureada de César a dcha. En el reverso, buey a izq. entre las letras S C; en la parte superior está grabado el nombre Q. VOCONIVS; abajo, *in exergo*, VITVLVS . Q. DESIGN. Referencias: Cr.: 526/4; *CRI*: 331; Syd.: 1133; *RSC*: 45.

es que Plutarco (o tal vez Fenestela) esté pensando en los lingotes de bronce donde vemos grabados estos animales (*aes signatum*, fig. 29⁸⁸). Estos lingotes presentan distintos objetos o animales (bueyes, elefantes o cerdos) que tienen un sentido simbólico o responden a circunstancias históricas que ha señalado convenientemente la bibliografía especializada bien sintetizada en el libro de Hubert Zehnacker⁸⁹. En concreto, uno de los lingotes que podría justificar la referencia de Plutarco presenta en una cara un elefante y en la otra una cerda. Probablemente conmemora una victoria de los romanos sobre Pirro, cuyos elefantes fueron puestos en fuga por su miedo a los carneros y al gruñido de los cerdos o más bien tiene un valor simbólico, representando el elefante a Pirro y el cerdo, que tiene un carácter totémico entre los latinos, a éstos⁹⁰. En cuanto al lingote del buey (en ambas caras) podría tratarse de una ofrenda sustitutiva (el lingote en lugar del animal)⁹¹. Pero, como los lingotes mencionados, las piezas de aproximadamente una libra (ases) creadas en Roma a comienzos del siglo III a.C. (c. 289 a.C.), tras la victoria de los romanos sobre los samnitas, también son verdaderas monedas⁹²; pues bien, en la serie del tipo Apolo/Apolo⁹³, se incluyen cuadrantes en los que ambas caras tienen grabado un cerdo; en la serie de la rueda⁹⁴ encontramos semis con un toro en el anverso; y, entre algunas piezas aisladas⁹⁵, aparece un as con la cabeza de Minerva en el reverso y un toro en el anverso y un semis con la cabeza de un toro en el anverso y una proa en el reverso.

El pasaje del *Publicola* aclara poco respecto de los detalles, aunque añade al conjunto de animales la cabra y la familia de los *Caprarii* entre los que el más conocido es el Metelo Pío al que hemos hecho alusión a propósito del símbolo de la cigüeña. Pero tampoco aquí aparece en los reversos de sus monedas la *capra* a que remonta el gentilicio, sino, por otras razones, la cigüeña, como acabamos de decir, y el elefante. En las monedas republicanas romanas sólo aparece una elegante cabra en denarios de mediados del siglo I a.C. emitidos por el edil curul Curcio Plaucio, que tampoco tiene relación con el gentilicio. Aquí la motivación es distinta (se trata de explicar el valor de las multas impuestas por *Publicola*

⁸⁸ Sirva como ejemplo este fragmento de lingote (94 mm de diámetro) en el que vemos un buey por ambas caras. La pieza es un *aes signatum* romano de c. 280-260 a.C., vendido en 8.500 CHF por Numismatica Ars Classica NAC AG, en su subasta 25 del 25.6.03 (lote 209, con un pedigree importante: Ex Hirsch 5, 1909, 5; Horsky collection, 1911, 12; C.W. Crone collection, Amsterdam 1934 y Leu-NFA, The Garrett collection part I, 1984, 584). Referencias: Cr.: 5/1. H. pl. 58, 3 (esta moneda); Syd.: 7. TV AS 18; Babelon: III, IV, ya relaciona con el *aes signatum* la información que nos ofrece Plutarco.

⁸⁹ Zehnacker 1973: 204-222.

⁹⁰ Babelon 1885: 215-216 y, para la segunda explicación concreta, Alföldi 1961: 72.

⁹¹ Zehnacker 1973: 209 y Deliperi 1943-1945.

⁹² Véase sobre el tema Zehnacker 1973: 222-230.

⁹³ Syd.: 8-14.

⁹⁴ Syd.: 57-63.

⁹⁵ Syd.: 138-139, Babelon I:16-18.

como pena de desacato y, a propósito de las monedas, no se habla de cabra, sino, como en *Quaestiones Romanae*, de πρόβατον (que, sin embargo, es un término que se refiere en general al ganado menor y puede englobar tanto el lanar como el caprino): ζημίαν γὰρ ἀπειθείας ἔταξε βοῶν πέντε καὶ δυεῖν προβάτων ἄξιαν. ἦν δὲ τιμὴ προβάτου μὲν ὀβολοὶ δέκα, βοῶς δ' ἑκατόν, οὕτω νομίσματι χρωμένων πολλῶ τότε Ῥωμαίων, ἀλλὰ προβατείαις καὶ κτηνοτροφίαις εὐθενούντων. 6 διὸ καὶ τὰς οὐσίας ἄχρι νῦν ἀπὸ τῶν προβάτων πεκούλια καλοῦσι, καὶ τῶν νομισμάτων τοῖς παλαιότατοις βοῶν ἐνεχάραττον ἢ πρόβατον ἢ σὺν. 7 ἐτίθεντο δὲ καὶ παισὶν αὐτῶν Συΐλλους καὶ Βουβούλκους καὶ Καπραρίους ὀνόματα καὶ Πορκίους, κάπρας μὲν τὰς αἴγας, πόρκους δὲ τοὺς χοίρους ὀνομάζοντες⁹⁶. La interpretación económica de estos símbolos animales en monedas antiguas por parte de Plutarco es lógica, aunque bastante simplista. Como los estudiosos de la numismática republicana indican, el valor totémico de algunos de estos animales, su relación con determinados hechos históricos o su simbolismo religioso, por la vinculación con rituales y divinidades concretas, pueden, sin descartar la exégesis plutarquea, justificar su presencia en los anversos o reversos del *aes signatum* y de otras acuñaciones primitivas. En cualquier caso, algunas de estas representaciones pueden deberse simplemente a la repetición de tipos anteriores, presentes en monedas griegas de Etruria, Sicilia y la Magna Grecia⁹⁷ que determinaron la iconografía tanto de los primeros bronceos romanos como, a partir de finales del siglo III a.C., de los denarios.

4. CONSIDERACIÓN FINAL

En suma, Plutarco tan aficionado a las etimologías, a la arqueología y a la interpretación iconográfica, no pasa por alto cualquier ocasión que sus fuentes o su experiencia le brindan para incluir en sus obras detalles relativos a las monedas antiguas. Explica sus diferencias, valores, pesos, equivalencias, también a veces los nombres y no oculta una cierta complacencia en sus calidades estéticas, como cuando habla de los cresidas, daricos y filipos de oro que él mismo ha visto quizá entre los tesoros de Delfos. Las *Vidas* y los *Moralia* nos informan de los nombres de distintas piezas que circulaban en las épocas históricas de referencia, apuntando explicaciones para ellas explicaciones modernas cuando es necesario. Pero, como hemos visto, su interés no se limita a lo puramente casual, no repite

⁹⁶ Plu. *Publ.* 11.4-7: “pues fijó una multa de desacato por valor de cinco bueyes y dos reses menores. 5 El precio de una res menor era de diez óbolos y el de un buey, de cien. Entonces los romanos no usaban todavía mucho la moneda, sino que pagaban en reses y forraje para el ganado. 6 De ahí que hoy sigan llamando a las fortunas *peculia*, por el ganado, y en las monedas más antiguas grababan un buey, un cordero o un cerdo. 7 También ponían a sus propios hijos nombres como Suilios, Bubulcos, Caprarios y Porcios, pues llamaban *capras* a las cabras y *porcos* a los puercos.” (trad. Pérez Jiménez 1996: 198-199).

⁹⁷ Zehnacker 1973: 230-232.

sin más lo que encuentra en las fuentes. Las escenas que aparecen en los denarios romanos y en otras monedas griegas bien podrían haber sugerido la selección de sus materiales literarios o haber contribuido, como fuente arqueológica, a la redacción de algunos pasajes de sus *Vidas*; en ellos encontramos a veces detalles compartidos con la iconografía exhibida en anversos y reversos de dracmas, tetradracmas y bronce griegos o romanos; pero, sobre todo, muchas de esas escenas han servido a nuestro erudito anticuario como fundamento para reflexiones sobre la conducta animal (caso del delfín de Yaso), para explicar la realidad histórica subyacente en las leyendas de los héroes (tridente de las monedas de Trecén), para justificar la intención civilizadora de los gobernantes (buey de las primeras monedas atribuidas a Teseo y anverso y reverso de las monedas de Jano) o para que su público hile más fino con la ironía que se percibe en los dichos de sus personajes (arqueros de los daricos y siglos persas o lechuzas de las monedas atenienses); es cierto que no siempre hay referencias directas a las monedas, pero incluso en esos casos no resulta descabellada la idea de que en el pensamiento del biógrafo estuviera presente alguna imagen grabada en ellas, cuando habla de los símbolos de las ciudades, como cuando menciona la lechuza tatuada por los samios en la frente de los atenienses y la *sámaina* con que éstos marcaron a aquéllos.

CATÁLOGOS, REPERTORIOS Y OBRAS DE REFERENCIA NUMISMÁTICA CITADOS EN ABREVIATURA

- ACGC* = Kraay, C. (1976), *Archaic and Classical Greek Coins*. London: Methuen.
- Albert* = Albert, R. (2003), *Die Münzen der Römischen Republik*. Regenstauf: Battenberg Gietl Verlag.
- Babelon* = Babelon, E. (1885-1886), *Monnaies de la république romaine*, 2 vols. Paris: Rollin et Feuardent.
- Barron* = Barron, J. P. (1966), *The Silver Coinage of Samos*. London: Athlone Press.
- BCD Peloponnesos* = *Coins of Peloponnesos*, part I, LHS Numismatics 96, Zürich, 2006; *Coins of the Peloponnesos*, part II. Classical Numismatic Group 81/2, Lancaster PA, 2009.
- BMC* = Poole, R. S. et alii (1873-1927), *Catalogue of Greek Coins in the British Museum*, 29 vols. London: British Museum Trustees.
- BMCRE* = Mattingly, H. et alii (1965), *Coins of the Roman Empire in the British Museum*. London: British Museum.
- BN* = Giard, H. (1976-2008), *Catalogue des monnaies de l'empire romain de la Bibliothèque Nationale*. Paris: Bibliothèque Nationale.
- Cahn* = Cahn, H. A. (1947), *Griechische Münzen archaischer Zeit*. Basel: Amerbach-Verl.
- Carradice* = Carradice, I. (1987), *Coinage and Administration in the Athenian and Persian Empires*. British Archaeological Reports 343. Oxford: B.A.R.
- Cr.* = Crawford, M. H. (1974), *Roman Republican Coinage*, 2 vols. Cambridge: University Press.
- CRI* = Sear, D. (1998), *The History and Coinage of the Roman Imperators*. London: Spink & Son.
- De Hirsch* = Naster, P. (1959), *La collection Lucien de Hirsch*. Brussels: Bibliothèque Royale de Belgique.
- De Luynes* = Babelon, J. (1924-1936), *Catalogue de la collection de Luynes*, 4 vols. Paris: Jules Florange & Louis Ciani.
- Flament* = Flament, C. (2007), *Le monnayage en argent d'Athènes: de l'époque archaïque à l'époque hellénistique (c. 550-c. 40 av. J.-C.)*. Louvain-la-Neuve: Association de numismatique professeur Marcel Hoc.
- Gielow* = Gielow, H. E. (1931), *Die Silberprägung von Dankle-Messana*. München: Krell & Hornung.
- Hollstein* = Hollstein, W. (1993), *Die stadtrömische Münzprägung der Jahre 78-50 zwischen politischer Aktualität und Familienthematik*. München: Tuduv.
- Howgego* = Howgego, C. J. (1985), *Greek Imperial Countermarks*. London: Royal

Numismatic Society.

- King = King, C. (2007), *Roman Quinarii. From the Republic to Diocletian and the Tetrarchy*. Oxford: Ashmolean Museum.
- Kroll-Walker = Kroll, H. & Walker, A. S. (1993), *The Greek Coins (Athenian Agora XXVI)*. Princeton: The American School of Classical Studies at Athens.
- Le Rider = Le Rider, G. (1977), *Le monnayage d'argent et d'or de Philippe II frappé en Macédoine de 359 à 294*. Paris: É. Bourgey.
- RG = Waddington, W. et alii (1904-1925), *Recueil Général des Monnaies Grecques d'Asie Mineure*. Paris: E. Leroux.
- RIC = Mattingly, H. & Sydenham, E. A. et alii (1923-1994), *The Roman Imperial Coinage*, 10 vols. London: Spink.
- Rizzo = Rizzo, G. E. (1946), *Monete greche della Sicilia*, 2 vols. Roma: La Libreria dello Stato.
- RSC = Sear, D. et alii (1978-1987), *Roman Silver Coins*, 5 vols. London.
- SNG = *Sylloge Nummorum Graecorum*, catálogo que puede consultarse en la dirección <http://www.sylloge-nummorum-graecorum.org>.
- SNG ANS = *Sylloge Nummorum Graecorum, American Numismatic Society*. New York, 1969-presente.
- SNG BN = *Sylloge Nummorum Graecorum, France, Cabinet des Médailles, Bibliothèque Nationale*. Paris, 1993-2001.
- SNG Keckman = *Sylloge Nummorum Graecorum, Finland, The Erkki Keckman Collection*. Helsinki, 1994.
- Svoronos = Svoronos, J. (1975), *Corpus of the Ancient Coins of Athens*. Revised reprint of the Munich (1923) original edition. Chicago: Ares.
- Syd. = Sydenham, E. A. (1952), *The Coinage of the Roman Republic*. London: Spink & Son.
- Thompson = Thompson, M. (1961), *The New Style Silver Coinage of Athens*, 2 vols. (*Numismatic Studies* 10). New York: The American Numismatic Society.
- Traité = Babelon, E. (1901-1932), *Traité des Monnaies Grecques et Romaines*, 9 vols. Paris: E. Leroux.
- Von Fritze = Von Fritze, H. & Gabler, H. (2002), *Nomisma: Untersuchungen auf dem Gebiete der Antiken Münzkunde. I-X*. Bologna: Arnaldo Forni Editore.
- Weber = Forrer, L. (1922-1929), *The Weber Collection of Greek Coins*, 3 vols. London: Spink & Son.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalde Martín, C. (2003), “Consejos políticos”, in M. Valverde Sánchez, H. Rodríguez Somolinos y C. Alcalde Martín, *Plutarco. Obras Morales y de Costumbres (Moralia)* X. Madrid: Gredos, 291-379.
- (2013), “Actitud de Plutarco y sus héroes ante las artes plásticas”, in Santana Henríquez 2013: 111-117.
- Alessandri, S. (1985), “Le civette di Gilippo (Plut., *Lys.*, 16-17)”, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa (Classe di Lettere e Filosofia)* 15: 1081-1093.
- Alföldi, A. (1961), “Timaíos’ Bericht über die Anfänge der Geldprägung in Rom”, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 68: 64-79.
- Alföldi, A. (1963), “Der machtverheissende Traum des Sulla. Zur Auswertung der Münzquellen der Geschichte des Jahres 44 v.Chr.”, *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums* 41/42 (1961-1962): 275-288.
- Angeli Bertinelli, M. G., Manfredini, M., Piccirilli, L. e Pisani, G. (1997), *Plutarco: Le Vite di Lisandro e di Silla*. Milano: Lorenzo Valla.
- Breitenstein, N. (1937), “Sulla’s Dream”, *Acta Archaeologica* 8: 181-186.
- Brenk, F. E. (1975), “The Dreams of Plutarch’s Lives”, *Latomus* 35: 336-349.
- (1977), *In Mist Apparelled: Religious Themes in Plutarch’s Moralia and Lives*. Leiden: Brill.
- Connor, W. R. (1970), “Theseus in Classical Athens”, in A. G. Ward, W. R. Connor, R. B. Edwards & S. Tidworth (eds.), *The Quest for Theseus*. New York: Praeger Publishers, 143-174.
- Deliperi, A. C. (1943-1945), “La funzione del ‘quadrilatero’”, *Numismatica* 9-11: 38-47.
- Fears, J. R. (1975), “Sulla and Endymion”, *ANSMusN* 21: 29-37.
- Gadner, P. (1912), “The Earliest Coins of Greece Proper”, *Proceedings of the British Academy* 5: 3-52.
- Keller, D. (1996), “Gedanken zur Datierung und Verwendung der Statere Philipps II. Und ihrer keltischen Imitationen”, *Schweizerische Numismatische Rundschau* 75: 101-117.
- Kragelund, P. (2001), “Dreams, Religion and Politics in Republican Rome”, *Historia* 50: 53-95.
- Morales Otal, C. y García López, J. (1985), *Plutarco. Obras Morales y de Costumbres (Moralia)* I. Madrid: Gredos.
- Morel, J. P. (1962), “Thèmes sabins et thèmes numaïques dans le monnayage de la République romaine”, *Mélanges de l’École française de Rome* 74: 7-59.

- Mundell, R. (2002), *The Birth of Coinage (Discussion Paper 0102-08)*. New York: Columbia University, Department of Economics.
- Nikolaidis, A. G. (2013), "Plutarch's Views on Art and specially on Painting and Sculpture", in Santana Henríquez 2013: 169-181.
- Novajra, S. (2003), "Il cosiddetto Sogno di Silla: denaro di Lucius Aemilius Buca", *Monete Antiche* 11: 9-18.
- Pelling, C. (1999), "Making Myth Look Like History: Plato in Plutarch's Theseus-Romulus", in A. Pérez Jiménez, J. García López & R. M. Aguilar (eds.), *Plutarco, Platón y Aristóteles (Actas del V Congreso Internacional de la I.P.S. Madrid-Cuenca, 4-7 de Mayo de 1999)*. Madrid: Ediciones Clásicas, 431-443.
- (2002), *Plutarch and History. Eighteen Studies*. London & Swansea: The Classical Press of Wales, 175-195.
- Pérez Jiménez, A. (1985), *Plutarco. Vidas Paralelas. Vol. I: Teseo-Rómulo, Licurgo-Numa*. Madrid: Gredos.
- (1996), *Plutarco. Vidas Paralelas. Vol. II: Solón-Publicola, Temístocles-Camilo, Pericles-Fabio Máximo*. Madrid: Gredos.
- (2013), "Interpretación moral de las obras de arte en Plutarco", in Santana Henríquez 2013: 191-202.
- Podlecki, A. J. (1975), *The Life of Themistocles. A Critical Survey of the Literary and Archaeological Evidence*. Montreal-London: McGill Queen's University Press.
- Pohlenz, M. et al. ed. (1925-1978), *Plutarchi Moralia*, 7 vols. Leipzig: Teubner.
- Price, M. J. (1974), *Coins of the Macedonians*. London: British Museum.
- Ramón Palerm, V. y Bergua Cavero, J. (2002), *Plutarco. Obras Morales y de Costumbres (Moralia) IX*. Madrid: Gredos.
- Santana Henríquez, G. ed. (2013), *Plutarco y las artes. XI Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Shear, J. (1933), "The Coins of Athens", *Hesperia* 2: 231-294.
- Vollenweider, M.-L. (1958-1959), "Der Traum des Sulla Felix", *Schweizerische Numismatische Rundschau* 39: 22-34.
- Walker, H. J. (1995), "The Early Development of the Theseus Myth", *Rheinisches Museum für Philologie* 138: 1-33.
- West, A. B. L. (1923), "The Early Diplomacy of Philip II of Macedon illustrated by his Coins", *Numismatic Chronicle* 3: 169-210.
- Zehnacker, H. (1973), *Moneta. Recherches sur l'organisation et l'art des émissions monétaires de la République romaine (289-31 av. J.-C.)*. École française de Rome. Paris: Diffusion de Boccard.
- Ziegler, K. ed. (1964-1973), *Plutarchi Vitae Parallelae*, 3 vols. Leipzig: Teubner.



1. Estatera de oro de Sardes, tipo creseido, del VI a.C. (reproducción autorizada por CNG, ref. 954954, <http://www.cngcoins.com>).



2. Dracma de plata de Trecén, V-IV a.C. (reproducción de LHS Numismatik, sociedad disuelta, acsearch.info).



3. \AA Chalkous de Trecén, IV a.C. (reproducción autorizada por CNG, ref. 774014, <http://www.cngcoins.com>).



4. Moneda ateniense de plata de c. 515-510 a.C. (reproducción autorizada por Edgard L. Owen Ltd., <http://www.edgarlowen.com>, ref. nº 9347).



5. Tetradracma de plata de c. 510-490 a.C. (reproducción autorizada por Ira & Larry Goldberg Coins & Collectibles, Inc., ref. de acsearch.info 664791, www.goldbergcoins.com).



6. Tetradracma ateniense de plata de c. 420-404 a.C. (reproducción autorizada por CNG, ref. 783719, <http://www.cngcoins.com>).



7. Tetradracma ateniense de plata de c. 165-142 a.C. (reproducción autorizada por *CNG*, ref. 930239, <http://www.cngcoins.com>).



8. Tetradracma de Zancle-Messana de c. 491-490 (reproducción autorizada por *Numismatica Ars Classica NAC AG*, <http://www.arsclassicacoins.com>).



9. Tetradracma de Eretria, de c. 525-500 a.C. (reproducción autorizada por *Numismatik Lanz München*, <http://www.lanz.com>, ref. de acsearch.info 8445).



10. Dracma de Ténedos de c. 350 a.C. (reproducción autorizada por Dr. Busso Peus Nachfolger, ref. de acsearch.info 564672).



11. Darico de oro de la época de Xerxes II a Artaxerxes II, c. 420-375 a.C. (reproducción autorizada por Ira & Larry Goldberg Coins & Collectibles, Inc., www.goldbergcoins.com).



12. Estatera de oro sobre Filipo II, acuñada en Ábidos, c. 323-319 a.C. (reproducción autorizada por Heritage Auctions Inc., <http://www.ha.com>, ref. de acsearch.info 682504).



13. Estatera de oro de Filipo acuñada en Pela, c. 340/328 a.C. (reproducción autorizada por VAuctions).



14. Moneda de bronce de Yaso de c. 250-190 a.C. (reproducción autorizada por Gorny & Mosch Giessener Münzhandlung).



15. Moneda de bronce de Yaso del III/I a.C. (reproducción autorizada por Numismatik Lanz München, <http://www.lanz.com>).



16. Quinario de Roma del 99 a.C. (reproducción autorizada por H.D. Rauch GmbH).



17. Denario de L. Titurius L. F. Sabinus, del 89 a.C. (reproducción autorizada por Roma Numismatics Ltd, <http://www.RomaNumismatics.com>).



18. Denario de L. Titurius L. F. Sabinus, del 89 a.C. (reproducción autorizada por *Numismatica Ars Classica NAC AG*, <http://www.arsclassicacoins.com>).



19. Denario de P. Petronius Turpilianus de época augústea, 19/18 a.C. (reproducción autorizada por CNG, <http://www.cngcoins.com>).



20. Denario serrado de T. Vettius Sabinus, Roma, de c. 70 a.C. (reproducción autorizada por Numismatik Lanz München, <http://www.lanz.com>).



21. Denario de A. Postumius Albinus, Roma, del 96 a.C. (reproducción autorizada por Éditions V. Gadoury, <http://www.gadoury.com>).



22. Denario de L. Aemilius Lepidus Paullus, Roma, del 62 a.C. (reproducción autorizada por CNG, ref. 848478, <http://www.cngcoins.com>).



23. Denario de L. Aemilius Buca, Roma, del 44 a.C. (reproducción autorizada por *Numismatica Ars Classica NAC AG*, <http://www.arsclassicacoins.com>).



24. Denario de Q. Caecilius Metellus, Roma, del 81 a.C. (reproducción autorizada por *Numismatica Ars Classica NAC AG*, <http://www.arsclassicacoins.com>)



25. Denario de Sex. Pompeius Fostlus, Roma, del 137 a.C. (reproducción autorizada por Ira & Larry Goldberg Coins & Collectibles, Inc., www.goldbergcoins.com).



26. As anónimo, República romana (reproducción autorizada por Münzen & Medaillenb GmbH, <http://www.muenzenundmedaillendeutschland.de>).



27. Denario de L. Rustius, Roma, del 76 a.C. (reproducción autorizada por KÜNKER, <https://www.kuenker.de>).



28. Denario de Q. Voconius Vitulus, Roma, del 40 a.C. (reproducción autorizada por CNG, <http://www.cngcoins.com>).



29. Aes signatum, Roma, de c. 280-260 a.C. (reproducción autorizada por Numismatica Ars Classica NAC AG, <http://www.arsclassicoins.com>).

ACTITUD DE PLUTARCO Y SUS HÉROES ANTE LAS ARTES PLÁSTICAS¹ (The Attitude of Plutarch and His Heroes to Plastic Arts)

CARLOS ALCALDE MARTÍN (cama@uma.es)
Universidad de Málaga

RESUMEN – Las numerosas referencias a las artes que llenan las obras de Plutarco manifiestan su gran conocimiento y aprecio de las mismas, pero se abstiene de hacer valoraciones estéticas y sus menciones de las artes plásticas se subordinan siempre al propósito del contexto y de la obra en que se encuentran.

Para Plutarco, las obras de arte son inferiores a las resultantes de la virtud del estadista; pero al ser las primeras también producto de la razón y no del azar, las considera dignas y adecuadas para emplearlas como instrumento de enseñanza moral e instrucción política. Según él, los hombres de Estado no deben ser autores ellos mismos de obras de arte, pero elogia que sepan apreciarlas – sin hacer ostentación de vanidad o lujo – como manifestación de su *paideía*, especialmente los protagonistas romanos de las *Vidas*.

PALABRAS CLAVE: Plutarco, héroes griegos y romanos, pintura, escultura.

ABSTRACT – The numerous references to the arts that abound in the works of Plutarch reveal his vast knowledge and appreciation of the matter, but he refrains from making aesthetic assessments and the references to the plastic arts are always subordinated to the purpose of the context and of the work in which they are found.

For Plutarch, works of art are inferior to those that result from a statesman's virtue. Nevertheless as the former are a product of reason and not of chance, he considers them as worthy and adequate enough to be used as an instrument of moral education and political instruction. According to him, statesmen should not be authors themselves of any work of art, but he applauds the fact that they know how to appreciate them - as long as no pretentiousness or indulgence is displayed - as a demonstration of his *paideia*, especially when it comes to the Roman protagonists of his *Lives*.

KEYWORDS: Plutarch, Greek and Roman heroes, painting, sculpture.

1. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LA ACTITUD DE PLUTARCO

Οὐ γὰρ ὁ Ζεὺς αὐτὸς αἰεῖδει καὶ κιθαρίζει τοῖς ποιηταῖς... “Zeus en persona no canta ni toca la cítara según los poetas. Y nosotros consideramos gente vulgar a los que tienen tal oficio y pensamos que tal cosa no es propia de un hombre a no ser que esté bebido o bromeando”. Lo dijo Aristóteles en su *Política*².

¹ Este trabajo desarrolla y amplía una comunicación presentada por el autor en el XI Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas, celebrado en Las Palmas de Gran Canaria del 8 al 10 de noviembre de 2012.

² Arist. *Pol.* 1339b: ...ἀλλὰ καὶ βαναύσους καλοῦμεν τοὺς τοιοῦτους καὶ τὸ πράττειν οὐκ ἀνδρὸς μὴ μεθύντος ἢ παίζοντος. Traducción de García Gual y Pérez Jiménez 1986: 314.

Plutarco dice algo semejante pero no menciona a Zeus sino al rey Filipo, que reprendió a Alejandro (“¿No te da vergüenza tocar tan bien?”) porque había tocado la lira con la habilidad de un experto (ἐπιτερπῶς... καὶ τεχνικῶς)³. Del campo de la música, Plutarco pasa al de la escultura y la poesía para afirmar que ningún joven bien nacido desea ser Fidias ni Policleto, ni Anacreonte, Filemón o Arquíloco, porque admire las esculturas de unos o le gusten los poemas de otros pues, aunque las obras produzcan placer, no merecen interés sus artífices. Y añade: “no aprovechan a los espectadores aquellas obras ante las que no se genera el deseo de imitarlas ni ese ardor que impulsa el ansia y el deseo por igualarlas. En cambio la virtud con sus hechos nos coloca al punto en situación tal que, según estamos admirando las obras, deseamos imitar a sus autores... La belleza auténtica atrae activamente hacia ella y crea dentro de nosotros un impulso a la acción, formando el carácter del espectador no con la imitación, sino con el conocimiento profundo de su obra, que induce a preferirla”. (ὄθεν οὐδ’ ὠφελεῖ τὰ τοιαῦτα τοὺς θεωμένους, πρὸς ἃ μιμητικὸς οὐ γίνεται ζήλος οὐδ’ ἀνάδοσις κινουῖσα προθυμίαν καὶ ὄρμην ἐπὶ τὴν ἐξομοίωσιν. ἀλλ’ ἢ γ’ ἀρετὴ ταῖς πράξεσιν εὐθὺς οὕτω διατίθησιν, ὥσθ’ ἅμα θαυμάζεσθαι τὰ ἔργα καὶ ζηλοῦσθαι τοὺς εἰργασμένους. τῶν μὲν γὰρ ἐκ τύχης ἀγαθῶν τὰς κτήσεις καὶ ἀπολαύσεις, τῶν δ’ ἀπ’ ἀρετῆς τὰς πράξεις ἀγαπῶμεν, καὶ τὰ μὲν ἡμῖν παρ’ ἐτέρων, τὰ δὲ μᾶλλον ἐτέροις παρ’ ἡμῶν ὑπάρχειν βουλόμεθα. τὸ γὰρ καλὸν ἐφ’ αὐτὸ πρακτικῶς κινεῖ καὶ πρακτικὴν εὐθὺς ὄρμην ἐντίθησιν, ἠθοποιῶν οὐ τῇ μιμήσει τὸν θεατὴν, ἀλλὰ τῇ ἱστορίᾳ τοῦ ἔργου τὴν προαίρεσιν παρεχόμενον)⁴. Las obras de arte, pues, provocan admiración tan sólo pero no el deseo de imitarlas que sí suscitan, en cambio, las obras de la virtud, la belleza auténtica. Tal es el motivo fundamental por el que las obras de arte son inferiores a las de la virtud⁵.

El proemio de la *Vida de Pericles*, del que proceden las citas anteriores, es uno de los más importantes para conocer la intención de Plutarco al componer

³ Plu. *Per.* 1.5. De parecido tenor son las palabras de Temístocles cuando dice de sí mismo que no sabe cantar ni tocar la lira pero sí engrandecer y dar prestigio a una ciudad: cf. *Them.* 2.4, *Cim.* 9.1.

⁴ Plu. *Per.* 2.2-4. Traducción de Pérez Jiménez 1996: 414-415. Van der Stockt 1992: 32-37 ofrece un excelente estudio del pasaje. Cf. también Duff 1999: 35-38.

⁵ Podemos citar aquí, como complementario a este pasaje, la comparación de la virtud de Calicrátidas con la belleza de una estatua en *Lys.* 5.5: διὸ καὶ Καλλικρατίδαν οὐτ’ εὐθὺς ἠδέως εἶδον ἐλθόντα τῷ Λυσάνδρῳ διάδοχον τῆς ναυαρχίας, οὕτε, ὡς ὕστερον διδοὺς πείραν ἀνήρ ἐφαίνετο πάντων ἄριστος καὶ δικαιοτάτος, ἠρέσκοντο τῷ τρόπῳ τῆς ἡγεμονίας ἀπλοῦν τι καὶ δάριον ἐχούσης καὶ ἀληθινόν. ἀλλὰ τούτου μὲν τὴν ἀρετὴν ὡσπερ ἀγάλματος ἠρωϊκοῦ κάλλος ἐθαύμαζον, ἐπόθουν δὲ τὴν ἐκείνου σπουδὴν καὶ τὸ φιλέταιρον καὶ χρειῶδες ἐζήτουν... Plutarco elogia a Calicrátidas pero a la vez reconoce que, como dirigente, carece de la capacidad de atraer a los soldados lacedemonios, quienes admiraban su virtud como la belleza de la estatua de un héroe pero preferían como jefe a Lisandro. La virtud de Calicrátidas parece incompleta pues no suscita la adhesión y tan solo se la admira. Eso explicaría su “desventajosa” comparación con la belleza de una estatua que, en principio, debería ser inferior a la virtud, la belleza auténtica, como vemos en el proemio de la *Vida de Pericles*.

las biografías: incitar a sus lectores a la virtud⁶. En su argumentación, recurre a la escultura y a la poesía como instrumentos para la instrucción moral comparándolas con las obras de la virtud. De paso, nos ofrece los principios generales de su actitud ante las bellas artes y establece una distinción entre la obra en sí, su creador y el espectador.

No es sorprendente que estime las obras de arte menos que las de la virtud ya que considera a esta precisamente el arte supremo, en concreto las virtudes esenciales del buen gobernante⁷, por lo que en sus biografías elogia ante todo la actividad virtuosa de sus héroes. Tampoco sorprende que un seguidor de Platón y Aristóteles manifieste desprecio por los artistas⁸, inferiores a los autores de obras virtuosas. En otros pasajes de Plutarco encontramos más ejemplos del lugar que ocupan los artistas en su escala de valores de las actividades humanas: son inferiores a los preceptores, por eso los atenienses honran más justamente la memoria de Cónidas, el preceptor de Teseo, de lo que honran al escultor Silanión y al pintor Parrasio, creadores de imágenes del héroe (*Thes.* 4.1), y su actividad es también inferior a la del biógrafo (*Cim.* 2.2), como veremos más adelante, pues pintores y escultores solo representan el cuerpo mientras que el preceptor modela el carácter del héroe y el biógrafo indaga en él para darlo a conocer y proponerlo como ejemplo⁹.

Por lo que a los espectadores se refiere, Plutarco considera que los jóvenes bien nacidos e incluso los reyes pueden admirar las obras de arte, pero ellos en persona no deben practicarlas. El motivo por el que las artes no deben constituir el centro de interés del joven bien nacido es que “el trabajo manual de las ocupaciones vulgares contiene en sí mismo el esfuerzo derrochado en las cosas inútiles como testigo de su indiferencia hacia las nobles” (*Per.* 2.1). En su opinión, un rey cultiva bastante a las Musas en su tiempo libre siendo tan solo espectador de las obras de otros pero sin desear realizarlas él mismo (*Per.* 1.5). Tampoco debe ocuparse de discusiones técnicas sobre las artes. Por eso, cuando Filipo quiso discutir sobre música con un tañedor de arpa, este le replicó: “Majestad, ojalá no te vaya tan mal como para saber de esto más que yo”¹⁰. Megabizo quiso discutir sobre técnica pictórica con Apeles y este le echó en cara que se pusiera en ridículo hablando de un tema impropio de su dignidad¹¹.

Complementaria a esta opinión sobre las artes, y en concreto sobre la escultura, vertida en el proemio de la *Vida de Pericles*, es la que expresa sobre la

⁶ Cf. Stadter 1988: 284-285.

⁷ Cf. Plu. *Gen. Socr.* 575C, *Demetr.* 1.4: las más perfectas de todas las artes son σωφροσύνη, δικαιοσύνη y φρόνησις, que juzgan de lo bueno, lo justo y lo útil.

⁸ Cf. Nikolaidis 2013: 169. Sin embargo, Plutarco puede reconocer también la gloria de los artistas, que sobrepasa a veces a la de los personajes representados en sus imágenes: *Praec. ger. reip.* 820A-F.

⁹ Cf. Van der Stockt 1992: 36, Pérez Jiménez 2013: 192.

¹⁰ Plu. *De adul. et am.* 67F, *Apophth.* 79B, *De Alex. fort.* 334D, *Quaest. conv.* 634D.

¹¹ Plu. *De adul. et am.* 58D, *Tranq. an.* 472A.

pintura en el tratado *De gloria Atheniensium*, donde se reconoce que las artes y la literatura han dado gran gloria a Atenas aunque se las sitúa por debajo de las acciones de estadistas y generales. Efectivamente, leemos que Atenas es “madre y nodriza benevolente de muchas artes diferentes” pero, comparadas con las espléndidas construcciones públicas promovidas por sus gobernantes y, sobre todo, con las grandes victorias militares, las obras de sus historiadores, pintores y poetas son muy inferiores pues, como mucho, solo pueden ser imitación de las obras y acciones de aquellos¹².

Pues bien, en consonancia con estos principios, en las obras de Plutarco, que pretende, igual que el hombre de Estado virtuoso, ofrecer modelos de virtud dignos de ser conocidos para provocar el deseo de emulación, tampoco las artes son el centro del interés ni en los aspectos estéticos ni en los técnicos. Sin embargo, las numerosas referencias, tanto en *Vidas* como en *Moralia*, y su empleo y finalidad, desmienten la impresión de desprecio que parece desprenderse de los principios generales y testimonian la estima y el profundo interés de Plutarco por las artes, de las que es un experto, culto y sensible admirador¹³. Valga de ejemplo el hecho de que, en el propio tratado *De gloria Atheniensium*, manifiesta algunos juicios y gustos personales sobre obras de arte concretas: prefiere el *Teseo* de Eufranor al de Parrasio y elogia el cuadro de Eufranor que representa un combate ecuestre entre atenienses y tebanos en Mantinea. Pero concluye estas valoraciones diciendo que nadie preferiría el pintor al general ni la imitación a la verdad (*De gloria Athen.* 346A-F). También es un buen indicio del aprecio que siente por las obras de los pintores y escultores el mero hecho de comparar con estas, aun considerándolas inferiores, su obra biográfica¹⁴. Pero la mejor valoración que Plutarco hace, y un aspecto crucial de su actitud hacia las artes, es su afirmación de que dependen de la inteligencia (φρόνησις) y no del azar (τύχη), como dice en *De fortuna* (99A-B)¹⁵. Algo similar leemos en el proemio de la *Vida de Demetrio* (1.1-3): las artes (los ejemplos son la medicina y la música) están aliadas con la razón (λόγος) para discernir aquello que les es propio, y buscarlo, de lo que les es ajeno para rechazarlo¹⁶. Ello puede explicar que las artes sean para Plutarco no solo objetos

¹² Cf. Plu. *De gloria Athen.* 345F, 346F-347A, 347E. Sobre la *mimesis* en este tratado, cf. Frazier 1990: 168 ss.; Van der Stockt 1990b: 173-177, 1992: 26-31.

¹³ Cf. Nikolaidis 2013: 170. Sin embargo, Plutarco suele relativizar esa admiración a la función didáctica que subyace en sus juicios estéticos, como también (cf., en este mismo libro, el estudio de A. Pérez Jiménez) la valoración estética de las monedas conocidas como creseos le sirve para subrayar la importancia de οὐ μόνον τὸ καλὸν καὶ τὸ κεχαρισμένον καὶ ἀγωγὸν que debe tener el buen político (*Praec. ger. reip.* 823A).

¹⁴ Plu. *Alex.* 1.3, *Cim.* 2.2-4.

¹⁵ Cf. Nikolaidis 2013: 178-179.

¹⁶ En contraste con el proemio de la *Vida de Pericles* (1.3-4), donde se dice que la mente debe orientar nuestra atención a las obras virtuosas, merecedoras de admiración e imitación, mientras que las artes (como la escultura y la música) solo son dignas de admiración. Sobre ambos proemios, cf. Duff 2004: 271-273.

de placer estético sino también instrumentos adecuados para la descripción del carácter, la enseñanza moral y la instrucción política¹⁷. Prueba de su dependencia de la inteligencia y la razón es el empleo de cánones, pesos, medidas y números. Por eso en *De audiendo* afirma que, en toda obra, lo bello se consigue a partir de muchos números que alcanzan su justa proporción gracias a cierta simetría y armonía¹⁸. Estas citas valen también para demostrar el aprecio de Plutarco por las técnicas artísticas, de las que se muestra conocedor en bastantes pasajes¹⁹.

Con todo, Plutarco no hace descripciones de pinturas o esculturas ni se refiere a ellas por considerarlas importantes en sí mismas o por la impresión estética que le hayan causado²⁰. Sus menciones de las artes plásticas y de obras concretas se subordinan siempre al propósito del contexto y de la obra en que se encuentran (igual que sucede también con obras de otro tipo, como los monumentos funerarios²¹ o iconografía menor como la de las monedas²²). En las biografías están, con mayor frecuencia, en relación con el carácter y la actuación del personaje; pero también, especialmente en los proemios, pueden contribuir al esclarecimiento de los procedimientos metodológicos del autor (como los muy conocidos y estudiados proemios de *Alejandro-César* y *Cimón-Lúculo*²³), o integrarse en sus reflexiones como instrumento para la enseñanza moral (así lo hemos visto en el proemio de la *Vida de Pericles*). Con esta última función suelen aparecer también en los *Moralia*²⁴. En algunas ocasiones, sobre todo en los *Moralia*, encontramos también interpretaciones de obras de arte como símbolos de valores morales²⁵. Valga de ejemplo, entre otros, la Afrodita de Élide, obra de Fidias, representada con un pie sobre una tortuga: para Plutarco significa que las mujeres casadas deben permanecer en casa y guardar silencio²⁶.

2. APRECIO POR EL ARTE Y JUICIOS ESTÉTICOS

La actitud de Plutarco de no dar muestras expresas de interés por la belleza artística en sí misma puede ser deliberada, por los motivos antes mencionados, pero está claro que aprecia y disfruta el arte más de lo que reconoce explícitamente. No solo experimenta y valora la belleza inherente a una buena imitación de

¹⁷ Cf. Pérez Jiménez 2013: 191.

¹⁸ Plu. *Aud.* 45C. Sobre la procedencia de estos conceptos de las teorías de Policeto sobre el canon, cf. J. R. Ferreira 2013: 238-239 y, del mismo autor, su trabajo en este libro.

¹⁹ Cf. Nikolaidis 2013: 174.

²⁰ Cf. Mossman 1991: 98-99.

²¹ Cf., en este mismo libro, el trabajo de M. González González.

²² Que estudia en detalle A. Pérez Jiménez en otro capítulo de este libro, ya citado.

²³ Sobre ambos proemios, cf., entre otros, Stadter 1988: 286, Kaesser 2004: 361-374.

²⁴ Cf. Marín Valdés 2008: 116-117.

²⁵ Véase también, más adelante, el caso del retrato de Demóstenes.

²⁶ Plu. *Is. et Os.* 381E, *Coniug. praec.* 142D. Cf. Nikolaidis 2013: 173-174, Pérez Jiménez 2013: 197-201.

la realidad²⁷, como podemos ver en el capítulo 3 del tratado *De audiendis poetis* (18A-B); también expresa algunas valoraciones estéticas de obras de arte que, aunque escasas y motivadas por un propósito ajeno al terreno artístico, muestran que no era en absoluto insensible al goce estético.

El mejor ejemplo que se puede poner es su elogio de los monumentos de la Acrópolis, a los que dedica tres capítulos de la *Vida de Pericles* (12-14). Encontramos aquí la definición quizás más bella y entusiasta del arte clásico: “obras (...) inimitables en gracia y belleza (...) en belleza, cada una era entonces ya antigua, pero en frescura todavía hoy está nueva y como recién hecha. Así siempre florece en ellas cierto aire nuevo que mantiene su aspecto intocable por el tiempo, como si estas obras tuvieran mezclado un aliento siempre joven y un espíritu que no envejece” (τῶν ἔργων ... μορφῆ δ' ἀμιμήτων καὶ χάριτι ... κάλλει μὲν γὰρ ἕκαστον εὐθύς ἦν τότε ἀρχαῖον, ἀκμῆ δὲ μέχρι νῦν πρόσφατόν ἐστι καὶ νεουργόν· οὕτως ἐπανθεῖ καινότης αἰεὶ τις, ἄθικτον ὑπὸ τοῦ χρόνου διατηροῦσα τὴν ὄψιν, ὥσπερ ἀειθαλὲς πνεῦμα καὶ ψυχὴν ἀγήρω καταμεμειγμένην τῶν ἔργων ἐχόντων)²⁸. Alguien insensible a la belleza artística no habría podido expresarse de semejante manera.

Es cierto que nunca se expresa así con respecto a la pintura o la escultura; es más, al describir los templos de la Acrópolis, ni siquiera menciona su decoración escultórica, y de la estatua crisoelefantina de Atenea tan solo dice que es obra de Fidias (*Per.* 14.1). Los detalles sobre la misma referidos más adelante, las partes de oro desmontables y las figuras del escudo de la diosa, están motivados por el proceso judicial contra Fidias y por la crítica de los atenienses al haberse representado a sí mismo y a Pericles (*Per.* 31.2-4). En esta *Vida*, lo relevante son las construcciones arquitectónicas. Para Plutarco son importantes por su contribución a la caracterización ética de Pericles como uno de los pilares de su actividad política para el beneficio de sus conciudadanos y el engrandecimiento de su ciudad. Además debemos tener muy en cuenta la orientación práctica que el Queronense desea imprimir a su relato de los hechos virtuosos, cuya admiración suscita el deseo de imitar a sus protagonistas. Ello convierte a Pericles y sus *érgea* en prestigiosos modelos para los emperadores romanos en sus actuaciones en Grecia y, más concretamente, en Atenas²⁹.

Hay que destacar dos reflexiones sobre los edificios. Una es previa a la descripción de los mismos y está al comienzo del capítulo 12 de la *Vida de Pericles*: la construcción de los monumentos (en el pasado) proporcionó a Atenas encanto y adorno; (ahora) “es lo único que testimonia a favor de Grecia que no fue mentira

²⁷ Sobre la estética de la mimesis, cf. Van der Stockt 1990a: 23-31.

²⁸ Plu. *Per.* 13.1-5. Traducción de Pérez Jiménez 1996: 444, quien señala en nota la concentración de recursos literarios en la elaboración de este pasaje debido al entusiasmo del autor por el valor estético de los monumentos de Atenas.

²⁹ Cf. Marín Valdés 2008: 265.

aquel poder que se le atribuye y la antigua prosperidad” (“Ο δὲ πλείστην μὲν ἡδονὴν ταῖς Ἀθήναις καὶ κόσμον ἤνεγκε, μεγίστην δὲ τοῖς ἄλλοις ἔκπληξιν ἀνθρώποις, μόνον δὲ τῇ Ἑλλάδι μαρτυρεῖ μὴ ψεύδεσθαι τὴν λεγομένην δύναμιν αὐτῆς ἐκείνην καὶ τὸν παλαιὸν ὄλβον, ἢ τῶν ἀναθημάτων κατασκευή...”, *Per.* 12.1).

La otra reflexión que destacamos está al final de la comparación de Pericles con Fabio Máximo, privilegiado lugar que queda mejor grabado en la memoria del lector: “A la grandeza de las obras y a la construcción de templos y edificios con que embelleció Pericles Atenas, no son dignos de compararse todos los monumentos juntos de Roma antes de los Césares, sino que siendo algo extraordinario e incomparable en relación con aquéllos, la grandiosidad y magnificencia de estas tuvo el primer puesto”³⁰. Está claro el motivo por el que Plutarco da tanta importancia a los monumentos arquitectónicos en la biografía: testimonian un pasado glorioso que afecta a toda Grecia y hacen de Atenas una ciudad digna de equipararse a la propia Roma. Súbdito precavido, no se atreve a comparar aquellas construcciones con las de la Roma de los Césares, pero es a los monumentos atenienses a los que dedica encendidos elogios.

En la *Vida de Timoleón* encontramos otro ejemplo de una valoración estética, en concreto de las obras de dos pintores y dos poetas. Plutarco manifiesta un juicio estético propio pero indirectamente, pues su objetivo no es ese, sino que utiliza la poesía y la pintura, comparándolas con las obras de Timoleón, como instrumentos para la caracterización del héroe: “Igual que la poesía de Antímaco y las pinturas de Dionisio, (...) aunque tienen fuerza y tensión, son como obras hechas a la fuerza y pesadas, mientras que en el caso de los cuadros de Nicómaco y de los versos de Homero, a su fuerza y gracia general se les suma la apariencia de haber sido realizados sin trabajo y fácilmente; de igual modo, comparadas con las campañas de Epaminondas y con las de Agesilao, que fueron muy trabajosas y de duros combates, las de Timoleón, que asociaron generosamente la belleza y la facilidad, les parecen a quienes las consideran bien y con justa razón, no obra de la fortuna, sino de una virtud afortunada”³¹.

Las acciones de Timoleón no son producto de la τύχη sino de su ἀρετή. Puede deducirse de la comparación que esto mismo lo refiere Plutarco también a las obras de los poetas y de los pintores (hemos visto anteriormente que considera las obras de arte fruto de la inteligencia, no del azar), lo que explica que Plutarco las valore y las considere dignas de ser comparadas con las acciones de sus héroes.

³⁰ Plu. *Fab.* 30 (3).7. Traducción de Pérez Jiménez 1996: 587-588.

³¹ Plu. *Tim.* 36.3-4. Traducción de A. Pérez Jiménez (in Pérez Jiménez y Ortiz García 2006: 313). Las campañas de Timoleón son οὐ τύχης ἔργον, ἀλλ’ ἀρετῆς εὐτυχούσης. Su virtud afortunada se compara con el estilo de los cuadros de Nicómaco y los versos de Homero: ταῖς δὲ Νικομάχου γραφαῖς καὶ τοῖς Ὀμήρου στίχοις μετὰ τῆς ἄλλης δυνάμεως καὶ χάριτος πρόσεστι τὸ δοκεῖν εὐχερῶς καὶ ῥαδίως ἀπειργάσθαι.

3. PERSONAJES ANTE EL ARTE

La actitud de los protagonistas de las biografías ante el arte puede constituir una importante manifestación de su carácter. Señalamos aquí dos conductas que Plutarco considera ejemplares. Es notorio el caso de Arato: fue tal vez un experto en arte, hasta el punto de que reunió las obras más representativas de artistas como Pánfilo y Melanto para enviárselas a Tolomeo II. Con ello consiguió Arato el favor del rey de Egipto y un gran beneficio no solo político, sino también económico, para Sición. Plutarco se extiende sobre la fama de la escuela de pintura de Sición y habla del gusto artístico de Arato, con lo que da más relevancia a lo que va a contar después: que, cuando Arato destruye las imágenes de los tiranos, duda ante el retrato de Arístrato, seducido por la calidad artística del cuadro; decidido, sin embargo, a destruirlo, cede a la petición del pintor Nealces, que se ofrece para sustituir la imagen del tirano por una palmera dejando el resto de las figuras del cuadro. Plutarco no quiere conceder gran importancia a la afición de Arato por el arte, y por eso trata de atenuarla mediante una litotes: κρίσιν ἔχων οὐκ ἄμουσον ὁ Ἄρατος. El aspecto que Plutarco tiene interés en resaltar con este relato es, sobre todo, la virtud de Arato, que antepone su oposición a la tiranía a sus gustos artísticos (*Arat.* 12.6-13.6).

Otro caso destacable es el de Demetrio. Este antihéroe plutarqueo, presentado por el biógrafo como un modelo negativo que no se debe seguir, muestra, sin embargo, una actitud ante las bellas artes que podríamos calificar como la ideal en el soberano. Practicaba el trabajo manual pero de manera regia, pues no desperdiciaba su tiempo en cosas inútiles, como otros reyes que tocaban la flauta, pintaban o esculpían, sino que lo empleaba en construcciones de naves y máquinas de guerra que unían a su belleza y perfección técnica un alto nivel de conocimiento e inteligencia, por lo que causaban la admiración incluso de los enemigos (*Demetr.* 20.1-9).

También demostró Demetrio que sabía apreciar las obras de arte: cuando se quedó con un cuadro que estaba acabando de pintar Protógenes de Cauno, los rodios le pidieron que no lo destruyera. Él contestó que antes de hacer eso quemaría las imágenes de su padre. Plutarco pondera la calidad de la obra añadiendo que el pintor había tardado siete años en hacer el cuadro y que Apeles se declaró impresionado; y también dijo que le faltaba la gracia que hacía sublimes sus obras, lo que puede denotar cierta envidia (*Demetr.* 22.1-7). Plutarco destaca la sensibilidad artística de Demetrio para ilustrar la nobleza de sus sentimientos (el carácter humano y amigable que tenía en un principio, cf. *Demetr.* 4.1), contrapuesta a la vileza del comportamiento de los rodios, que habían interceptado una carta y unos regalos de su mujer y se lo habían enviado a Tolomeo.

4. LOS RETRATOS Y SUS FORMAS DE EMPLEO

Unas obras a menudo citadas son los retratos de los personajes, pintados o en estatuas. Plutarco se sirve de ellos como comparación y metáfora de su actividad biográfica. Pinta retratos del alma mediante los rasgos del carácter (*Cat. Mi.* 24.1) e, igual que los pintores captan el parecido a través del rostro y de los rasgos exteriores, él traza la imagen de la vida del personaje por medio de sus rasgos espirituales (*Alex.* 1.3).

Como ya vimos al principio, a propósito del proemio de la *Vida de Pericles*, mientras que los artistas tratan de captar el parecido físico, el biógrafo indaga en el carácter del personaje para darlo a conocer y proponerlo como ejemplo. Por ese motivo, sus retratos son superiores a los que realizan los artistas³². Lo pone de relieve en el muy conocido proemio al par *Cimón-Lúculo* donde, tras mencionar la estatua que los habitantes de Queronea dedicaron a Lúculo, continúa: “puesto que estimamos mucho más hermosa que una estatua que represente solo el cuerpo y el rostro, otra que refleje el carácter y las costumbres, evocaremos con la escritura de *Vidas paralelas* los hechos de este hombre contando con detalle la verdad sobre él” (εἰκόνα δὲ πολὺ καλλίονα νομίζοντες εἶναι τῆς τὸ σῶμα καὶ τὸ πρόσωπον ἀπομιμουμένης τὴν τὸ ἦθος καὶ τὸν τρόπον ἐμφανίζουσιν, ἀναληψόμεθα τῇ γραφῇ τῶν παραλλήλων βίων τὰς πράξεις τοῦ ἀνδρός, τάληθῆ διεξιόντες)³³.

Tras esta oposición a los retratos esculpidos, Plutarco seguidamente compara algunos de sus procedimientos metodológicos con los retratos de los pintores: “Pues así como estimamos justo para los que pintan imágenes hermosas y llenas de gracia que, aunque en ellas haya alguna pequeña imperfección, no deba esto pasar totalmente inadvertido ni ser, por el contrario exacerbado (pues lo uno produce una visión negativa y lo otro inexacta); de la misma manera, puesto que resulta difícil – y tal vez imposible – mostrar la vida de un hombre libre de reproche y sin tacha, en los hechos positivos se ha de narrar lo más de acuerdo posible con la verdad. Pues no conviene en absoluto cargar las tintas con vehemencia en la narración, ni excederse a la hora de considerar los errores y calamidades que acompañan a los hechos, resultantes de alguna pasión o necesidad política,

³² Plutarco sigue una tradición ya antigua en la literatura griega que puede remontarse a Simónides y Píndaro: cf. Mossman 1991: 100-101. Simónides afirma que la memoria de las hazañas perdurará por siempre gracias a la poesía, a propósito de los caídos en las Termópilas (fr. 531 *PMG*) y en la *Elegía de Platea* (fr. eleg. 11.21-28 West): Cf. L. N. Ferreira 2013: 264, 301-302. En contraste con esto, el mismo poeta dice, a propósito de la tumba de Midas, que las piedras las pueden romper los hombres (fr. 581 *PMG*). Frente a la inmovilidad de las estatuas, las odas de Píndaro viajan y difunden la fama del atleta por doquier: *Nemeas* 5.1 ss. La tradición continúa hasta llegar a Horacio que, elogiando a Píndaro en *Carm.* 4.2 dice: *centum potiore signis munere donat*. Cf. también *Carm.* 3.30: *exegi monumentum aere perennius*.

³³ Plu. *Cim.* 2.2. Traducción de D. Hernández de la Fuente (in Cano Cuenca et alii 2007: 155). Sobre este pasaje, cf. Hirsch-Luipold 2002: 48-50.

estimándolos más bien como falta de alguna virtud que como maldad, y sintiendo pudor por la naturaleza humana, que nunca ha podido producir un carácter tan bueno que sea puro o indudablemente tendente a la virtud” (ὥσπερ γὰρ τοὺς τὰ καλὰ καὶ πολλὴν ἔχοντα χάριν εἶδη ζωγραφουῦντας, ἂν προσῆ τι μικρὸν αὐτοῖς δυσχερές, ἀξιοῦμεν μῆτε παραλιπεῖν τοῦτο τελέως μῆτ' ἕξακριβοῦν· τὸ μὲν γὰρ αἰσχράν, τὸ δ' ἀνομοίαν παρέχεται τὴν ὄψιν· οὕτως ἐπεὶ χαλεπὸν ἐστι, μᾶλλον δ' ἴσως ἀμήχανον, ἀμεμφῆ καὶ καθαρὸν ἀνδρὸς ἐπιδειξάι βίον, ἐν τοῖς καλοῖς ἀναπληρωτέον ὥσπερ ὁμοιότητα τὴν ἀλήθειαν. τὰς δ' ἐκ πάθους τινὸς ἢ πολιτικῆς ἀνάγκης ἐπιτρεχούσας ταῖς πράξεσιν ἀμαρτίας καὶ κῆρας ἑλλείμματα μᾶλλον ἀρετῆς τινος ἢ κακίας πονηρεύματα νομίζοντας οὐ δεῖ πάνυ προθύμως ἐναποσημαίνειν τῇ ἱστορίᾳ καὶ περιττῶς, ἀλλ' ὥσπερ αἰδουμένους ὑπὲρ τῆς ἀνθρωπίνης φύσεως, εἰ καλὸν οὐδὲν εἰλικρινές οὐδ' ἀναμφισβήτητον εἰς ἀρετὴν ἦθος γεγονὸς ἀποδίδωσιν)³⁴.

Los retratos, pintados o esculpidos, se citan muy a menudo en las biografías. Plutarco no se interesa por su técnica o su calidad artística; se fija más en su significado que en su apariencia y los emplea sobre todo como elemento de caracterización de los protagonistas³⁵, tanto los propios retratos como la actitud de los personajes hacia ellos. Por ese motivo no hace descripciones de las imágenes, sino que selecciona de ellas los rasgos o los aspectos que le interesan.

Algunas veces, con los retratos se alude solo al aspecto físico (como en el caso de Filopemén o Flaminio) pero otras se emplean para aludir al carácter de un personaje, como los de Sila, Temístocles o Mario³⁶. La función de los retratos puede ser compleja y polifacética. Tal es el caso de la estatua de Demóstenes. El único detalle descriptivo que Plutarco ofrece es que tenía entrelazados los dedos de las manos, y cuenta la anécdota de un soldado que ocultó en ellas su dinero y, cuando regresó mucho tiempo después, lo encontró en el mismo sitio. Cuando se difundió el relato de este episodio, muchos compusieron epigramas sobre la incorruptibilidad de Demóstenes (*Dem.* 31.1-3). El gesto de las manos de la estatua y la anécdota son símbolo de un valor moral muy pertinente en la *Vida de Demóstenes*, y su narración se encuentra en un lugar que es clave en la estructura de la biografía para configurar el retrato moral del protagonista³⁷: situado al final

³⁴ Plu. *Cim.* 2.3-5. Traducción de D. Hernández de la Fuente (in Cano Cuenca et alii 2007: 156). Sobre este proemio, cf. Hirsch-Luipold 2002: 120-121, Kaesser 2004: 361-374. Cf. también las reflexiones en torno al arte de la mimesis en Van der Stockt 1990a: 23-31.

³⁵ Cf. Mossman 1991: 88-89, Marín Valdés 2008: 129.

³⁶ Plu. *Sull.* 2.1, *Phil.* 2.1, *Flam.* 1.1, *Them.* 22.3, *Mar.* 2.1. Cf. Wardman 1967: 414-420, Tatum 1995: 424.

³⁷ Cf. asimismo el valor simbólico de la estatua de Pompeyo a cuyos pies cayó César herido de muerte: *Caes.* 66.12-13. También recoge Plutarco relatos de portentos en relación con las estatuas, aunque no crea en ellos, por su valor simbólico para la actuación del héroe o el destino de una ciudad, como en *Caes.* 47.1-2 y *Cam.* 6.1-6. Sobre ello, cf. Brenk 1977: 36 y Mossman 1991: 112.

de la obra tras el relato de su muerte, si no borra del todo, al menos atenúa el recuerdo de las acusaciones de corrupción y la condena que sufrió³⁸. Esta es la última imagen del personaje que Plutarco quiere dejar en la mente del lector y, para acentuarla más, en contraposición al heroico suicidio de Demóstenes y a la anécdota de la estatua, la biografía termina con el relato de la muerte ignominiosa de Démades, muy denostado por Plutarco a causa de su venalidad³⁹. De esta forma, el biógrafo se muestra indulgente y pone en duda las acusaciones de corrupción contra Demóstenes⁴⁰.

Las referencias a los retratos de Alejandro Magno han atraído con frecuencia la atención de los investigadores por su carácter excepcional⁴¹. En efecto, la actitud de Plutarco puede llegar a ser sorprendente ante las obras de los dos retratistas “oficiales” de Alejandro, el escultor Lisipo y el pintor Apeles, con frecuencia citados juntos. Parece que a Plutarco, como a muchos antes que él, le impresionaron estas obras de arte. La mención de sus retratos al comienzo de la *Vida* tiene como objetivo tan solo dar cuenta del aspecto físico del macedonio y la posible relación entre su constitución física y algún rasgo de su carácter⁴². Más ricas y complejas son las referencias que podemos encontrar en otras obras.

En *De Alexandri Magni fortuna aut virtute* (335A), Plutarco (lo que no es muy frecuente) elogia la calidad artística de la obra de Apeles, que pintó a Alejandro con tanta viveza y perfección (ἐναργῶς καὶ κεκραμένως), que su retrato era ἀμίμητος. Y si esto es llamativo, aún es más sorprendente cuando afirma que Lisipo fue el único que grabó en el bronce el carácter de Alejandro y modeló junto con su forma su virtud: μόνος γὰρ οὗτος, ὡς ἔοικε, κατεμήνυε τῷ χαλκῷ τὸ ἦθος αὐτοῦ καὶ συνεξέφαινε τῇ μορφῇ τὴν ἀρετήν. ¡Un escultor, capaz de representar no solo el carácter, sino también la virtud! Tal vez haya que relacionar esa captación de la personalidad en el retrato con una anécdota contada en la *Vida*: el terror que Casandro llegó a sentir ante la presencia real de Alejandro, volvió a experimentarlo de nuevo cuando, años más tarde y siendo ya rey de Macedonia, vio una estatua suya en Delfos: “fue presa de temblores y convulsiones, y a duras penas pudo recuperarse del vértigo causado por esta visión”⁴³. Muy lejos queda ese episodio de una referencia a las estatuas en general relatada en la misma biografía: el comportamiento de Alejandro cuando, tras capturar el harén de Darío y respetando el honor de las mujeres “oponiendo a su belleza la

³⁸ Cf. Plu. *Dem.* 20.4-5 y, sobre todo, 25.1-26.2.

³⁹ Cf., por ejemplo, Plu. *Phoc.* 1.1-3.30.4.

⁴⁰ Plutarco mantiene esta misma actitud en la *Comparación de Demóstenes y Cicerón*: *Cic.* 52 (3).5-6. Sobre la anécdota de la estatua de Demóstenes y la comparación de su muerte con la de Démades, cf. Mossman 1999: 99.

⁴¹ Cf., entre otros, Hirsch-Luipold 2002: 51-55, Van der Stockt 2005: 455-464.

⁴² Plu. *Alex.* 4.1-7. Sobre las diferencias entre este pasaje y el que citamos a continuación, cf. Mossman 1991: 115-117.

⁴³ Plu. *Alex.* 74.6. Cf. Pollitt 1984: 156 -7.

hermosura de su propia continencia y temperancia, pasaba frente a ellas como si fuesen estatuas sin vida”⁴⁴.

En el tratado *De Iside et Osiride* (360D), Plutarco da la razón a Lisipo, quien criticó a Apeles por pintar a Alejandro con un rayo en la mano, “mientras que él lo representó con una lanza, cuya gloria ningún tiempo la sustraerá, por ser verdadera y serle propia”. La representación del rey con el símbolo de Zeus le parece a Plutarco demasiado pretenciosa⁴⁵, y no se corresponde con la actitud y el comportamiento del personaje que se refleja en *De Alexandri Magni fortuna aut virtute*. Un extenso pasaje de este tratado (desde 333E hasta 335E) consiste en una exposición laudatoria de la actitud de Alejandro ante las artes: tiene, se nos dice, un comportamiento adecuado a su dignidad real pues las disfrutaba pero no deseaba imitarlas, y recompensaba generosamente a los artistas. Sin embargo, no se rindió a su adulación: cuando el arquitecto Estásicrates le propone tallar el monte Atos con su efigie para que esta sea imperecedera e inamovible, a diferencia de las estatuas normales, Alejandro le contesta: “Deja que el Atos permanezca en su sitio, pues ya hay suficiente con el recuerdo de la arrogancia de un solo rey. A mí me representarán el Cáucaso y los montes Emodios, el Tánais y el mar Caspio. Estos son las imágenes de mis hazañas”⁴⁶. En su respuesta, Alejandro se muestra no como el portador del rayo del retrato de Apeles, sino como el portador de la lanza del retrato de Lisipo, el que representó su virtud.

El buen gobernante es él mismo imagen de la divinidad, que no necesita de un Fidias, un Policleto o un Mirón que la modele⁴⁷. Aunque Plutarco considera que este no debe anhelar los honores otorgados por miedo o que dependen de la volubilidad del pueblo, como las estatuas⁴⁸, sin embargo, menciona también la erección de estatuas como un merecido honor tributado por los ciudadanos agradecidos a un buen gobernante, bien en vida del mismo (*Arat.* 14.3) o como homenaje póstumo (*Phoc.* 38.1). En general, Plutarco no aprecia el honor de las estatuas y elogia a quienes las rechazan, como Agesilao o Catón el censor⁴⁹, que tienen una actitud similar a la de Alejandro. El primero encargó que no se hiciera de él ninguna imagen, ni esculpida ni pintada, “pues si he hecho alguna obra buena, este será mi recuerdo. Y si no, ni todas las estatuas del mundo servirían, pues son obra de artesanos y de hombres sin ninguna dignidad”. Catón consideraba

⁴⁴ Plu. *Alex.* 21.11. Traducción de J. Bergua Caverro (in Bergua Caverro et alii 2007: 53).

⁴⁵ Precisamente en *Ad princ. ind.* 780E-F, Plutarco critica las representaciones de gobernantes con cetro, rayo o tridente por ser impropias y merecedoras de castigo divino.

⁴⁶ Plu. *De Alex. fort.* 335D-E. Cf. también *Alex.* 72.6-7.

⁴⁷ Plu. *Ad princ. ind.* 780E-781A.

⁴⁸ Plu. *Demetr.* 30.6-7. Casos paradigmáticos son las trescientas estatuas de Demetrio de Falero, todas destruidas en vida del mismo, y las de Démades, fundidas para hacer orinales: *Praec. ger. reip.* 320E.

⁴⁹ Plu. *Praec. ger. reip.* 820A-F, *Apophth.* 191D, *Apophth. Lac.* 215A, *Ages.* 2.4, *Cat. Ma.* 19.6. Cf. Van der Stockt 1995: 458-460.

que las más hermosas estatuas de él las llevaban los ciudadanos en sus almas, y añadía : “Prefiero que se pregunte por qué no hay estatuas mías a por qué las hay”.

Frente a los comportamientos dignos de elogio que hemos mencionado en relación con los retratos, Plutarco presenta otros opuestos, muestras de soberbia o vanidad, que censura abiertamente o, al menos, los inserta en contextos claramente negativos. Uno de los casos más destacados es el de Alcibiades: el capítulo 16 de su *Vida* está dedicado a exponer de forma sistemática una serie de cualidades negativas del personaje, sus excesos y desmanes de todo tipo. Hay en este contexto tres referencias al arte que muestran la inclinación de Alcibiades al lujo y su insolencia tiránica: se hizo fabricar un escudo dorado en el que no puso un emblema tradicional, sino un Eros con cuernos (16.1)⁵⁰; tuvo encerrado al pintor Agatarco en su casa y no lo dejó salir hasta que se la pintó (16.5); y además Aristofonte hizo su retrato cuando pintó una Nemea con Alcibiades sentado en sus brazos (16.7)⁵¹. No es un honor otorgado por los ciudadanos, sino que es el mismo Alcibiades quien lo encarga. La gente tenía miedo de sus transgresiones y consideraban sus actitudes tiránicas y extrañas, y los ancianos, dice Plutarco, estaban descontentos con estas cosas, como propias de tiranos. Plutarco en este caso parece estar de acuerdo con los ancianos representantes de los valores tradicionales.

Sila, deseoso de tener una imagen de un momento glorioso de su carrera, se hizo grabar en un anillo la escena en la que él mismo recibía prisionero a Yugurta de manos de Boco. Plutarco atribuye el encargo de Sila a su carácter orgulloso (μεγάλαυχος) y a su gran ambición (εἰς τοῦτο φιλοτιμίας προήλθεν)⁵².

También en un contexto negativo se mencionan el supuesto retrato de Pericles y un autorretrato que Fidias, según se decía, situó en la amazonomaquia del escudo de Atenea. Este hecho aumentó la envidia que acosaba al escultor por la gloria de sus obras, dice Plutarco. Lo cuenta en el capítulo 31 de la *Vida de Pericles*, donde se narra el proceso contra Fidias.

En la *Vida de Cimón* (4.5-7), al señalar los aspectos negativos del carácter del protagonista, Plutarco recoge el rumor de que mantuvo relaciones con su hermana Elpinice; esta, además, era amante del pintor Polignoto, quien la incluyó entre las mujeres troyanas, y concretamente puso su cara a la figura de Laódice cuando pintó *La caída de Troya* para la Stoa Poikile. Este dato se aporta como una prueba de la mala fama de Elpinice que afecta al protagonista de la biografía.

⁵⁰ Ateneo (12.534e) dice que era crisoelefantino.

⁵¹ Personificación femenina de Nemea para conmemorar la victoria de Alcibiades en los juegos de dicha localidad. Pero según Ateneo (12.534d), se trata del segundo cuadro que pintó Agatarco para celebrar sus victorias al regresar a Atenas desde Olimpia; en el primero había una Olímpide y una Pitíade coronándolo.

⁵² Plu. *Sull.* 3.4.

5. EL ARTE GRIEGO Y LOS PERSONAJES ROMANOS

Muy diferentes de las que hemos visto hasta ahora son las funciones que tiene el arte en las *Vidas* de personajes romanos, y concretamente de los conquistadores de ciudades griegas. La característica más notable es que Plutarco lo presenta como parte de la παιδεία griega y un importante vehículo, visible y tangible, para la penetración de la misma en Roma. El biógrafo muestra sobre todo la actitud de los personajes ante el arte griego, que se corresponde con su actitud ante la παιδεία griega en general.

En la *Vida de Marcelo*, concretamente, el arte tiene especial relevancia. Al principio de su biografía leemos que era amante de la παιδεία y las letras griegas (*Marc.* 1.3). Esto es lo que le importa a Plutarco, el amor del personaje a la cultura griega, que se manifestará en su admiración por el arte.

Después de conquistar Siracusa el año 211 a.C., Marcelo se llevó la mayor parte de las estatuas de los templos para exhibirlas en su desfile triunfal y para que adornaran Roma, como se cuenta en el capítulo 21 de su biografía. Aunque la finalidad de este episodio sea señalar el amor de Marcelo por la cultura griega y su importante contribución a la introducción de la misma en Roma, se hace también, indirectamente, una alabanza del arte griego y la afirmación de su enorme influencia en el arte romano: “Pues antes de esto no tenía ni conocía (sc. Roma) nada de elegante y magnífico ni había en ella esta cosa graciosa y delicada y amable (...) Por eso entre el pueblo gozó de más fama Marcelo, por haber engalanado la ciudad con ornatos que traían consigo el deleite y la gracia y la seducción griegas, pero entre los más ancianos, Fabio Máximo. Y es que este no había traído consigo ni trasladado nada de la ciudad de los tarentinos cuando la tomó (...) pero dejó las estatuas en su sitio pronunciando la célebre frase: ‘Dejemos a los tarentinos – dijo – estos dioses encolerizados’. A Marcelo le reprocharon primero que había suscitado contra la ciudad la malevolencia no solo de los hombres sino también de los dioses, traídos a ella y paseados en procesión como cautivos y luego que al pueblo (...) lo llenó de ociosidad y lo hizo experto en la charla sobre artes y artistas y amigo de pasar en ello buena parte del día. Pero él, por su parte, se vanagloriaba incluso ante los griegos de haber enseñado a los romanos, que antes no sabían, a apreciar y admirar las admirables obras de arte de la Hélade” (οὐδὲν γὰρ εἶχεν οὐδ’ ἐγίνωσκε (sc. Roma) πρότερον τῶν κομψῶν καὶ περιττῶν, οὐδ’ ἦν ἐν αὐτῇ τὸ χάριεν τοῦτο καὶ γλαφυρὸν ἀγαπώμενον... διὸ καὶ μᾶλλον εὐδοκίμησε παρὰ μὲν τῷ δήμῳ Μάρκελλος, ἡδονὴν ἐχούσαις καὶ χάριν Ἑλληνικὴν καὶ πιθανότητα διαποικίλας ὄψεσι τὴν πόλιν, παρὰ δὲ τοῖς πρεσβυτέροις Φάβιος Μάξιμος. οὐδὲν γὰρ ἐκίνησε τοιοῦτον οὐδὲ μετήνεγκεν ἐκ τῆς Ταραντίνων πόλεως ἀλούσης... τὰ δ’ ἀγάλματα μένειν εἶασεν, ἐπειπὼν τὸ μνημονεύμενον· “ἀπολείπωμεν” γὰρ ἔφη “τοὺς θεοὺς τούτους τοῖς Ταραντίνοις κεχολωμένους.” Μάρκελλον δ’ ἠτιῶντο, πρῶτον μὲν ὡς ἐπίφθονον ποιοῦντα τὴν πόλιν, οὐ μόνον ἀνθρώπων, ἀλλὰ καὶ θεῶν οἷον αἰχμαλώτων

ἀγομένων ἐν αὐτῇ καὶ πομπευομένων, ἔπειθ' ὅτι τὸν δῆμον... σχολῆς ἐνέπλησε καὶ λαλιᾶς, περὶ τεχνῶν καὶ τεχνιτῶν ἀσειζόμενον καὶ διατρίβοντα πρὸς τούτῳ πολὺ μέρος τῆς ἡμέρας. οὐ μὴν ἀλλὰ τούτοις ἐσεμνύετο καὶ πρὸς τοὺς Ἕλληνας, ὡς τὰ καλὰ καὶ θαυμαστά τῆς Ἑλλάδος οὐκ ἐπισταμένους τιμᾶν καὶ θαυμάζειν Ἑωμαίους διδάξας⁵³.

Ante este comportamiento de Marcelo, que da a conocer el arte griego en Roma y reconoce explícitamente la superioridad griega en el terreno artístico, Plutarco se abstiene de criticarlo por el expolio realizado e incluso aprueba su conducta. Con quien no se muestra de acuerdo Plutarco es con los ancianos de Roma, representantes de unas tradiciones que chocan con la παιδεία griega, que acusaban a Marcelo de que al pueblo, acostumbrado a la vida guerrera y campesina, lo hizo ocioso y experto en la charla sobre arte y artistas. Ellos preferían el ejemplo de Fabio Máximo, que dejó las estatuas en Tarento cuando, dos años después, conquistó esta ciudad⁵⁴. Estos ancianos decían también que Marcelo había suscitado la malevolencia de los dioses contra la ciudad por haberlos llevado a ella cautivos. No puede apoyar este argumento quien, como Plutarco, considera que la divinidad no está representada adecuadamente en las estatuas, ni se encuentra presente en los colores ni en las formas ni en las superficies pulidas⁵⁵.

Plutarco no elogia la conducta de Fabio Máximo, que no se llevó las estatuas de Tarento cuando tomó la ciudad. Su célebre frase – “Dejemos a los tarentinos esos dioses encolerizados” – pudo ser considerada piadosa por los ancianos de Roma, pero también puede parecer despectiva y Plutarco no deshace la ambigüedad. Incluso llega a criticar al personaje en su *Vida*, donde cuenta que se llevó solo una estatua colosal de Heracles⁵⁶ que puso en el Capitolio junto a una estatua cuya ecuestre de bronce, por lo que lo califica de “más extravagante” (ἀτοπώτερος) que Marcelo mientras que a este le atribuye dos virtudes tan griegas como la πραότης y la φιλάνθρωπία (*Fab.* 22.7-8). Fabio Máximo no muestra sensibilidad alguna hacia la cultura y el arte griego, sino tan solo el deseo de engrandecerse a sí mismo. Por eso Plutarco no está de acuerdo con su conducta.

También son notorias las muestras de filohelenismo de Paulo Emilio, que dio a sus hijos, además de la educación tradicional romana (ἐπιχώριον παιδείαν καὶ πάτριον), con mayor entusiasmo, la educación griega (τὴν δ' Ἑλληνικὴν φιλοτιμότερον): los rodeó de gramáticos, sofistas y rétores, y además de escultores, pintores, domadores de caballos y perros y maestros de caza, todos ellos

⁵³ Plu. *Marc.* 21.2-7. Traducción de P. Ortiz García (in Pérez Jiménez y Ortiz García 2006: 426-427).

⁵⁴ Sobre este pasaje de la *Vida de Marcelo*, cf. Pelling 1989: 199-203, Swain 1990: 141, García Moreno 1996: 361-363.

⁵⁵ Cf. Plu. *Num.* 8.14, *Superst.* 167E-F, *Is. et Os.* 382B. Sobre las imágenes de los dioses, cf. Brenk 1977: 28-38.

⁵⁶ Obra de Lisipo: cf. Plin. *Nat.* 34.40.

griegos (*Aem.* 6.8-9). Lo más relevante es la consideración explícita de la pintura y la escultura como parte de la παιδεία griega.

Después de su victoria sobre Perseo de Macedonia (168 a.C.), Paulo Emilio realizó una gira por Grecia dando muestras de su carácter humanitario y filoheleno. En Delfos encontró un pilar donde iba a colocarse una estatua de oro de Perseo y ordenó que se pusiera la suya, pues los vencidos deben ceder su puesto a los vencedores. En Olimpia, se quedó admirado de la estatua de Zeus y dijo que Fidias había logrado modelar el Zeus de Homero (*Aem.* 28.1-5). Su filohelenismo va unido a su sensibilidad artística. Cuando celebró en Roma su triunfo sobre Perseo de Macedonia, el desfile duró tres días y el primero apenas fue suficiente para la exhibición de las estatuas, cuadros y colosos, transportados en doscientos cincuenta carros (*Aem.* 32.4).

Plutarco ni siquiera insinúa una crítica en ningún momento y quizás veía con buenos ojos estos expolios que contribuyeron a la penetración de la cultura griega en Roma⁵⁷. Por eso las estatuas que Marcelo y Paulo Emilio llevaron a Roma no eran cautivas como la hidrófora que Temístocles intentó rescatar de Sardes y las estatuas griegas procedentes de Sicilia que Escipión el Joven encontró en Cartago y mandó devolver⁵⁸.

Hemos visto a propósito de Marcelo y Fabio Máximo dos actitudes opuestas en Roma: unos se entusiasman con el arte griego; otros, en cambio, se oponen a su introducción por entender que corrompe las costumbres tradicionales romanas. Reproducen las dos actitudes ante la cultura griega en general.

Plutarco destaca la aversión de Mario hacia la lengua y la cultura griegas, y que lo pagó caro: pues si hubiera rendido sacrificios a las Musas griegas y a las Gracias, no habría culminado una brillante carrera militar y política con un final tan indigno⁵⁹. El más conocido por su resistencia a la penetración cultural griega en Roma es Marco Catón, que, sin embargo, acabó aprendiendo la lengua y la literatura griegas (*Cat. Ma.* 2.5). Especialmente se oponía a la filosofía, y lo demostró cuando Carnéades viajó a Roma y llenó a los jóvenes de entusiasmo por la filosofía. Catón, en efecto, profetizó que los romanos perderían su imperio si se dejaban contaminar por las letras griegas. Plutarco desmiente tal δυσφημία apoyándose en los hechos, pues Roma, dice, alcanzó su máximo poder cuando hizo propios los conocimientos y toda la παιδεία griega⁶⁰. Dicho de otra manera: la realización del gran proyecto político de Roma se sustenta en la παιδεία

⁵⁷ Cf. Pollit 1978: 155-161. También pudo influir en Plutarco el hecho de que, en su época, la tensión entre cultura griega y romana ya había desaparecido, y ambas eran percibidas como una misma civilización. Cf. Pollit 1978: 169.

⁵⁸ Plu. *Them.* 31.1, *Apophth.* 200B.

⁵⁹ Plu. *Mar.* 2.2-4. Sobre la carencia de παιδεία de Mario, cf. Swain 1990: 137-140.

⁶⁰ πρὸς Ἑλληνικὰ μαθήματα καὶ παιδείαν ἅπασαν ἔσχεν οἰκείως. Cf. *Cat. Ma.* 22.1-23.3.

griega⁶¹. Plutarco no habla de la opinión de Catón sobre el arte griego, pero por Tito Livio conocemos su vehemente oposición al mismo. Se refería a las estatuas traídas de Siracusa por Marcelo como *infesta signa*, pues temía que estas, cautivas, cautivaran a su vez a los romanos⁶².

Está claro cuál de las dos opiniones prefiere Plutarco, pero se matiza mejor su actitud ante este asunto si añadimos, a los casos que hemos referido, el de Lúculo. El personaje, que había beneficiado a Queronea (*Cim.* 2.1) y además daba importantes muestras de amor a la cultura griega⁶³, cuenta con la simpatía de Plutarco, quien, sin embargo, censura su colección de estatuas y pinturas por ser una manifestación más del lujo desmedido que ostentaba: “Pues al menos yo pongo en la categoría de frivolidades los edificios lujosos, la construcción de jardines y baños y aún más las pinturas y estatuas y la devoción a estas artes, a las que aquél dedicó entonces enormes dispendios” (εἰς παιδιὰν γὰρ ἔγωγε τίθεμαι καὶ οἰκοδομὰς πολυτελεῖς καὶ κατασκευὰς περιπάτων καὶ λουτρῶν καὶ ἔτι μᾶλλον γραφᾶς καὶ ἀνδριάντας καὶ τὴν περὶ ταύτας τὰς τέχνας σπουδῆν, ἃς ἐκεῖνος συνῆγε μεγάλοις ἀναλώμασιν...)⁶⁴.

Los expolios de Marcelo y de Paulo Emilio, destinados al ornato de la ciudad de Roma, y por tanto a la entrada y difusión de la cultura griega en el pueblo romano, no fueron objeto de reproche. En cambio, con la cultura griega afianzada ya en Roma en tiempo de Lúculo, su ostentoso coleccionismo de obras de arte destinadas al embellecimiento de sus fincas privadas no encuentra justificación⁶⁵ y merece la crítica del moralista.

6. CONCLUYENDO

En las páginas precedentes hemos podido constatar la versatilidad de Plutarco. En su actitud ante las artes plásticas, prevalecen siempre los criterios expresados en el proemio de la *Vida de Pericles*, y también en el tratado *De gloria Atheniensium*, de que las obras más importantes son las debidas a la virtud de los estadistas y generales y, en consecuencia, es a ellas a las que hay que dirigir la atención ante todo. Pero, aunque las artes no tengan el primer puesto en su escala de valores, Plutarco considera adecuado que el hombre de Estado rinda culto a

⁶¹ Cf. Desideri 1992: 4486.

⁶² Liv. 34.4: *haec ego, quo melior laetiorque in dies fortuna rei publicae est, quo magis imperium crescit – et iam in Graeciam Asiamque transcendimus omnibus libidinum inlecebris repletas et regias etiam adtrectamus gazas –, eo plus horreo, ne illae magis res nos ceperint quam nos illas. infesta, mihi credite, signa ab Syracusis inlata sunt huic urbi. iam nimis multos audio Corinthi et Athenarum ornamenta laudantes mirantesque et antefixa fictilia deorum Romanorum ridentes. ego hos malo propitios deos et ita spero futuros, si in suis manere sedibus patiemur.*

⁶³ Plu. *Luc.* 1.4-8, 42.1-4.

⁶⁴ Plu. *Luc.* 39.2. Traducción de D. Hernández de la Fuente (in Cano Cuenca et alii 2007: 251).

⁶⁵ Cf. Pollit 1978: 162-164.

las Musas en su tiempo libre y disfrute y admire el arte aunque no lo practique. Él también lo hace, y eso explica que exhiba un buen conocimiento de los artistas, las obras y las técnicas. Su obra está llena de referencias a las artes en general y a la pintura y la escultura en particular, y las considera lo bastante dignas como para compararlas con su actividad biográfica. Eso sí, no trata de ellas por su propia importancia sino que las subordina siempre a la finalidad del contexto en que las inserta. Por eso no hace descripciones de obras de arte y tan solo selecciona de ellas aspectos o detalles pertinentes para su propósito. Junto a una refinada sensibilidad, muestra su gran cultura artística y, sobre todo, una extraordinaria capacidad para adaptar tanto sus criterios como sus conocimientos a situaciones muy diversas en consonancia con la naturaleza de su discurso.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalde Martín, C. (2013), “Actitud de Plutarco y sus héroes ante las artes plásticas”, in Santana Henríquez 2013: 111-117.
- Bergua Cavero, J., Bueno Morillo, S. y Guzmán Hermida, J. M. (2007), *Plutarco. Vidas Paralelas. Vol. VI: Alejandro-César, Agesilao-Pompeyo, Sertorio-Éumenes*. Madrid: Gredos.
- Brenk, F. E. (1977), *In Mist Apparelled: Religious Themes in Plutarch's Moralia and Lives*. Leiden: Brill.
- Cano Cuenca, J., Hernández de la Fuente, D. y Ledesma, A. (2007), *Plutarco. Vidas Paralelas. Vol. V: Lisandro-Sila, Cimón-Lúculo, Nicias-Craso*. Madrid: Gredos.
- Desideri, P. (1992), “La formazione delle coppie nelle Vite plutarchee”, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 2.33.6: 4470-4486.
- Duff, T. (1999), *Plutarch's Lives: Exploring Virtue and Vice*. Oxford: University Press.
- (2004), “Plato, tragedy, the ideal reader and Plato's *Demetrios and Antony*”, *Hermes* 132.3: 271-291
- Ferreira, J. R. (2013), “As artes plásticas em Plutarco: o exemplo do *Doríforo* de Policleto”, in Santana Henríquez 2013: 237-240.
- Ferreira, L. N. (2013), *Mobilidade poética na Grécia Antiga: uma leitura da obra de Simónides*. Coimbra: Imprensa da Universidade/Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- Frazier, F. (1990), “Notice”, in *Plutarque. Oeuvres morales*. Tome V.1. Paris: Les Belles Lettres, 159-184.
- Gallo, I. & Scardigli, B. eds. (1995), *Teoria e prassi política nelle opere di Plutarco*. Napoli: M. D'Auria.
- García Gual, C. y Pérez Jiménez, A. (1986), *Aristóteles. Política*. Madrid: Alianza.
- García Moreno, L. A. (1996), “Plutarco y la rapacidad de los romanos”, in J. A. Fernández Delgado y F. Pordomingo Pardo (eds.), *Estudios sobre Plutarco: aspectos formales*. Madrid: Ediciones Clásicas, 357-367.
- González González, M. (2013), “La legislación funeraria soloniana y su huella arqueológica”, in Santana Henríquez 2013: 461-468.
- Hirsch-Luipold, R. (2002), *Plutarchs Denken in Bildern. Studien zur literarischen, philosophischen und religiösen Funktion des Bildhaften*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Kaesser, C. (2004), “Tweaking the Real: Art Theory and the Borderline between History and Morality in Plutarch's *Lives*”, *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 44: 361-374.

- Marín Valdés, F. (2008), *Plutarco y el arte de la Atenas hegemónica*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Mossman, J. (1991), "Plutarch's Use of Statues", *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, Supp. 58: *Georgica*: 98-119.
- (1999), "Is the Pen Mightier than the Sword? The Failure of Rhetoric in Plutarch's *Demosthenes*", *Histos* 3: 77-101.
- Nikolaidis, A. G. (2013), "Plutarch's Views on Art and specially on Painting and Sculpture", in Santana Henríquez 2013: 169-181.
- Pelling, C. (1989), "Plutarch: Roman Heroes and Greek Culture", in M. Griffin & J. Barnes (eds.), *Philosophia Togata. Essays on Philosophy and Roman Society*. Oxford: Clarendon Press, 199-232.
- Pérez Jiménez, A. (1996), *Plutarco. Vidas Paralelas. Vol. II: Solón-Publicola, Temístocles-Camilo, Pericles-Fabio Máximo*. Madrid: Gredos.
- (2013), "Interpretación moral de las obras de arte en Plutarco", in Santana Henríquez 2013: 191-202.
- Pérez Jiménez, A. y Ortiz García, P. (2006), *Plutarco. Vidas Paralelas. Vol. III: Coriolano-Alcibíades, Paulo Emilio-Timoleón, Pelópidas-Marcelo*. Madrid: Gredos.
- Pohlenz, M. et al. ed. (1925-1978), *Plutarchi Moralia*, 7 vols. Leipzig: Teubner.
- Pollitt, J. J. (1978), "The Impact of Greek Art on Rome", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 108: 155-174.
- (1984), *Arte y experiencia en la Grecia clásica*. Trad. C. Luca de Tena. Bilbao: Xarait.
- Santana Henríquez, G. ed. (2013), *Plutarco y las artes. XI Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Stadter, Ph. A. (1988), "The Proems of Plutarch's Lives", *Illinois Classical Studies* 13: 275-295.
- Swain, S. C. R. (1990), "Hellenic Culture and the Roman Heroes", *Journal of Hellenic Studies* 110: 126-145.
- Tatum, W. J. (1995), "The Image of the King in Plutarch's *Lives*", in Gallo & Scardigli 1995: 423-431.
- Van der Stockt, L. (1990a), "L'expérience esthétique de la mimesis selon Plutarque", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 36: 23-31.
- (1990b), "La peinture, l'histoire et la poésie dans *De gloria Atheniensium* (Mor. 346F-347C)", in A. Pérez Jiménez y G. del Cerro Calderón (eds.), *Estudios sobre Plutarco: obra y tradición*. Málaga: Universidad de Málaga, 173-177.
- (1992), *Twinkling and Twilight: Plutarch's Reflection on Literature*. Brussels: Paleis der Academiën.

- (1995), “L’homme d’état et les beaux arts selon Plutarque”, in Gallo & Scardigli 1995: 457-465.
- (2005), “Plutarch and Apelles”, in A. Pérez Jiménez & F. Titchener (eds.), *Valori letterari delle opere di Plutarco. Studi offerti al professore Italo Gallo dall’International Plutarch Society*. Málaga-Logan: Universidad de Málaga/Utah State University, 455-464.
- Wardman, A.(1967), “Description of Personal Appearance in Plutarch and Suetonius: The Use of Statues as Evidence”, *Classical Quarterly* 61: 414-420.
- Ziegler, K. ed. (1964-1973), *Plutarchi Vitae Parallelae*, 3 vols. Leipzig: Teubner.

(Página deixada propositadamente em branco)

EL PAISAJE FUNERARIO GRIEGO A TRAVÉS DE ALGUNOS TEXTOS DE
PLUTARCO (*SOLÓN* 21.1, 5-7; *TEMÍSTOCLES* 32.4-6; *FOCIÓN* 22.1-2)
(The Greek Funerary Landscape through some Texts of Plutarch: *Solon* 21.1,
5-7; *Themistocles* 32.4-6; *Phocion* 22.1-2)

MARTA GONZÁLEZ GONZÁLEZ (martagzlez@uma.es)
Universidad de Málaga

RESUMEN – Este trabajo se centra en tres pasajes de las *Vidas* de Plutarco que ofrecen información relevante para el estudio del arte funerario en Grecia Antigua. Los textos estudiados, de tres épocas diferentes (*Solón* 21.1, 5-7; *Temístocles* 32.4-6; *Foción* 22.1-2), permiten repasar las principales características de este arte entre los siglos VI y IV a.C. De las consideraciones de Plutarco (aunque no sean de tipo estético) y del contexto histórico y legislativo de los episodios aquí recordados, se pueden extraer ideas útiles sobre unos monumentos a los que los griegos concedieron enorme importancia.

PALABRAS CLAVE: Plutarco, Solón, Temístocles, Foción, arqueología funeraria.

ABSTRACT – This essay is focused on three passages from Plutarch's *Lives* that provide us relevant information for the study of funerary art in Ancient Greece. The studied texts (*Solon* 21.1, 5-7; *Themistocles* 32.4-6, *Phocion* 22.1-2) are from three different periods and allow us to review the main characteristics of this art between the 6th and 4th centuries BC. From Plutarch's considerations (even if not of an aesthetic nature) and from the historical and legislative context of these episodes, useful ideas can be obtained about monuments to which the Greeks gave an enormous importance.

KEYWORDS: Plutarch, Solon, Themistocles, Phocion, Funerary Archaeology.

En las páginas que siguen me detendré en tres pasajes de las *Vidas* de Plutarco que pueden aportar un poco de información a la historia del arte funerario en Atenas. Hacen referencia a tres épocas diferentes, de modo que, aunque sin ninguna pretensión de exhaustividad, pueden permitirnos recordar algunos de los rasgos y características de ese arte entre los siglos VI y IV a.C.

En el primer caso, se trata más bien de arqueología funeraria. Me centraré en la información que ofrece Plutarco en la *Vida de Solón* sobre la legislación atribuida al famoso político y poeta ateniense. Entiendo que la desaparición, desde mediados del siglo VI a.C., del tipo de culto que se evidenciaba en los túmulos con *Opferrinnen* (depósitos de ofrendas en las tumbas, posiblemente vinculados a banquetes fúnebres) puede estar relacionada con la legislación soloniana relativa a los enterramientos. Si fuera así, es especialmente Plutarco y no Cicerón (*Leg.* 2.66), mucho más citado como fuente para este asunto, nuestro principal informador. Se trata, como veremos, en el caso de Solón, de una legislación más bien de carácter antropológico que suntuario, ya que la Atenas del siglo VI a.C. sigue siendo una ciudad en la que la ostentación preside determinadas ceremonias fúnebres, como puede verse en el

Cerámico, donde hay grandes túmulos: precisamente en uno de ellos, al oeste del *Tritopatreion*, se ha encontrado una estela que representa a un hombre con bastón y con el cuchillo sacrificial, μάχαίρα, que algunos han atribuido a Solón¹.

La conocida como tumba de Temístocles (muerto en el 459 a.C.), en el Pireo, será el segundo ejemplo en el que me detendré. La muerte del estadista se sitúa de lleno en un momento en el que el interés por las estelas figuradas ha decaído y no se duda, incluso, en reutilizarlas para la construcción, por ejemplo, del llamado “muro de Temístocles” en Atenas, del que se han recuperado algunas estelas excepcionales. En unas fechas que podemos situar aproximadamente entre 490-440 a.C., es el estado el que monopoliza la conmemoración monumental en piedra, instituyendo además en Atenas los discursos públicos por los muertos en la guerra. Para Temístocles, muerto en Magnesia y víctima de un proceso de ostracismo, no cabía esperar funerales de estado ni un monumento en el camino de la Academia; al contrario, su posible entierro clandestino en el Pireo es lo que las fuentes mencionan, Plutarco entre ellas. Veremos cómo ese relato ofrece los rasgos típicos de una construcción legendaria de carácter claramente político: el retorno a la patria de los restos del héroe.

Tras la interrupción que acabo de recordar, c. 490-440 a.C., la construcción de estelas se reanuda en el Ática c. 440-430 a.C. de una manera espléndida: todos los autores coinciden en señalar las similitudes entre algunas de ellas y ciertas imágenes de los frisos del Partenón. La belleza de una primera época dará paso a un exceso que se verá interrumpido por la legislación, ésta sí de orden suntuario, de Demetrio Falereo². El tercer y último texto que comentaré hace referencia a ese dispendio que se había llegado a alcanzar en la construcción de monumentos fúnebres. Se trata de un pasaje breve, pero muy interesante, de la *Vida de Foción* en el que el biógrafo da cuenta del costoso memorial que Hárpalo, tesorero de Alejandro, hizo levantar para la hetera Pitonice (c. 330-20 a.C.), de la que había estado muy enamorado. En este caso, lo más relevante es lo que Plutarco no dice y su brevísima mención a que el monumento no valía lo que había costado, algo que contrasta con las referencias a este mismo memorial que encontramos en Pausanias y en Ateneo de Náucratis y que parece más bien una consideración moral que estética.

(I) LAS LEYES DE SOLÓN Y LA ARQUEOLOGÍA FUNERARIA (*VIDA DE SOLÓN* 21.1, 5-7)

Las leyes funerarias más antiguas del Ática se atribuyen a Solón; aunque los testimonios con los que contamos son tardíos³, hay entre ellos un acuerdo que

¹ Se trata del Túmulo G (c. 555-550 a.C.). Véase Humphreys 1980: 106. Una crítica a esta propuesta puede verse en Houby-Nielsen 1995: 156-159.

² Para la historia de los monumentos funerarios griegos del Ática, a pesar de los años transcurridos desde su publicación, continúa siendo imprescindible la obra de Friis Johansen 1951.

³ Los textos relativos a la legislación de Solón están traducidos y comentados en Blok 2006.

parece apuntar a una tradición fiable o, al menos, al hecho de que ya desde el siglo IV a.C. “leyes de Solón” quería decir “leyes tradicionales”. Una de esas fuentes antiguas y, en mi opinión, la principal, es Plutarco⁴:

Ἐπαινέεται δὲ τοῦ Σόλωνος καὶ ὁ κωλύων νόμος τὸν τεθνηκότα κακῶς ἀγορεύειν [...]. Ἐπέστησε δὲ καὶ ταῖς ἐξόδοις τῶν γυναικῶν καὶ τοῖς πένθεσι καὶ ταῖς ἑορταῖς νόμον ἀπείργοντα τὸ ἄτακτον καὶ ἀκόλαστον, ἐξιέναι μὲν ἱματίων τριῶν μὴ πλέον ἔχουσαν κελεύσας, μηδὲ βρωτὸν ἢ ποτὸν πλείονος ἢ ὄβολοῦ φερομένην, μηδὲ κἀνήτα πηχυαίου μείζονα, μηδὲ νύκτωρ πορεύεσθαι πλὴν ἀμάξει κομιζομένην λύχνου προφαίνοντος. ἀμυχὰς δὲ κοπτομένων καὶ τὸ θρηνεῖν πεποιημένα καὶ τὸ κωκύειν ἄλλον ἐν ταφαῖς ἐτέρων ἀφείλεν. ἐναγίζειν δὲ βοῦν οὐκ εἶασεν, οὐδὲ συντιθέναι πλέον ἱματίων τριῶν, οὐδ' ἐπ' ἀλλότρια μνήματα βαδίζειν χωρὶς ἐκκομιδῆς, ὧν τὰ πλεῖστα κἀν τοῖς ἡμετέροις νόμοις ἀπηγόρευται.

Es elogiada la ley de Solón que prohíbe hablar mal de los que han muerto [...] Dedicó asimismo a las salidas de las mujeres, a los duelos y a las fiestas una ley que suprimía el desorden y el desenfreno. Prohibió que la mujer saliera con más de tres mantos, llevando comida o bebida por un valor superior a un óbolo o una vara de más de un codo y que viajara de noche, salvo conducida en un carro y con una antorcha por delante. Prohibió las heridas que se producían al golpearse, los lamentos fingidos y la costumbre de llorar a un extraño en los entierros de otros. Y prohibió el sacrificio de un buey, enterrar con el cadáver más de tres mantos y visitar las tumbas de extraños, salvo en el entierro. De estas prácticas, la mayoría todavía están prohibidas en nuestras leyes⁵.

Plutarco es nuestra principal ayuda para contextualizar las reformas introducidas por Solón. Según este autor, poco antes de que el gran legislador fuera nombrado arconte, Atenas estaba necesitada de purificación debido a las sangrientas disputas que siguieron al asesinato sacrílego de los partidarios de Cílon por los de Megacles. En esas circunstancias, los atenienses llamaron en su ayuda a Epiménides de Festo por su fama de sabio y, al parecer, las reformas propuestas por Epiménides inspiraron las medidas que después tomaría Solón. La pregunta que aquí nos planteamos es cuál fue el alcance de las reformas solonianas en el ámbito estricto de la legislación funeraria y en qué términos se puede establecer la relación entre los dos sabios. Las reformas de Solón relativas a las costumbres funerarias son poco verificables al nivel arqueológico, ya que atendían sobre todo

También debe consultarse Garland 1989. Morris 1992-1993 es bastante escéptico respecto a la información de interés arqueológico que se pueda extraer de nuestro limitado conocimiento de la legislación funeraria. Véase también Irwin 2005.

⁴ Morris 1992-1993, no menciona a Plutarco en su análisis de las leyes atribuidas a Solón y entiende que la fuente principal para el asunto es Cicerón, algo con lo que no estoy de acuerdo.

⁵ Véase la edición, traducción y comentario de este texto en Manfredini & Piccirilli 1977.

a los aspectos antropológicos de la ceremonia fúnebre⁶; en ese sentido, quizá no deberíamos hablar, en este caso concreto, de “leyes suntuarias”. Es sugerente la tesis que propone que lo que de hecho trataban de regular las reformas del ateniense eran las relaciones entre los vivos y los muertos⁷. En las ceremonias fúnebres la cercanía entre unos y otros es peligrosa y el contacto con el cadáver, fuente de contaminación, de *miasma*, obliga a tomar medidas. El deseo de controlar la extensión del miasma justificaría algunas de esas leyes que se atribuyen a Solón, como por ejemplo que las mujeres, encargadas de lavar y preparar el cadáver y más expuestas, por tanto, a la polución, tendrían que caminar separadas de los hombres durante la *ekphora*⁸. Los límites a las ofrendas en las tumbas también pueden interpretarse como consecuencia del deseo de separar, definitivamente, a los muertos de los vivos: una cosa son los objetos propiedad del difunto en vida y colocados en la tumba (espadas, fíbulas de bronce, joyas...), que señalan el estatus del fallecido, y otra muy distinta las ofrendas, el aceite y el vino quemados con el cuerpo o enterrados en la tumba, los sacrificios y cualquier tipo de culto en la tumba, que entran en otra categoría e implican una relación, un intercambio entre vivos y muertos, que la legislación trató de cortar.

Desde esta perspectiva, la asociación entre las figuras de Epiménides y Solón, por lo que a la regulación funeraria se refiere y según el relato de Plutarco, puede adquirir una dimensión más clara⁹. Con referencias continuas a los estudios de Louis Gernet¹⁰, es mérito de Jean-Pierre Vernant haber dibujado con claridad el papel de los primeros sabios en el contexto de la crisis que se inicia a fines del siglo VII y se desarrolla en el VI a.C.¹¹ Los comienzos del derecho, señala Vernant, no pueden concebirse fuera de un determinado ambiente religioso. Las reformas se asocian a figuras muy distintas, “adivinos purificadores como Epiménides, *no-mothêtes* como Solón, *aisymnêtes* como Pítaco, o tiranos como Periandro”; todos

⁶ D’Onofrio 1993: 167.

⁷ Blok 2006.

⁸ La cercanía con el cadáver incrementaba el riesgo de contaminación al que, en cualquier caso, las mujeres, por su propia condición, estaban más expuestas que los varones. La orden de caminar separados hombres y mujeres en el cortejo se atribuye a Solón en Pseudo-Demóstenes (43.62): βαδίξειν δὲ τοὺς ἄνδρας πρόσθεν, ὅταν ἐκφέρωνται, τὰς δὲ γυναικας ὀπίσθεν, “que los hombres caminen delante durante la conducción del cadáver, las mujeres detrás”.

⁹ No entro en el debate sobre si los dos sabios fueron o no contemporáneos y asumo, por lo revelador que resulta, el relato que Plutarco ha elaborado de la relación entre ambos. Los testimonios relativos a Epiménides pueden consultarse, con traducción y comentario, en Colli 2008 y en Pörtulas & Grau 2011. En García Gual 1989, podemos encontrar una introducción general y muy clara a la figura de este cretense a quien Diógenes Laercio y Plutarco incluyen en la lista de los “sabios”. Sobre este sabio purificador, que durmió durante décadas en la cueva de Zeus, es interesante también Pörtulas 1993-1995. No cito aquí la extensa bibliografía relativa a este importante sabio-chamán, sino sólo aquella relacionada con su paso por Atenas y su relación con Solón. Véase Federico 2002: 77-128 y Pörtulas 2002.

¹⁰ La deuda con Louis Gernet es igualmente clara en el estudio citado de Pörtulas 2002.

¹¹ Vernant 1992: 81-93.

ellos, el mago, el legislador, incluso el tirano a su manera, invocan la *dike*. Entre las consecuencias de esa crisis desatada a fines del siglo VII a.C., y por lo que afecta a nuestro estudio, están ciertas reformas como las de la legislación sobre el homicidio, que dejará de ser un asunto privado, y la obsesión con el miasma que puede representar para una ciudad la sangre vertida¹². En ese contexto se enmarca el relato plutarqueo de la visita de Epiménides a Atenas y su relación con Solón. Epiménides, sabio purificador, es llamado a Atenas para conjurar el desorden que hacía presa de la ciudad tras el asesinato de los partidarios de Cilón, y Plutarco sitúa al reformador religioso como consejero del reformador político que fue Solón. Epiménides, el experto en ritos catárticos, el profeta con capacidad para “profetizar sobre cosas pasadas pero ocultas”, como recuerda Aristóteles¹³, sana a una ciudad trastornada por crímenes antiguos y allana el camino a la labor legislativa de Solón: “mediante ritos expiatorios, purificadores y fundaciones sagradas, santificó y consagró la ciudad, haciéndola obediente a la justicia y mejor dispuesta a la concordia” (λασμοῖς τισι καὶ καθαρμοῖς καὶ ἰδρύσεισι κατοργιάσας καὶ καθοσιώσας τὴν πόλιν, ὑπήκοον τοῦ δικαίου καὶ μᾶλλον εὐπειθῆ πρὸς ὁμόνοιαν κατέστησε)¹⁴. Independientemente de la realidad histórica de su relación con el legislador ateniense, la figura de Epiménides encaja en el relato que ofrece Plutarco, preparando el camino a Solón, que trataría de cancelar con sus leyes la dinámica de la *vendetta*¹⁵. Que, en cierta medida, el relato así contado es una construcción plutarquea podría avalarlo el hecho de que un esquema parecido es el que ofrece el Queronense al hablar de la ayuda prestada por Taletas a Licurgo: ὥστε τρόπον τινὰ τῷ Λυκούργῳ προοδοποιεῖν τὴν παιδευσιν αὐτῶν ἐκεῖνον, “de alguna manera, aquél iba preparándole a Licurgo el camino de su (sc., de los ciudadanos) educación” (*Lyc.* 4.3), frente a προωδοποίησεν αὐτῷ τῆς νομοθεσίας, “le preparó (sc. Epiménides a Solón) el camino de las reformas legales” (*Sol.* 12.8). La similitud ha sido señalada en otros lugares de diversas maneras¹⁶ y el estricto paralelo formal ha sido analizado por Jesper Svenbro: el

¹² El estudio fundamental sobre el concepto de *miasma* es Parker 1983: 209-212 para el episodio de Epiménides en Atenas.

¹³ Arist. *Rh.* 1418a25: ἐκεῖνος γὰρ περὶ τῶν ἐσομένων οὐκ ἐμαντεύετο, ἀλλὰ περὶ τῶν γεγονότων μὲν ἀδήλων δέ. Insistiendo en el hecho de que este comentario se ciñe a la construcción plutarquea, recuerdo aquí que Aristóteles, en el relato sobre la *kátharsis* epimenidea, omite la relación entre los dos sabios.

¹⁴ Plu. *Sol.* 12.

¹⁵ Ya en una de sus elegías decía que el buen gobierno marchita los brotes nacientes de la venganza: Ἐυνομίη ... αὐαίνει δ' ἄτης ἄνθεα φυόμενα (*Sol.* fr. 4.32-35 West). Recordemos también que de las leyes de Solón se consideraba “muestra de civilidad eliminar de la enemistad el carácter de eternidad” (πολιτικὸν ἀφαιρεῖν τῆς ἐχθρας τὸ αἰδιον, Plu. *Sol.* 21.1).

¹⁶ En la traducción de A. Pérez Jiménez 1996 y en estudios como Camassa 1988: 145 (“(Taletas) capable avec ses péans d’apaiser (à Sparte) une sédition ou de guérir la cité de la peste, nous semble en tous points un digne prédécesseur d’Epiménide, purificateur et *lato sensu* «législateur»”).

verbo *proodopoieîn*, muy poco usual¹⁷ y empleado por Plutarco en ambos pasajes, significa “preparar el camino”, pero evoca también el sentido musical de “servir de preludio”, con el telón de fondo de *prooimion*, “preludio, proemio”, compuesto de *pro-* y *oimos*, “camino”¹⁸. Taletas y Epiménides, cretenses ambos, mueven a la concordia, apaciguan al pueblo, interpretan, en definitiva, un preludio antes de la obra legisladora de Licurgo y Solón respectivamente¹⁹. Solón aparece a medio camino entre el mundo de la oralidad y el de la escritura y, si no ha abandonado enteramente el primero (ni mucho menos, diríamos), sí que parece desligarse de uno de los aspectos inquietantes de la memoria vinculada a la cultura oral, el de la memoria-*vendetta* reactivada muy especialmente con motivo de los funerales. Y es precisamente Epiménides, profeta del pasado, quien le prepara el camino, quien cancela los crímenes pasados y quien, como un poeta mítico, calma los ánimos y los deja bien dispuestos *πρὸς ὁμόνοιαν*²⁰.

Si asumimos que la reforma soloniana atendió más a esa definitiva separación de los vivos y los muertos que a los aspectos suntuarios (idea para la que entiendo que Plutarco es una fuente clave), podemos también reconsiderar si es o no posible encontrar alguna huella arqueológica de esas reformas. Habitualmente se entiende que no, precisamente sobre la base de que los monumentos funerarios continuaron siendo tan ostentosos, o más, después de Solón que antes de su obra legisladora. Pero hay otros aspectos del ritual fúnebre que pueden tenerse en consideración. A finales del siglo VIII a.C., entre los cambios que se observan en las costumbres funerarias del Ática, está la aparición de depósitos de ofrendas exteriores (*Opferrinnen*), conectados sobre todo a tumbas masculinas y que no son, estrictamente hablando, ajuar funerario sino más bien ofrendas de culto²¹. A lo largo del siglo VII a.C. se convierten en la característica más notable del monumento fúnebre, se extiende su práctica por toda la región y encontramos estas construcciones en Atenas, pero también en los demos de Vourva, Vari y Velanideza. Sin embargo, a lo largo del siglo VI a.C., especialmente a partir del 550 a.C., las *Opferrinnen* prácticamente desaparecen de la práctica funeraria ateniense. En palabras de uno de los mayores especialistas en la materia, James Whitley, el culto a la tumba deja de ser importante a finales del periodo arcaico. De un siglo VII a.C. dominado por una aristocracia conservadora – si se admite que era esta clase la que monopolizaba las tumbas con *Opferrinnen* – se pasa a

¹⁷ Plutarco sólo emplea este verbo aquí y, en un contexto completamente diferente, en *Quaestiones convivales* (664A 1).

¹⁸ Svenbro 1988: 151, n. 78.

¹⁹ Camassa 1988 ha señalado la estrecha asociación, en general pero especialmente en Creta, entre el arte de la legislación y la palabra rítmica.

²⁰ Federico 2002: 88 precisa más, considerando la purificación “un acto de ‘refundación’ política que ‘cerrando cuentas’ con el pasado pone las bases de un cuadro político caracterizado por la *homónoia* y, más específicamente, por la rehabilitación de los Alcmeónidas”.

²¹ Véase al respecto Whitley 1994. También D’Onofrio 1993.

un siglo VI a.C. en el que se asiste a una reorganización y centralización de los cultos del estado. El mismo arqueólogo se pregunta si es una mera coincidencia que los depósitos con ofrendas – vinculados al culto a la tumba, como he dicho – caigan en desuso en tiempos de Solón y desaparezcan del todo en época de los Pisistrátidas. Aunque, dice, no hay evidencia literaria de que, en concreto, Solón, Pisístrato o Clístenes prohibieran por ley el tipo de culto que se observa en los túmulos con *Opferrinnen*, sin embargo, los testimonios arqueológicos evidencian una reestructuración del culto en el siglo VI e inicios del V a.C. incompatible con tales devociones privadas²².

Podemos proponer que si las reformas solonianas relativas a las costumbres funerarias iban, efectivamente, encaminadas a clarificar la separación entre los vivos y los muertos, la desaparición del culto en las tumbas sería una consecuencia lógica de ellas y el declive de los túmulos funerarios con depósitos de ofrendas un claro testimonio arqueológico de tales reformas, por más que estemos de acuerdo en que las fuentes literarias no son, ni mucho menos, todo lo explícitas que desearíamos.

(II) ¿UNA TUMBA JUNTO AL MAR PARA TEMÍSTOCLES? (*VIDA DE TEMÍSTOCLES* 32.4-6)

Para el siguiente pasaje que quiero comentar, pueden servir de punto de partida las siguientes palabras de Fernando Marín en su estudio sobre Plutarco y el arte en la Atenas hegemónica: “En tiempos de Plutarco, era bien conocida la «tumba de Temístocles» – tal vez cenotafio – *séma* que las fuentes antiguas ubican a la entrada del puerto del Pireo, del que se consideraba fundador”²³. La discusión sobre el emplazamiento real de la tumba de Temístocles, el trabajo para la identificación del lugar exacto del monumento original (si es que existió), son tareas que continúan abiertas y en las que apenas entraré ya que pertenecen al ámbito especializado de la arqueología clásica²⁴. Me centraré, en cambio, en las fuentes literarias, entre las que Plutarco no es la única, pero sí una muy importante. En la *Vida de Temístocles*, ya al final de la biografía, leemos lo siguiente:

Καὶ τάφον μὲν αὐτοῦ λαμπρὸν ἐν τῇ ἀγορᾷ Μάγνητες ἔχουσι· περὶ δὲ τῶν
λειψάνων οὗτ’ Ἀνδοκίδῃ προσέχειν ἄξιον, ἐν τῷ Πρὸς τοὺς ἐταίρους λέγοντι

²² Lo mismo ocurre con el sacrificio de un buey, prohibido por Solón según Plutarco. Véase D’Onofrio 1993: 166, “Solón prohíbe, pues, el sacrificio privado del buey con ocasión de los funerales; y esto parece el primer paso hacia el control de la repartición sacrificial dejada en manos de la *polis* sobre la cual se fundará la nueva organización social post-clisténica”.

²³ Marín Valdés 2008: 144.

²⁴ Puede consultarse Wallace 1972. El asunto de la tumba de Temístocles en el Pireo se trata en obras como Podlecki 1975 o Frost 1980, siempre reconociendo que no es posible dar respuesta segura a las incógnitas que plantea.

φωράσαντας τὰ λείψανα διαρρῖψαι τοὺς Ἀθηναίους – ψεύδεται γὰρ ἐπὶ τὸν δῆμον παροξύνων τοὺς ὀλιγαρχικούς –, ἅ τε Φύλαρχος, ὡσπερ ἐν τραγωδίᾳ τῇ ἱστορία μονονοῦ μηχανὴν ἄρας καὶ προαγαγὼν Νεοκλέα τινὰ καὶ Δημόπολιν, υἱεῖς Θεμιστοκλέους, ἀγῶνα βούλεται κινεῖν καὶ πάθος, [δ] οὐδ' ἂν ὁ τυχὼν ἀγνοήσειεν ὅτι πέπλασται. Διόδωρος δ' ὁ περιηγητὴς ἐν τοῖς Περιὶ μνημάτων εἴρηκεν ὡς ὑπονοῶν μᾶλλον ἢ γινώσκων, ὅτι περὶ τὸν μέγαν λιμένα τοῦ Πειραιῶς ἀπὸ τοῦ κατὰ τὸν Ἄλκιμον ἀκρωτηρίου πρόκειται τις οἶον ἀγκῶν, καὶ κάμπαντι τοῦτον ἐντός, ἧ τὸ ὑπεύδιον τῆς θαλάττης, κρηπὶς ἐστὶν εὐμεγέθης καὶ τὸ ἐπ' αὐτῇ βωμοειδὲς τάφος τοῦ Θεμιστοκλέους. οἶεται δὲ καὶ Πλάτωνα τὸν κωμικὸν αὐτῷ μαρτυρεῖν ἐν τούτοις·

ὁ σὸς δὲ τύμβος ἐν καλῷ κεχωσμένος
τοῖς ἐμπόροις πρόσρησις ἔσται πανταχοῦ,
τούς τ' ἐκπλέοντας εἰσπλέοντάς τ' ὄψεται,
χώπῳ ταν ἄμιλλ' ἧ τῶν νεῶν θεάσεται.

τοῖς δ' ἀπὸ γένους τοῦ Θεμιστοκλέους καὶ τιμαὶ τινες ἐν Μαγνησίᾳ φυλαττόμεναι μέχρι τῶν ἡμετέρων χρόνων ἦσαν.

Los magnesios tienen en la plaza una magnífica tumba suya. A propósito de sus restos mortales, no merece nuestra atención Andócides, cuando dice en su discurso *A los compañeros* que los atenienses se los llevaron y los diseminaron – pues miente para hostigar a los oligarcas contra el pueblo –. Las pretensiones de Filarco de promover el certamen y excitar los sentimientos, casi alzando la máquina en la historia, como en una tragedia y sacando a escena a un tal Neocles y Demópolis, hijos de Temístocles, nadie dejaría de advertir que son pura invención. Diodoro el Periegeta en la obra *Sobre las tumbas* dice, más por suposición que por conocimiento real, que en el puerto grande del Pireo sale del promontorio a la altura del Alcimo una especie de codo y conforme se dobla hacia el interior, donde remansan las aguas del mar, se encuentra un pedestal de hermosas dimensiones; lo que hay encima con forma de altar es la tumba de Temístocles. Y cree que el cómico Platón lo ratifica con estos versos:

Tu tumba, levantada en un bello lugar,
saludará a los comerciantes de todas partes
y verá a los que entren y salgan en barco;
y cuando haya competición de naves, asistirá al espectáculo.

A los descendientes de Temístocles se les conservaron en Magnesia ciertos honores hasta nuestros días²⁵.

A la tumba en Magnesia también hace alusión Tucídides (aunque emplea el término *μνημεῖον*, no *τάφος* como Plutarco) que recuerda que era allí donde el político había terminado sus días, al servicio de Artajerjes, y que sus restos fueron llevados posteriormente a Atenas por sus parientes y enterrados en el

²⁵ Traducción de A. Pérez Jiménez 1996.

Ática a escondidas de los atenienses²⁶, ya que había sufrido exilio por traición: *μνημειον μὲν οὖν αὐτοῦ ἐν Μαγνησίᾳ ἐστὶ τῇ Ἀσιανῇ ἐν τῇ ἀγορᾷ [...] τὰ δὲ ὄσα φασὶ κομισθῆναι αὐτοῦ οἱ προσήκοντες οἴκαδε κελεύσαντος ἐκείνου καὶ τεθῆναι κρύφα Ἀθηναίων ἐν τῇ Ἀττικῇ· οὐ γὰρ ἐξῆν θάπτειν ὡς ἐπὶ προδοσίᾳ φεύγοντος*²⁷. Frente a la versión de Tucídides, otra tradición decía que el regreso de los restos de Temístocles a Atenas había sido fruto de una decisión pública y no de una iniciativa familiar clandestina. Así, Pausanias menciona la tumba en el Pireo, dando crédito a la versión de que los atenienses se habían arrepentido de su comportamiento con el político y habían acogido sus huesos traídos desde Magnesia para darles una tumba junto al puerto mayor (1.1.2): *καὶ πρὸς τῷ μεγίστῳ λιμένι τάφος Θεμιστοκλέους*. Un escolio a Aristófanes, *Caballeros* 84, da también cuenta de un traslado de los huesos de Temístocles desde Magnesia llevado a cabo por los atenienses, por indicación de Apolo, cuando éstos sufrieron una plaga. El dios les había instado a llevar de nuevo a su patria los huesos del estadista, algo que los atenienses hicieron pese a la oposición de los magnesios: *τελευτᾶ καὶ μετὰ θάνατον τὸν μισοβάρβαρον ἐνδεικνύμενος τρόπον. λοιμωξάντων δὲ Ἀθηναίων, ὁ θεὸς εἶπε μετάγειν τὰ ὄσα Θεμιστοκλέους. Μαγνήτων δὲ μὴ συγχωρούντων, ἠτήσατο ἐπὶ λ' ἡμέραις ἐναγίσαι τῷ τάφῳ. καὶ περισκηνώσαντες τὸ χωρίον λάθρα κομίζουσιν ἀνορύξαντες τὰ ὄσα*²⁸. De nuevo se señala, pues, como en el texto de Pausanias, el carácter público y oficial de la iniciativa. Quizá, aunque la *atimía* de Temístocles no llegó a retirarse de manera formal, en la práctica su figura habría sido rehabilitada a finales del siglo V a.C., algo que encajaría con las versiones citadas y con los versos del cómico Platón transmitidos por Plutarco.

La falta de coherencia entre los distintos testimonios a la hora de señalar el lugar preciso de esa nueva tumba en el Pireo ha sido señalada por Wallace, que se inclina por situar la tumba en el promontorio en el que la península de Acte está más cerca de las islas de Psitalea y Salamina, lugares ambos en los que se han descubierto monumentos conmemorativos de la famosa batalla naval²⁹. Los restos de la tumba que actualmente se conservan son producto de una reconstrucción, incluida la inscripción con el nombre del padre de Temístocles, mal escrito: NIKOKΛΕΟΣ en lugar de NEOKΛΕΟΣ.

De los testimonios aducidos por Plutarco da la impresión de que ni él ni los autores que cita vieron la tumba, aunque todos ellos conocían la tradición que la

²⁶ Marr 1998: 165, “Presumably the location was still a secret at the time Thucydides was writing, since, otherwise, he could have checked the site personally and confirmed the story”.

²⁷ Thuc. 1.138.5-6. Otros autores que mencionan este monumento fúnebre en Magnesia son Diodoro 11.58.1: *καὶ τελευτήσας ἐν τῇ Μαγνησίᾳ ταφῆς ἔτυχεν ἀξιολόγου καὶ μνημείου τοῦ ἔτι νῦν διαμένοντος*, y Nepote, *Them.* 10.3: *huius ad nostram memoriam monumenta manserunt duo: sepulchrum prope oppidum, in quo est sepultus, statua in foro Magnesiae*.

²⁸ Texto recogido en Bauer 1967.

²⁹ Wallace 1972: 461.

situaba allí, en el Pireo. Ciertamente, en la antigüedad la tumba más famosa en el área del gran puerto era la de Temístocles³⁰ y, tumba o cenotafio, historia o leyenda, difícilmente podríamos imaginarnos un lugar mejor para acoger los restos del héroe de Salamina y artífice de la importancia del Pireo. Temístocles, que siendo arconte en el 493 a.C. decidió convertir este puerto en el principal de Atenas – hasta entonces ese puesto lo ocupaba Falero –, tendría allí un monumento, funerario o no, que lo recordaría. La imagen de una tumba mirando al mar adquiriría también un simbolismo político. El propio Plutarco, en *Them.* 19.3-6, recoge la idea de que el Pireo estaba ligado al desarrollo de la democracia³¹:

ἐκ δὲ τούτου τὸν Πειραιᾶ κατεσκεύαζε, τὴν τῶν λιμένων εὐφυΐαν κατανοήσας καὶ τὴν πόλιν ὅλην ἀρμοιτόμενος πρὸς τὴν θάλατταν, καὶ τρόπον τινὰ τοῖς παλαιοῖς βασιλεῦσι τῶν Ἀθηναίων ἀντιπολιτευόμενος. Ἐκεῖνοι μὲν γὰρ ὡς λέγεται πραγματευόμενοι τοὺς πολίτας ἀποσπάσαι τῆς θαλάττης, καὶ συνεθίσαι ζῆν μὴ πλέοντας, ἀλλὰ τὴν χώραν φυτεύοντας, τὸν περὶ τῆς Ἀθηνᾶς διέδοσαν λόγον, ὡς ἐρίσαντα περὶ τῆς χώρας Ποσειδῶνα δείξασα τὴν μορίαν τοῖς δικασταῖς ἐνίκησεν. Θεμιστοκλῆς δ' οὐχ, ὡσπερ Ἀριστοφάνης ὁ κωμικός φησι, τῇ πόλει 'τὸν Πειραιᾶ προσέμαζεν', ἀλλὰ τὴν πόλιν ἐξῆψε τοῦ Πειραιῶς καὶ τὴν γῆν τῆς θαλάττης· ᾧ καὶ τὸν δῆμον ἠΐξησε κατὰ τῶν ἀρίστων καὶ θράσους ἐνέπλησεν, εἰς ναύτας καὶ κελυστὰς καὶ κυβερνήτας τῆς δυνάμεως ἀφικομένης. διὸ καὶ τὸ βῆμα τὸ ἐν Πυκνὶ πεποιημένον ὡστ' ἀποβλέπειν πρὸς τὴν θάλατταν ὕστερον οἱ τριάκοντα πρὸς τὴν χώραν ἀπέστρεψαν, οἰόμενοι τὴν μὲν κατὰ θάλατταν ἀρχὴν γένεσιν εἶναι δημοκρατίας, ὀλιγαρχία δ' ἦττον δυσχεραίνειν τοὺς γεωργοῦντας.

Después de esto, como se había dado cuenta de las excelentes condiciones de los puertos, acondicionó el Pireo, amoldando la ciudad entera al mar y en cierto modo propiciando una política contraria a la de los antiguos reyes de los atenienses. Pues aquéllos, según se dice, procuraron apartar a los ciudadanos del mar y los acostumbraron a vivir no de la navegación, sino del cultivo de la tierra; por ello divulgaron la historia sobre Atenea que, cuando Posidón disputó con ella por la tierra, venció mostrándoles a los jueces el olivo sagrado. En cambio, Temístocles, como dice Aristófanes el comediógrafo, no “ligó el Pireo” a la ciudad, sino que ató la ciudad al Pireo y la tierra al mar.

³⁰ Wallace 1972: 462, recuerda una propuesta de A. W. Gomme (*Commentary on Thucydides*, I, Oxford, 1956, p. 446), según el cual el nombre de Temístocles podía haber estado asociado en un primer momento a un promontorio y, con posterioridad, se habría desarrollado el relato mítico sobre sus huesos allí enterrados.

³¹ Para esta idea, vide Daverio Rocchi 2002: 136-138.

Con esto además engrandeció al pueblo frente a los nobles y lo llenó de orgullo, al quedar el poder en manos de marineros, jefes de remos y timoneles. Por esa razón la tribuna que se había construido en la Pnix de modo que mirara hacia el mar, luego los Treinta la volvieron hacia la tierra, por creer que la supremacía en el mar genera democracia y que con la oligarquía están menos descontentos los labradores³².

Aunque esta noticia ha sido puesta en cuestión, sin embargo, encajaría en esa leyenda de una tumba en el Pireo que, en cambio, Plutarco hemos visto que parece rechazar no dando demasiado crédito a los testimonios de Andócides, Filarco, Diodoro o Platón el cómico. Parece muy sugerente la interpretación de Daverio³³, que destaca los puntos en común entre las tradiciones relativas a Teseo, Solón y Temístocles. La discordancia sobre el destino de los restos de este último – cenizas esparcidas según Andócides, o huesos llevados de vuelta a Atenas – no esconde que estamos ante la repetición de modelos convencionales que delatan la finalidad de la operación. Se trata de leyendas que inciden en la unidad de Atenas: según una versión que Plutarco rechaza, las cenizas de Solón fueron arrojadas al mar en torno a Salamina para colocar así la isla bajo su protección y consolidar su pertenencia a Atenas³⁴; también formaba parte de la leyenda el relato de que Cimón llevó de vuelta a Atenas desde Esciros los restos de Teseo, con claras intenciones de propaganda política. En el caso de Temístocles, la recuperación de sus restos no tuvo la amplificación propagandística que acompañó al regreso de los huesos de Teseo, y la tradición, ya lo he señalado, no es uniforme; pero la intención de ligar a Temístocles con Solón parece clara: Salamina era el lugar capaz de unir a ambos personajes, a Solón, que la había adquirido para Atenas y en donde se habían dispersado sus cenizas, y a Temístocles, que había conseguido allí una memorable victoria frente al enemigo persa³⁵. Plutarco no hace caso ni a la tradición sobre las cenizas de Solón ni a la que circulaba sobre la tumba de Temístocles en el Pireo, sin embargo, también él contribuyó a la propaganda que hacía del segundo un continuador del primero, dando por bueno que Temístocles había sido discípulo de Mnesífilo de Frearrio, a su vez discípulo de Solón³⁶.

³² Traducción de A. Pérez Jiménez 1996, que señala en nota las dudas que suscita la noticia de que los Treinta utilizaran la Pnyx y, por tanto, la poca fiabilidad del testimonio de Plutarco. Sin embargo, aquí estamos tratando, precisamente, la elaboración o reelaboración en Plutarco de una leyenda sobre Temístocles y su relación con el Pireo y el mar.

³³ Daverio Rocchi 2002: 145-147.

³⁴ Plu. *Sol.* 32.2: ἡ δὲ διασπορὰ κατακαυθέντος αὐτοῦ τῆς τέφρας περὶ τὴν Σαλαμινίων νῆσόν ἐστι μὲν διὰ τὴν ἀτοπίαν ἀπίθανος παντάπασι καὶ μυθώδης, ἀναγέγραπται δ' ὑπὸ τ' ἄλλων ἀνδρῶν ἀξιολόγων καὶ Ἀριστοτέλους τοῦ φιλοσόφου.

³⁵ Para esta idea véase también Levi 1955: 12-13.

³⁶ Plu. *Them.* 2.5-6. Véase el comentario a este pasaje en Pérez Jiménez 1996, donde se hace referencia a esa propaganda que hacía de Temístocles un segundo Solón.

Podemos afirmar, para acabar, que la tradición sobre una tumba o cenotafio de Temístocles mirando al mar de Salamina se conocía desde antiguo, aunque sobre ella no sea posible pronunciarse con certeza. Sí, en cambio, puede decirse con seguridad que las circunstancias de su muerte hicieron que no contara con un funeral de estado, ni con una tumba levantada por la ciudad en algún lugar destacado y señalado, algo que, para escándalo de ciertos (y exagerados) autores de la antigüedad, estuvo a punto de alcanzar una cortesana, como ahora veremos.

(III) EL COSTOSO MEMORIAL DE PITONICE, HETERA DE HÁRPALO (*VIDA DE FOCIÓN* 22. 1-2)

En la *Vida de Foción* podemos leer un breve comentario de Plutarco acerca del monumento fúnebre que Hárpalos, tesorero traidor a Alejandro, hizo levantar a la muerte de su querida Pitonice, una famosa hetera:

Καὶ δὴ καὶ Πυθονίκης τῆς ἐταίρας ἀποθανούσης, ἣν εἶχεν ὁ Ἄρπαλος ἐρώων καὶ θυγατρίου πατήρ ἐξ αὐτῆς γεγονώς, μνημεῖον ἀπὸ χρημάτων πολλῶν ἐπιτελέσαι θελήσας, προσέταξε τῷ Χαρικλεῖ τὴν ἐπιμέλειαν. Οὔσαν δὲ τὴν ὑπουργίαν ταύτην ἀγεννῆ, προσκατήσχυνεν ὁ τάφος συντελεσθεῖς – διαμένει γὰρ ἔτι νῦν ἐν Ἑρμείῳ, ἧ βαδίζομεν ἐξ ἄστεος εἰς Ἐλευσίνα – μηδὲν ἔχων τῶν τριάκοντα ταλάντων ἄξιον, ὅσα τῷ Ἄρπάλῳ λογισθῆναί φασιν εἰς τὸ ἔργον ὑπὸ τοῦ Χαρικλέους.

En concreto, a la muerte de la hetera Pitonice, Hárpalos, que era su amante y había tenido una hija con ella, quiso erigirle una tumba muy costosa y encomendó el encargo a Caricles. A este servicio, que ya de por sí era innoble, se le añadió aún más vergüenza por la ejecución del sepulcro. Pues se conserva todavía hoy en Hermeo, en el camino que va de la ciudad a Eleusis, y no vale los treinta talentos que, según cuentan, presupuestó Caricles a Hárpalos para la obra³⁷.

A este mismo monumento, que probablemente el propio Plutarco vio, se refiere también Pausanias (1.37.5) en un interesante pasaje en el que describe diversos santuarios y sepulcros en la Vía Sagrada, camino de Eleusis. Del de Pitonice afirma que “era el más digno de ver de todos cuantos monumentos funerarios antiguos hay entre los griegos” (πάντων ὁπόσα Ἑλλησίν ἐστὶν ἀρχαῖα θεάς μάλιστα ἄξιον). Más detallada todavía, y sembrada de citas que dejan ver lo conocida que era esta historia, es la información que encontramos en Ateneo de Náucratis, en el libro XIII de *La cena de los eruditos* (13.594-595). Ateneo relata que Hárpalos hizo acompañar el cadáver por un cortejo de famosos

³⁷ Traducción de C. Alcalde Martín (in Alcalde Martín y González González 2010), a quien agradezco que me señalara la importancia de este pasaje sobre el monumento funerario de Pitonice.

artistas y agradable música y que dedicó a Pitonice³⁸ un monumento muy costoso (πολυτάλαντον μνημεῖον). Cita un pasaje de Dicearco que merece la pena recoger íntegro ya que contiene, además de los datos, una clara crítica ante este enorme dispendio:

Δικαίαρχος δ' ἐν τοῖς περὶ ἧς εἰς Τροφωνίου Καταβάσεώς φησι· 'ταῦτὸ δὲ πάθοι τις ἂν ἐπὶ τὴν Ἀθηναίων πόλιν ἀφικνούμενος κατὰ τὴν ἀπ' Ἐλευσίνος τὴν ἱερὰν ὁδὸν καλουμένην. καὶ γὰρ ἐνταῦθα καταστάς οὗ ἂν φανῆ τὸ πρῶτον ὁ τῆς Ἀθηναῶς ἀφορώμενος νεὼς καὶ τὸ πόλισμα, ὄψεται παρὰ τὴν ὁδὸν αὐτὴν ὠκοδομημένον μνημα οἶον οὐχ ἕτερον οὐδὲ σύνεγγυς οὐδέν ἐστι τῷ μεγέθει. τοῦτο δὲ τὸ μὲν πρῶτον, ὅπερ εἰκός, ἢ Μιλτιάδου φήσειεν <ἂν> σαφῶς ἢ Περικλέους ἢ Κίμωνος ἢ τινος ἑτέρου τῶν ἀγαθῶν ἀνδρῶν εἶναι, <καὶ> μάλιστα μὲν ὑπὸ τῆς πόλεως δημοσίᾳ κατεσκευασμένον, εἰ δὲ μή, δεδομένον κατασκευάσασθαι. πάλιν δ' ὅταν ἐξετάσῃ Πυθιονίκης τῆς ἐταίρας ὄν, τίνα χρὴ προσδοκίαν λαβεῖν αὐτόν;'

Por su parte, Dicearco en sus libros sobre el *Descenso al Trofonio* dice: “Cualquiera podría sufrir lo mismo al llegar a la ciudad de Atenas por el llamado camino sagrado de Eleusis. Pues en aquel lugar, colocándose allí desde donde parece verse antes que nada, desde lejos, el templo de Atenea y la ciudadela, verá un monumento construido junto al mismo camino; ningún otro hay semejante en grandeza, ni se acerca a él. En un primer momento, como es lógico, diría que era, a todas luces, el dedicado a Milcíades, a Pericles, a Cimón o a algún otro noble varón, y todavía más al haber sido erigido públicamente por la ciudad y, si no, con un permiso público para ser levantado. Pero cuando, por el contrario, uno descubre que está dedicado a la hetera Pitonice, ¿qué postura hay que tomar?”³⁹

En el comentario de Dicearco se pone de manifiesto lo desmesurado del memorial de Pitonice planteando los hechos como ejemplo de, podríamos decir, un mundo al revés: el monumento fúnebre de una cortesana rivalizando con los de los más respetados hombres de estado. Sin embargo, hay bastante distorsión en este modo de presentar los hechos, una distorsión que busca precisamente que el lector se plantee esa imposible comparación y repruebe la actitud de Hárpalo. El camino de Eleusis, en el que se encontraba este memorial, no hubiera sido, de todas maneras, el lugar apropiado para las tumbas de los *nobles varones* mencionados. Entre los años 490-440 a.C., el estado instituye en Atenas los

³⁸ En Ateneo el nombre de la hetera es Pitonice.

³⁹ Traducción de J. L. Sanchís Llopis 1980. La cita de Dicearco se corresponde con C. Müller (1841-1870), *Fragmenta Historicorum Graecorum*. Vol. II. Paris: A. Firmin Didot, 266.

discursos públicos por los muertos en la guerra y monopoliza la conmemoración monumental en piedra, construyendo monumentos, a veces con inscripciones, en el camino de la Academia, en el área denominada *demósion séma*. Este camino tenía una relevancia particular, tanto política como cultural, para los varones, mientras que las puertas de la ciudad de las que arrancaban vías vinculadas a las actividades religiosas femeninas se fueron consolidando como áreas de enterramiento reservadas a los niños: la Puerta Sagrada, desde la que se emprendía el camino a Eleusis; las Puertas Erietas, de donde salía el camino hacia al santuario de Deméter *Eúchloos*; la Puerta de Diócares, de donde arrancaba el recorrido que llevaba a los demos que acogían las Tesmoforias y al santuario de Ártemis en Braurón⁴⁰. Desde luego, se trata de costumbres, no de leyes, costumbres que pueden cambiar a lo largo de los años, pero quiero subrayar el carácter tendencioso del comentario que Ateneo recoge. Lo que sí parece claro es que el monumento funerario de Pitonice, elevado, probablemente, a comienzos del último cuarto del siglo IV a.C., sería un perfecto ejemplo de ese exceso suntuario al que puso fin la restrictiva legislación funeraria de Demetrio Falereo (317/6 a.C.).

Ateneo menciona también la *Carta a Alejandro* de Teopompo⁴¹ y, de nuevo, la cita merece ser reproducida por entero:

ἑπίσκεψαι δὲ καὶ διάκουσον σαφῶς παρὰ τῶν ἐκ Βαβυλῶνος ὄν τρόπον Πυθιονίκην περιέστειλεν τελευτήσασαν. ἡ Βακχίδος μὲν ἦν δούλη τῆς αὐλητρίδος, ἐκείνη δὲ Σινώπης τῆς Θράττης τῆς ἐξ Αἰγίνης Ἀθήναζε μετενεγκαμένης τὴν πορνείαν· ὥστε γίνεσθαι μὴ μόνον τρίδουλον, ἀλλὰ καὶ τρίπορνον αὐτήν. ἀπὸ πλείονων δὲ ταλάντων ἢ διακοσίων δύο μνήματα κατεσκευάσεν αὐτῆς· ὃ καὶ πάντες ἐθαύμαζον, ὅτι τῶν μὲν ἐν Κιλικίᾳ τελευτησάντων ὑπὲρ τῆς σῆς βασιλείας καὶ τῆς τῶν Ἑλλήνων ἐλευθερίας οὐδέπω νῦν οὔτε ἐκεῖνος οὔτ' ἄλλος οὐδεὶς τῶν ἐπιστατῶν κεκόσμηκε τὸν τάφον, Πυθιονίκης δὲ τῆς ἑταίρας φανήσεται τὸ μὲν Ἀθήνησι, τὸ δ' ἐν Βαβυλῶνι μνήμα πολὺν ἤδη χρόνον ἐπιτετελεσμένον. ἦν γὰρ πάντες ἤδυσαν ὀλίγης δαπάνης κοινὴν τοῖς βουλομένοις γιγνομένην, ταύτης ἐτόλμησεν ὁ φίλος εἶναι σοῦ φάσκων ἱερὸν καὶ τέμενος ἰδρῦσασθαι καὶ προσαγορεῦσαι τὸν ναὸν καὶ τὸν βωμὸν Πυθιονίκης Ἀφροδίτης, ἅμα τῆς τε παρὰ θεῶν τιμωρίας καταφρονῶν καὶ τὰς σὰς τιμὰς προπηλακίζειν ἐπιχειρῶν.

Examina y entérate bien a partir de las noticias de los de Babilonia, de cómo dispuso el entierro de Pitonice cuando ella murió. Ésta era esclava de la flautista Báquide, y aquella de Sinope la tracia, que había llevado su práctica de la prostitución de Egina a Atenas; de manera que no sólo tres veces esclava, sino también tres veces prostituta era Pitonice. Por más de doscientos talentos hizo levantar dos monumentos dedicados a ella. Y lo que a todos sorprendía

⁴⁰ Houby-Nielsen 1996.

⁴¹ Jacoby, *FG+Hist* 115 F 253.

es que en honor de los que habían muerto en Cilicia por defender su corona y la libertad de los griegos, ahora ni aquél ni ningún otro de los oficiales había dispuesto monumento fúnebre alguno y, en cambio, se verá que en honor de la hetera Pitionice un monumento en Atenas y otro en Babilonia hace mucho tiempo que han sido acabados por completo. En honor, pues, de ella, de quien todos sabían que era presa común de cuantos querían por el mismo precio, se atrevió el que decía ser tu amigo a erigir un templo y un recinto sagrado y a llamarlo el templo y el altar de Afrodita Pitionice, despreciando la venganza de los dioses y con la intención de cubrir de cieno tus honores.

De nuevo se plantea el contraste entre la ausencia de un monumento fúnebre para los caídos en combate y la elevación de un monumento a una hetera, aunque este autor en lo que insiste es en lo indigna que resulta la destinataria (μη μόνον τρίδουλον, ἀλλὰ καὶ τρίπορνον), además de proporcionar información sobre ese otro memorial que Hárpalo le había dedicado en Babilonia.

Parece claro que el comentario de Plutarco, afirmando que el monumento no valía los talentos que costó, esconde una crítica al exceso suntuario, una crítica, por tanto, de tipo moral y no una consideración sobre el valor artístico del monumento que sí debía ser alto, como confirman las restantes fuentes citadas. Sin embargo, parece claro también que, frente a esas mismas fuentes, la escueta crítica del Queronense se ciñe al gasto desmedido, a la ostentación, y no tanto (o no sólo) al hecho de que la destinataria fuera una cortesana⁴². Podemos recordar, en el mismo sentido, los dos pasajes en los que Plutarco menciona la famosa estatua de otra cortesana, Friné. En *De Pythiae Oraculis* (401A-B) descubrimos la imagen de Friné en Delfos, una imagen de oro al lado de otras de reyes y generales. A la sorpresa del visitante Diogeniano, a las palabras burlonas de Sarapión, Teón – una voz sensata en este diálogo – responde diciendo que se indignan al ver en el santuario a una mujer que hizo un uso indigno de su cuerpo, pero no sienten la misma indignación al ver al dios rodeado de diezmos y primicias procedentes de asesinatos, guerras y pillaje. Es, pues, la falta de medida lo que censura, como puede confirmarse en el otro pasaje en el que recuerda a la cortesana, en el *De Alexandri magni fortuna aut virtute*: “Crates, viendo la estatua de oro de la cortesana Friné elevada en Delfos, gritó que se había levantado como trofeo de la incontinencia de los griegos; quien, por su parte, contemple de Sardanápalo la vida o la tumba (pues pienso que en nada se diferencian) diría que se ha levantado como trofeo de la Fortuna” (ὁ μὲν οὖν Κράτης ἰδὼν χρυσοῦν εἰκόνα Φρούνης τῆς ἑταίρας ἐστῶσαν ἐν Δελφοῖς ἀνέκραγεν, ὅτι τοῦτο τῆς τῶν Ἑλλήνων ἀκρασίας τρόπαιον ἔστηκε· τὸν δὲ Σαρδαναπάλου βίον ἄν τις ἢ τάφον (οὐδὲν γάρ, οἴμαι, διαφέρει) θεασάμενος εἴποι τοῦτο τῶν τῆς Τύχης ἀγαθῶν τρόπαιον εἶναι)⁴³.

⁴² Es cierto que Plutarco sí dice que el propio encargo de este monumento era innoble.

⁴³ Plu. *De Alex. fort.* 336C-D. Sobre este pasaje véase Pérez Jiménez 2013: 198.

Plutarco no parece sumarse a una crítica fácil, inmediata, basada en la condición de cortesanas de Friné o de Pitonice, sino que sus consideraciones morales (de mucho más peso en su obra que las estéticas, eso sí) tendían a reprobar el exceso, en este caso, suntuario⁴⁴.

Como señalaba al principio de estas páginas, los pasajes que he comentado no pueden, quizá, considerarse en sentido estricto como textos plutarqueos sobre el arte, pero pienso que los tres contribuyen a nuestro conocimiento sobre un asunto, el de la arqueología funeraria, que resulta de enorme interés para el estudio de la antigüedad desde muchos puntos de vista, también el de la historia del arte. Además, nos han permitido fijarnos en los momentos cruciales del desarrollo de la arqueología funeraria en el Ática, marcados por las legislaciones de Solón y de Demetrio de Falero, proporcionando un hilo conductor para iluminar un asunto en el que la historia, el arte, la religión y, tratándose de Plutarco, las consideraciones morales, se entrelazan íntimamente.

⁴⁴ Sobre el tema de la actitud y juicio moral de Plutarco ante las artes, véase el capítulo de Carlos Alcalde en este mismo volumen. También deben consultarse Nicolaidis 2013 y Pérez Jiménez 2013.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalde Martín, C. y González González, M. (2010), *Plutarco. Vidas Paralelas. Vol. VIII: Foción-Catón el Joven, Demóstenes-Cicerón, Agis-Cleómenes, Tiberio-Gayo Graco*. Madrid: Gredos.
- Bauer, A. ed. (1967), *Themistokles. Literary, Epigraphical and Archaeological Testimonia*. 2nd Edition, Augmented and Revised by F. J. Frost. Chicago: Argonaut, Inc., Publishers.
- Blok, J. H. (2006), “Solon’s Funerary Laws: Questions of Authenticity and Function”, in J. H. Blok & A. Lardinois (eds.), *Solon of Athens. New Historical and Philological Approaches*. Leiden-Boston: Brill, 197-247.
- Camassa, G. (1988), “Aux origines de la codification écrite des lois en Grèce”, in M. Detienne (dir.), *Les savoirs de l’écriture en Grèce ancienne*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 131-155.
- Colli, G. (2008), *La sabiduría griega*. Vol. II. Trad. D. Mínguez. Madrid: Trotta.
- D’Onofrio, A. M. (1993), “Le trasformazioni del costume funerario ateniese nella necropoli pre-soloniana del Kerameikos”, *AION (archeol). Annali di Archeologia e Storia Antica* 15: 143-171.
- Daverio Rocchi, G. (2002), “Topografía política e costruzione della memoria: Temistocle al Pireo”, *Quaderni di Acme* 55, *Logios aner. Studi di antichità in memoria di M.A. Levi*. Milano: Cisalpino, 131-147.
- Federico, E. (2002), “La *kátharsis* di Epimenide ad Atene. La vicenda, gli usi e gli abusi ateniesi”, in E. Federico & A. Visconti (eds.), *Epimenide cretese*. Napoli: Luciano editori, 77-128.
- Friis Johansen, K. (1951), *The Attic Grave-Reliefs of the Classical Period*. Copenhagen: E. Munksgaard.
- Frost, F. J. (1980), *Plutarch’s Themistocles. A Historical Commentary*. New Jersey: Princeton University Press.
- García Gual, C. (1989), *Los siete sabios (y tres más)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Garland, R. (1989), “The Well-Ordered Corpse: An Investigation into the Motives behind Greek Funerary Legislation”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 36: 1-15.
- González González, M. (2013), “La legislación funeraria soloniana y su huella arqueológica”, in Santana Henríquez 2013: 461-468.
- Houby-Nielsen, S. (1995), “Burial language’ in Archaic and Classical Kerameikos”, *Proceedings of the Danish Institute of Athens* 1: 129-191.
- (1996), “Women and the Formation of the Athenian City-State. The Evidence of Burial Customs”, *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens* 11: 233-260.

- Humphreys, S. C. (1980), "Family Tombs and Tomb Cult in Ancient Athens: Tradition or Traditionalism?", *Journal of Hellenic Studies* 100: 96-126.
- Irwin, E. (2005), *Solon and Early Greek Poetry: The Politics of Exhortation*. Cambridge: University Press.
- Jacoby, F. (1926-1958), *Die Fragmente der griechischen Historiker*. Leiden: Brill. [FGrHist]
- Levi, M. A. (1955), *Plutarco e il V secolo*. Milano: Istituto Editoriale Cisalpino.
- Manfredini, M. & Piccirilli, L. (1977), *Plutarco. La vita di Solone*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla.
- Marín Valdés, F. (2008), *Plutarco y el arte de la Atenas hegemónica*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Marr, J. L. (1998), *Plutarch's Lives. Themistocles*. Warminster: Aris & Philips Ltd.
- Morris, I. (1992-1993), "Law, Culture and Funerary Art in Athens", *Hephaistos* 11-12: 35-50.
- Nikolaidis, A. G. (2013), "Plutarch's Views on Art and specially on Painting and Sculpture", in Santana Henríquez 2013: 169-181.
- Parker, R. (1983), *Pollution and Purification in Early Greek Religion*. Oxford: Clarendon Press.
- Pérez Jiménez, A. (1996), *Plutarco. Vidas Paralelas. Vol. II: Solón-Públicola, Temístocles-Camilo, Pericles-Fabio Máximo*. Madrid: Gredos.
- (2013), "Interpretación moral de las obras de arte en Plutarco", in Santana Henríquez 2013: 191-202.
- Podlecki, A. J. (1975), *The Life of Themistocles. A Critical Survey of the Literary and Archaeological Evidence*. Montreal-London: McGill-Queen's University Press.
- Pòrtulas, J. (1993-1995), "Epimènides de Creta i la saviesa arcaica", *Itaca* 9-11: 45-58.
- (2002), "Purificació ritual i concòrdia: Soló i Epimènides a Atenes", *Itaca* 18: 211-222.
- Pòrtulas, J. & Grau, S. (2011), *Saviesa grega arcaica*. Martorell: Adesiara.
- Sanchís Llopis, J. L. (1980), *Ateneo de Náucratis. Sobre las mujeres. Libro XIII de la cena de los eruditos*. Madrid: Akal Clásica.
- Santana Henríquez, G. ed. (2013), *Plutarco y las artes. XI Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Svenbro, J. (1988), *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*. Paris: La Decouverte.
- Vernant, J.-P. (1992), "La crisis de la ciudad. Los primeros sabios", in *Los orígenes del pensamiento griego*. Trad. M. Ayerra Redin. Barcelona: Paidós.

Wallace, P. W. (1972), "The Tomb of Themistokles in the Peiraieus", *Hesperia* 41: 451-462.

Whitley, J. (1994), "The Monuments That stood before Marathon: Tomb Cult and Hero Cult in Archaic Attica", *American Journal of Archaeology* 98.2: 213-230.

Ziegler, K. ed. (1964-1973), *Plutarchi Vitae Parallelae*, 3 vols. Leipzig: Teubner.

(Página deixada propositadamente em branco)

PARTE II

A VIDA DE ALEXANDRE MAGNO NA ARTE OCIDENTAL

(Part II - The *Life of Alexander the Great* in Western art)

(Página deixada propositadamente em branco)

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's political, symbolic and immortal body from the natural and mortal, the authors discuss the iconic role of Alexander of Macedonia's 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 *Poros 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 Poros*, 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 Poros*, 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 Bensérade, 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 Baptista

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, heterônimo 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 efêmero 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.

(Página deixada propositadamente em branco)

TAPEÇARIAS DA *HISTÓRIA DE ALEXANDRE MAGNO*
NO MUSEU DE LAMEGO¹
(Tapestries of the *History of Alexander the Great* at the Museum of Lamego)

LUÍSA DE NAZARÉ FERREIRA (luisanazare@gmail.com)
Universidade de Coimbra

RESUMO – Plutarco tem sido uma das maiores fontes da cultura literária e artística ocidental, e muitos temas populares na arte da tapeçaria inspiram-se na sua obra. Após um breve exame da série de pinturas que Charles Le Brun dedicou a Alexandre, das suas fontes e da transposição para cartões de tapeçaria, este estudo centra-se nas tapeçarias da *História de Alexandre Magno* que pertencem ao Museu de Lamego, a fim de analisar os temas iconográficos seleccionados e a influência das fontes clássicas.

PALAVRAS-CHAVE: Plutarco, *Vida de Alexandre*, Charles Le Brun, tapeçaria, recepção.

ABSTRACT – Plutarch has been one of the greatest sources for Western literary and artistic culture, and many popular subjects of tapestry weaving are drawn from his writings. After a brief examination of Charles Le Brun's series of Alexander paintings, its sources and its transposition into tapestry cartoons, this study focuses on the series of tapestries *History of Alexander the Great* belonging to the Museum of Lamego, in order to discuss the selected iconographical themes and the influence of Classical sources.

KEYWORDS: Plutarch, *Life of Alexander*, Charles Le Brun, tapestry, reception.

A tapeçaria realizada em tear de alto e baixo liço, em particular em centros de produção flamengos e franceses, chegou em tempos a rivalizar com a pintura, elegendo do mesmo modo como temas favoritos os episódios bíblicos, a mitologia clássica e a história antiga. Em especial desde o século XVI, graças à impressão dos textos originais e à tradução dos autores gregos e latinos, como Plutarco e Tito Lívio, as vidas e os feitos dos chefes políticos e militares da Antiguidade alcançam tal notoriedade na Europa que não podiam deixar de cativar a atenção de artistas e mestres tapeceiros. O genial rei da Macedónia, que em pouco mais de dez anos conquistara um território que os gregos até

¹ Recuperamos e revemos neste estudo uma matéria que foi, em parte, publicada (Ferreira 2010, 2013) e apresentada em diferentes ocasiões, designadamente no *XI Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas: Plutarco y las artes* (Las Palmas de Gran Canaria, 8-10 de Novembro de 2012), no *II Colóquio Pragma/CECH: a recepção dos clássicos em Portugal e no Brasil* (Coimbra, 29-31 de Maio de 2013) e numa aula aberta do *Programa de Doctorado Estudios Avanzados en Humanidades, Área de Filología Griega* (Málaga, 18 de Março de 2014). Expressamos a nossa gratidão a todos quantos contribuíram, com os seus comentários, sugestões e opiniões, para a realização deste trabalho. Agradecemos muito particularmente ao Director do Museu de Lamego, Dr. Luís Sebastian, ao Dr. José Pessoa, autor das fotografias que acompanham este estudo, e à Dra. Maria Manuela Santana, Conservadora das Coleções de Têxteis e Traje do Palácio Nacional da Ajuda. Qualquer incorrecção é da nossa inteira responsabilidade.

então praticamente desconheciam, modificando doravante o rosto político, social e cultural do Mediterrâneo², torna-se assim numa das figuras mais admiradas e queridas da galeria de homens célebres do passado. Não foi, portanto, por acaso que, no Portugal de Setecentos, as tapeçarias inspiradas na vida, carácter e acção militar de Alexandre, o Grande (356-323 a.C.), fizeram também parte dos bens de luxo mais procurados pelos monarcas, nobres e clérigos portugueses.

A *História de Alexandre Magno*, pelo menos desde o século XIV, impõe-se nos ateliês de tapeçaria como um dos temas favoritos da Antiguidade e foi tratado com regularidade tanto nas manufacturas flamengas quanto nas francesas³. No entanto, a armação mais famosa e influente sobre o general grego seria tecida na segunda metade do século XVII em Paris, na Manufacture des Gobelins, com base em cartões realizados a partir de cinco quadros a óleo de Charles Le Brun. É nos modelos deste célebre pintor francês que se inspiram, na sua maioria, as tapeçarias da *História de Alexandre* que pertencem actualmente aos museus portugueses, designadamente as que se encontram em depósito no Museu de Lamego, nas quais incide este estudo.

1. AS PINTURAS DE CHARLES LE BRUN E AS SUAS FONTES

A análise das fontes – literárias e temáticas principalmente, mas também artísticas – que estão na base da produção de uma tapeçaria ou conjunto de tapeçarias (armação, série⁴), ainda que não seja, normalmente, o assunto que mais desperta o interesse dos especialistas desta forma de arte, é uma das questões fundamentais do nosso trabalho. Por conseguinte, antes de nos centrarmos propriamente nas tapeçarias da *História de Alexandre* do Museu de Lamego, devemos começar por dedicar alguma atenção aos modelos (desenhos, pinturas ou gravuras) que estiveram na origem da sua criação.

Charles Le Brun (1619-1690) tornou-se, na segunda metade do século XVII, numa das personalidades mais influentes nas artes plásticas e decorativas francesas e europeias (cf. Allen 2003). Recorde-se que, entre 1656 e 1661, foi responsável pela decoração do palácio de Vaux-le-Vicomte, mandado construir pelo Ministro das Finanças Nicolas Fouquet. Quando este caiu em desgraça por esse devaneio extravagante, Le Brun foi convidado a dirigir os trabalhos do palácio de Versalhes e em 1664 é nomeado Primeiro Pintor de Louis XIV (n. 1638, rei

² Para uma análise da estratégia política e militar de Alexandre, vide Leão 2012 e Monteiro 2012.

³ Sobre a construção mítica e simbólica do rei macedónio, a recepção da sua imagem na Europa e a influência do *Romanço de Alexandre* na tapeçaria, vide a cuidada resenha de Centanni 2010.

⁴ A distinção que se faz por vezes entre “armação” (fr. *tenture*, conjunto de panos murais ligados entre si pelo tema) e “série” (armação reproduzida várias vezes) nem sempre é considerada pelos especialistas e os termos são também usados como sinónimos.

de 1643 a 1715). Com esse cargo acumulou, desde 1663 até à sua morte, o de director artístico da Manufacture des Gobelins, que fora recentemente fundada (em 1662).

O projecto de retratar na tela o carácter e os feitos de Alexandre da Macedónia tem início em 1660, em Fontainebleau, quando Le Brun realiza *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre* (ou *La tente de Darius*), a pedido do Rei Sol, que teria então 22 ou 23 anos. Esta pintura, que se encontra actualmente no palácio de Versalhes e foi talvez concluída em Paris no ano seguinte⁵, põe a ênfase em duas qualidades do bom governante – a clemência (*clementia*) e o autocontrolo (*continentia*) – e baseia-se muito provavelmente nos textos dos autores gregos e latinos. Contudo, além das fontes literárias, é plausível que Le Brun tenha sido também influenciado por fontes artísticas, designadamente pelos pintores de Quinhentos, como Il Sodoma, que na decoração a fresco da Sala delle Nozze da Villa Farnesina representara o mesmo tema⁶, pela tapeçaria sobre a vida de Alexandre fabricada em Bruxelas no início do século XVII⁷ e até pelo teatro francês de meados do mesmo século.

Ainda que não possamos confirmar a influência directa destas obras em Le Brun, é certo que comprovam a popularidade, em diferentes expressões artísticas, de um episódio que os autores antigos consideraram digno de figurar na biografia e na história de Alexandre, o Grande, como assinala Diodoro Sículo (17.38.4-5)⁸.

O encontro entre o conquistador macedónio e as mulheres da corte persa terá acontecido a seguir à batalha de Isso (Novembro de 333 a.C.), quando o exército persa bate em retirada e a família de Dario⁹ – a sua mãe (Sisigâmbis), a esposa (Estatira), o filho ainda criança (Oco) e as duas filhas solteiras – é deixada para trás. De acordo com as fontes gregas e romanas, quando as mulheres persas se convenceram, induzidas por um mal-entendido, de que o seu rei havia falecido, desataram num tal pranto que os seus gritos de lamento ecoaram por todo o acampamento. Plutarco escreve que o chefe macedónio, incomodado com

⁵ Château de Versailles, MV 6165. O óleo, com 298 x 453 cm, foi talvez concluído em Paris, em 1661, pois esta é a data que aparece na estampa de Gérard Edelinck (vide infra), gravada alguns anos mais tarde. Cf. Beauvais 1990: 286, Vittet 2008b: 42. Vide ficha e reprodução da obra em <http://collections.chateauversailles.fr/#cd1f056f-fa4b-4b89-90ae-2c494f2f9afe> [acesso 24/04/2014].

⁶ Foi a convite de Agostino Chigi que o pintor italiano Giovanni Antonio Bazzi, “Il Sodoma” (1477-1549), se ocupou da decoração da Sala delle Nozze da Villa Farnesina (Roma), na qual representou, entre outros, o fresco *Alessandro e la Famiglia di Dario* (c. 1516-1517), que Le Brun poderia ter visto quando esteve em Roma e que adaptou possivelmente à sua composição sobre o mesmo tema. Vide Posner 1959: 240, 245-246 e fig. 2; cf. Bertrand 2008: 21-23, Baynham 2009: 299, 304, e o estudo de P. S. Rodrigues neste volume.

⁷ Cf. Vanhoren 1999: 66-67 e fig. 4, Bertrand 2008: 23, Gautier 2008: 30 fig. 3.

⁸ Sobre este episódio memorável, significativo para a definição do carácter moral do chefe grego, vide D.S. 17.37-38, Curt. 3.12.1-26, Plu. *Alex.* 21 (cf. *Alex.* 30), Arr. *An.* 2.12.3-8.

⁹ Dario III, último rei persa da dinastia dos Aqueménidas.

a aflição das mulheres, incumbiu Leonato de lhes dizer que Dario estava vivo e que não deviam temer Alexandre, sublinhando o escritor que deu ordens para que fossem tratadas com todo o desvelo, permitindo-lhes que realizassem os ritos funerários em homenagem aos soldados persas mortos e que usassem, como costumavam, o seu vestuário e jóias (*Alex.* 21.1-5). A respeito de uma visita pessoal de Alexandre à família de Dario, que teria acontecido no dia seguinte, o autor de Queroneia nada diz, mas a história é relatada com algum detalhe por Diodoro Sículo e, em particular, por Q. Cúrcio Rufo.

De acordo com o historiador romano, Alexandre entrou na tenda (*tabernaculum*) na companhia de Heféstion que, embora fosse da mesma idade, possuía uma estatura física mais desenvolvida (cf. D.S. 17.37.5). Por essa razão, as rainhas, num primeiro gesto, prestaram homenagem a Heféstion segundo os seus costumes orientais¹⁰, mas quando os servos apontaram para Alexandre, a mãe de Dario prostrou-se a seus pés, pedindo-lhe perdão por se ter enganado (Curt. 3.12.13-17). A pintura de Charles Le Brun representa precisamente este momento em que o rei grego, desvalorizando a confusão de Sisigâmbis, aponta para o seu companheiro e profere aquela célebre resposta: “Não te enganaste, mãe, pois este homem também é Alexandre” (3.12.17). No entanto, para compreendermos melhor o modo como o pintor usava as suas fontes parece-nos pertinente a observação de Donald Posner (1959: 240-241), segundo a qual Le Brun se distinguiu dos antecessores na representação deste encontro, pois deu menos importância à clemência e gentileza de Alexandre para com a mãe de Dario (como se vê, por exemplo, no fresco de Il Sodoma), que é quase ignorada na sua pintura, e antes destacou a atitude de cortesia para com a esposa e as filhas de Dario, seguindo de perto as palavras de Plutarco. Efectivamente, embora não faça qualquer referência a uma visita pessoal, o autor grego deu especial destaque ao respeito, deferência e filantropia (cf. *Alex.* 21.2-4) com que Alexandre tratou as mulheres persas, observando que chamavam a atenção pelo porte e formosura e o rei, quando para elas olhava, “dizia, a brincar, que as mulheres persas eram um tormento para os olhos”. No entanto, continua Plutarco, opunha a esta beleza a “formosura do seu próprio autocontrolo e moderação, e passava à frente delas como se fossem imagens de estátuas sem vida.” (*Alex.* 21.10-11). De facto, na pintura de Le Brun, o olhar de Alexandre e de Heféstion desloca-se de modo evidente para a primeira fila de suplicantes, onde sobressaem, iluminadas pelos tons mais claros, a esposa, o filho e as duas filhas de Dario. Parece-nos igualmente que as expressões faciais e os gestos dos generais gregos sugerem um misto de admiração, encantamento e *sophrosyne* perante a visão de uma beleza feminina naturalmente sedutora.

¹⁰ Sobre este ritual (*proskynesis*, em grego), que consistia no acto de prostração como prova de subordinação ou reverência, veja-se Leão 2012: 107-108.

Nos anos que se seguiram à realização de *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*, Charles Le Brun interessa-se por assuntos de tom mais épico e de execução mais difícil, dada a dimensão das telas e a complexidade das composições, como explica Lydia Beauvais (1990: 286). Pinta então três momentos decisivos das campanhas militares de Alexandre, embora sem atender à cronologia dos acontecimentos:

– *Le Passage du Granique* (c. 1665, 470 x 1209 cm; Louvre, inv. 2894), que evoca o primeiro combate, travado nas margens do rio Granico (actual Biga Çayı, na Turquia), em Maio de 334 a.C., entre as forças persas e as macedónias, cuja vitória abriu a Alexandre o caminho para a Ásia;

– *L'Entrée d'Alexandre à Babylone* ou *Triomphe d'Alexandre* (antes ou c. 1665, 450 x 707 cm; Louvre, inv. 2898), que aconteceu no ano de 331 a.C., a seguir à batalha que opôs as tropas de Alexandre às de Dario na planície de Gaugamelos, a leste do rio Tigre, perto da cidade de Arbela;

– *La Bataille d'Arbèles* (c. 1669, 470 x 1265 cm; Louvre, inv. 2895), sobre o referido combate, ocorrido em 1 de Outubro de 331 a.C., que teve como desfecho a fuga em pânico do exército persa e conduziu ao colapso do império dos Aqueménidas (Dario viria a falecer, algum tempo depois, no Verão de 330 a.C.)¹¹.

O último tema que Charles Le Brun tratou foi a derrota do rei indiano Poro (soberano de um reino situado no actual Punjab paquistanês), na batalha travada nas margens do rio Hidaspes (hoje rio Jhelum, no Paquistão) em 326 a.C. A pintura *Alexandre et Porus* ou *La défaite de Porus* (470 x 1264 cm; Louvre, inv. 2897) foi realizada c. 1672 e exposta, com as outras obras, no Salon de l'Académie Royale des Beaux-arts em 1673. A datação das quatro grandiosas pinturas, que hoje se encontram no Museu do Louvre, é matéria problemática, mas supõe-se que tenham sido realizadas entre 1665 e 1673¹².

É evidente que o pintor francês quis exaltar, nas composições sobre as batalhas, a coragem, ambição e ousadia do jovem rei, que aos 25 anos se vê glorificado como um deus ou herói. Na tela sobre Alexandre e Poro, como era característico do seu estilo, Charles Le Brun pôs em destaque, na parte central, a nobreza de carácter de Alexandre, que poupa a vida ao rei Poro, representando à esquerda o combate entre gregos e indianos e a captura de prisioneiros. Donald Posner (1959: 243-244) observou que se trata talvez do primeiro tratamento artístico do tema de Poro e avançou a hipótese de ter sido inspirado ao pintor pela tragédia de Jean Racine, *Alexandre le Grand*, levada à cena em Dezembro de 1665 (cf. Baynham 2009: 294 n. 2).

¹¹ Para um exame da importante e decisiva batalha de Gaugamelos, vide o estudo de Monteiro 2012: 17-72, em especial as pp. 53-66.

¹² Cf. e.g. Posner 1959: 237-238, Beauvais 1990: 286-288, Baynham 2009: 294 e n. 2.

Um dos aspectos mais elogiados na obra de Le Brun diz respeito ao rigor e à exigência que impunha ao seu método de trabalho, o que facilmente se depreende da qualidade e quantidade dos numerosos desenhos preparatórios e estudos gráficos que hoje se encontram no Département des Arts graphiques do Museu do Louvre. Somente relacionados com a *Histoire d'Alexandre* são cerca de 200 desenhos, que mostram que Le Brun se interessou por outros temas da vida do rei macedónio, embora estes projectos não se tenham concretizado, talvez por falta de tempo (cf. Beauvais 1990, Vittet 2008a: 81-93).

Se é indiscutível que o Primeiro Pintor de Louis XIV baseou a composição das suas telas numa documentação histórica e arqueológica sólida, com vista a alcançar na sua obra, como era seu desejo, a verdade histórica¹³, por exemplo, na representação da acção e das figuras, das suas expressões, do seu vestuário, dos objectos, como as armas e veículos, dos animais, como os cavalos e elefantes, e dos cenários, quer sejam fundos de paisagem quer contenham elementos arquitectónicos, há menos unanimidade no que respeita às fontes literárias em que se baseou e ao modo como as usou. Para Lydia Beauvais (1990: 288), a fonte clássica é principalmente a *História de Alexandre Magno da Macedónia*, de Q. Cúrcio Rufo, cuja tradução francesa, realizada por Claude Favre de Vaugelas (1585-1650) foi publicada (após a morte do autor) em Paris em 1653. Outros especialistas defendem, com mais razão, que o tratamento das fontes passou principalmente pela adaptação de Quinto Cúrcio e Plutarco (Posner 1959, Schwarzenberg 1969: 403), como pudemos verificar acima, a propósito da pintura *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*. Como veremos adiante, cremos que Charles Le Brun conhecia bem as fontes antigas e fez delas o uso que melhor se adequava às suas intenções artísticas.

Não podemos, porém, deixar de sublinhar que a influência de Plutarco é extremamente plausível. Por um lado, é consensual que a difusão da obra de Plutarco em França, e mesmo na Europa, se deve grandemente à tradução de Jacques Amyot (*Vitae*, 1559; *Moralia*, 1572)¹⁴. Os *Essais* de Michel de Montaigne (1533-1592), publicados em 1580 (e ampliados em 1588), louvam Plutarco como “le plus judicieux auteur du monde”¹⁵. O escritor grego torna-se num dos autores de formação do rei Henri IV (rei entre 1589 e 1610), que lançou as bases do absolutismo em França e da supremacia francesa na Europa, e é na sua obra que Pierre Corneille (1606-1684) e Jean Racine (1639-1699) vão encontrar um

¹³ Cf. Schwarzenberg 1969: 403-404, Beauvais 1990: 288, Baynham 2009: 296-299, Rodrigues 2010: 82-83. Para uma análise da aplicação às pinturas de Alexandre da teoria de Le Brun sobre a representação dos sentimentos e das paixões (*Conférence de M. Le Brun sur l'expression générale et particulière*, apresentada à Académie Royale de Peinture et de Sculpture em 1668 e publicada a título póstumo em 1698), vide Posner 1959: 247, Allen 2003: 137-141, Al-Zubi 2005: 52-57.

¹⁴ A tradução das *Vidas Paralelas* pelo Abbé Tallemant foi publicada em Paris c. 1663-1665.

¹⁵ Michel de Montaigne, *Essais*, livre 2, chapitre 32 (“Défense de Sénèque et de Plutarque”).

ponto de partida para a construção das suas complexas personagens¹⁶. Por outro lado, parece existir, no que respeita às intenções da obra, um ponto de convergência entre Plutarco e Charles Le Brun, pois ambos revelam mais interesse pela definição do carácter de Alexandre do que propriamente pela exposição meticolosa dos seus feitos¹⁷. Neste sentido, vale a pena recordar a célebre advertência programática que o autor grego apresenta no início da biografia de Alexandre, afirmando que não pretende expor um relato extremamente detalhado (*Alex.* 1.2-3), pois “não escrevemos *histórias*, mas *biografias*, nem é nas acções mais notáveis que se manifesta inteiramente a virtude ou a vileza.”

Se a conhecida introdução sugere que a pintura foi uma das artes influentes no modo de escrever de Plutarco¹⁸, é legítimo afirmar que, à semelhança do escritor, também Charles Le Brun se preocupou em seleccionar os episódios da campanha militar de Alexandre que permitiam delinear os traços do seu carácter, designadamente a clemência e o autocontrolo, a coragem e a ousadia, a bravura e a ambição de conquista, mas também a sua compaixão. Obviamente, não podemos esquecer que Le Brun trabalhava ao serviço de Louis XIV e a sua obra tinha como finalidade última a exaltação do seu jovem e ambicioso rei. Esse facto explica, seguramente, a popularidade da *Histoire d'Alexandre* nas cortes europeias dos séculos XVII e XVIII¹⁹. No entanto, como é sabido, o retrato que Plutarco delineou de Alexandre é épico e trágico²⁰, e se exalta a sua formação helénica e capacidade de autocontrolo, não ignora a propensão para um comportamento cada vez mais autocrata, violento e excessivo, que se agudiza na última fase da vida.

2. A DIFUSÃO DOS MODELOS DE LE BRUN

Como referimos na introdução, ainda que a *História de Alexandre* nunca tenha deixado de ser um dos temas mais populares da história antiga, sendo tecida com regularidade nos ateliês de mestres tapeceiros flamengos e franceses²¹, foi a

¹⁶ Para uma síntese da recepção de Plutarco, com vasto elenco bibliográfico, vide Pade 2012.

¹⁷ Sobre esta questão, no que respeita à *Vida de Alexandre*, vejam-se as análises de Leão 2012: 97-99 e Pérez Jiménez 2013.

¹⁸ Sobre esta matéria, veja-se o estudo neste volume de C. Alcalde Martín.

¹⁹ “The remarkable thing about all five of Le Brun’s paintings is that Alexander never expresses any violent emotions at all. His face always appears calm and resolved, testifying to the supreme control of his will over the passions. The viewer knows he has strong passions because he cannot perform heroic actions without them. Because of his firm inner control, which manifests in his outward appearance, Alexander becomes a model of virtuous behaviour in these paintings and a figure worthy of emulation.” (Al-Zubi 2005: 56-57). Cf. Schwarzenberg 1969: 403, Beaussant 2008, Baynham 2009: 300-310, Rodrigues 2010: 91-92 e o seu estudo neste volume.

²⁰ Vide Mossman 1988, Serra 2002, Leão 2012, Pérez Jiménez 2013.

²¹ Vide Roblot-Delondre 1919, Rapp Buri et Stucky-Schürer 1998, Delmarcel 1999: passim, Gautier 2008.

armação criada na segunda metade do século XVII em Paris, na Manufacture des Gobelins, com base em cartões realizados a partir das pinturas de Charles Le Brun²², que viria a renovar o interesse na Europa por este tema clássico e está na origem de uma boa parte dos exemplares que integram as coleções portuguesas de tapeçaria.

Esta armação foi tecida oito vezes, quatro em teares de alto liço e quatro em teares de baixo liço, em lã, seda e ouro misturado com prata, em data que não podemos precisar, pois apenas temos conhecimento do registo da entrega das tapeçarias ao Garde-Meuble de la Couronne, o que se verificou entre 1667 e 1689. Supõe-se, porém, que a tecelagem se tenha iniciado por volta de 1664-1665, ou seja, em data próxima da realização das pinturas²³.

Os cinco temas tratados pelo pintor foram transpostos para onze tapeçarias, sendo que as batalhas foram, cada uma, divididas em três panos (um pano central acompanhado de “alas” laterais). As gravuras, primeiramente realizadas por Girard Audran (1640-1703) e Gérard Edelinck (1640-1707)²⁴, contribuíram para a divulgação dos modelos de Le Brun, que foram introduzidos em seis ateliês flamengos, desde o último quartel do século XVII à primeira metade do século XVIII (cf. Vanhoren 1999), bem como em ateliês de Copenhaga, Munique, Oudenaarde, Aubusson e Felletin.

Vale a pena recordar que a criação, em 1662, da Manufacture des Gobelins (inicialmente Manufactures royales des Gobelins e, em 1667, Manufacture royale des Meubles de la Couronne), que reunia na prática quatro ateliês (três de alto liço e um de baixo liço), num total de 250 artesãos (Guinot 2009: 21), se inscreveu numa política proteccionista de fomento da produção francesa de tapeçaria, contra a concorrência dos tapeceiros flamengos, que leva também à fundação, em

²² Estes cartões só recentemente foram estudados. Vide Brejon de Lavergnée et Caillon 2008. Cf. Bertrand 2008: 23-24.

²³ Na revisão da cronologia destas tapeçarias, Vittet 2008b: 42 defende que a tecelagem se tenha iniciado antes de 1664-1665, data proposta por Maurice Fenaille (*État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours*, 1903), e observa que a única documentação existente é o registo da entrega dos panos ao Garde-Meuble de la Couronne. A última série, realizada em tear de baixo liço, não tinha fios de ouro (Vittet 2008b: 49-50).

²⁴ Girard (ou Gérard) Audran, entre 1672 e 1678, gravou todos os episódios tratados por Charles Le Brun, à excepção de *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*, que coube a Gérard Edelinck (1672). Vide Santana 2005: 126 e n. 95, Vittet 2008a: 94-99. Outro gravador importante foi Sébastien Le Clerc (1637-1714). As tapeçarias incluem divisas de teor moral que foram retomadas nas gravuras: “VIRTVS OMNI OBICE MAIOR/ La vertu surmonte tout obstacle” (*Le Passage du Granique*), “SVI VICTORIA INDICAT REGEM/ Il est d'un roi de se vaincre soi-même” (*La Famille de Darius aux pieds d'Alexandre*), “DIGNA ORBIS IMPERIO VIRTVS/ La vertu est digne de l'empire du monde” (*La Bataille d'Arbèles*), “SIC VIRTVS EVEHIT ARDENS/ Ainsi par la vertu s'élèvent les héros” (*Le Triomphe d'Alexandre*), “SIC VIRTVS ET VICTA PLACET/ La vertu plaît quoique vaincue” (*Poros blessé devant Alexandre*). Cf. Vittet 2008a: 11, 54-63.

1664, da Manufacture royale de Beauvais. É assim que, no sentido de incentivar a recuperação dos ateliês da antiga province de La Marche, que passavam por algumas dificuldades em meados do século XVII, o então Ministro das Finanças de Louis XIV, Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), atribui o título de Manufacture royale de tapisserie a Aubusson (1665) e a Felletin (1669), estabelecendo, na prática, que os vários ateliês privados se organizassem sob orientação do Estado. No entanto, a promessa de enviar para Aubusson um pintor e um tintureiro não chegou a ser cumprida pelo rei e a recuperação efectiva apenas se verifica no século XVIII, considerado o momento áureo dos ateliês de La Marche²⁵.

É consensual que provém de Aubusson a maior parte das tapeçarias sobre Alexandre que se encontram em Portugal que se torna, sobretudo no século XVIII, nos reinados de D. João V (1707-1750) e D. José I (1750-1777), num dos destinos principais da tapeçaria fabricada naquela cidade (cf. Santana 2005: 127-128).

O facto de os ateliês flamengos e de Aubusson se basearem muitas vezes em gravuras e não usarem os cartões autênticos reduzia significativamente os custos de produção e dava-lhes mais liberdade, por exemplo, no que respeita à escolha das cores. Se, por um lado, em especial no século XVIII, os ateliês flamengos se afastam cada vez mais dos modelos de Charles Le Brun e incluem nas suas séries episódios que o pintor não tratou (cf. Vanhoren 1999: 62-66), mas que se baseiam, possivelmente, nas fontes clássicas, os ateliês de Aubusson e Felletin seguiam muitas vezes modelos simplificados ou divergentes da *Histoire d'Alexandre* de Le Brun. Assim se explica a grande diversidade que distingue as muitas séries de tapeçaria dedicadas a Alexandre Magno e inspiradas na obra do pintor francês, diversidade sobretudo no que respeita às dimensões, cromatismo, selecção dos elementos iconográficos e episódios tratados.

3. A HISTÓRIA DE ALEXANDRE DO MUSEU DE LAMEGO

M. José de Mendonça dedica quatro páginas às tapeçarias da *História de Alexandre* do Museu de Lamego (1983: 110-113), nas quais estabelece o inventário da série (nº 7-13) e fornece os dados básicos, de natureza técnica e descritiva, que permitem a sua identificação. Trata-se de um conjunto de sete panos, tecidos em lã e seda (quatro a cinco fios de urdidura por centímetro), supostamente em Aubusson, que pertenceram ao antigo Paço Episcopal de Lamego, onde foi instalado no início do século XX o actual museu. No que respeita à data de fabrico, propõe “Barroco Francês – Século XVII-XVIII” (1983: 110), o que se pode dever ao facto de no inventário de bens pertencentes ao museu enviado à Direcção Geral da Fazenda Pública, em 12 de Março de 1934, no qual se menciona a

²⁵ Cf. Guinot 2003: 21-22, 2009: 23.

origem francesa das tapeçarias, os temas, as dimensões e o preço de aquisição, se indicar como data de produção o século XVII. No entanto, M. José de Mendonça observa que Vergílio Correia, Alfredo de Guimarães e Albano Sardoeira consideraram a série do século XVIII²⁶.

De acordo com os técnicos do museu, o estado actual de conservação do conjunto é “deficiente” (quatro panos) e “mau” (dois panos), à excepção do que se destinava a ser colocado entre janelas (“bom”), e parece que se agravou nas últimas décadas, em especial a tapeçaria de Alexandre com a família de Dario, uma vez que a fotografia reproduzida no inventário de M. José de Mendonça (1983: 111) mostra que o pano estaria completo na altura da realização da imagem.

É consensual entre os estudiosos portugueses que a *História de Alexandre* do Museu de Lamego se baseia em Charles Le Brun, uma vez que cinco dos sete panos que a compõem reinterpretem os cinco temas tratados pelo pintor francês de acordo com um programa iconográfico semelhante. Integram ainda este conjunto uma tapeçaria identificada como “Alexandre a cavalo” ou “Doman-do o Bucéfalo”²⁷ e a que foi referida acima (Entre-janela, inv. n.º 13), na qual se representa um porta-bandeira, que não vamos considerar na nossa análise.

Embora o estado de conservação seja deficiente, é possível verificar que os panos apresentam cercaduras estreitas e idênticas, o que leva a supor, ainda que não seja absolutamente seguro, que pertencem à mesma série. A composição – que exhibe o mesmo padrão nas barras da esquerda e da direita, coincidindo o padrão da barra inferior com o da superior – inclui motivos que se relacionam com a temática bélica, como armaduras, punhais, aljavas, escudos, bandeiras, trombetas e timbales (tambores de cavalaria), alinhados e entremeados com ornamentação característica das cercaduras, como mascarões (carrancas), fitas, laços e arranjos florais (cf. Mendonça 1983: 112). Como veremos adiante, a decoração desta cercadura aproxima a série das produções de Aubusson.

As orlas das tapeçarias do Museu de Lamego estão bastante deterioradas, mas não encontramos vestígios de marcas da cidade de origem. Refira-se, porém, que só a partir de 1719 é que os tapeceiros de La Marche são obrigados a tecer a marca da sua cidade (“M. R. d’Aubusson”, “M. R. de Felletin”) e a cor regulamentar destas orlas (azul nas tapeçarias de Aubusson e castanho nas de Felletin) estabelece-se apenas em 1730 (Guinot 2003: 22).

Além da orla azul, cremos que uma outra característica técnica, que corrobora a possibilidade de a série do Museu de Lamego ter sido criada em Aubusson, é o facto de a cercadura ser acompanhada, ao longo dos quatro lados

²⁶ Mendonça 1983: 112-113. No excerto transcrito do inventário enviado em 1934 à Direcção Geral da Fazenda Pública não aparece informação referente à tapeçaria sobre a batalha de Granico.

²⁷ Cf. Mendonça 1983: 110 e 113. A designação de “Alexandre dominando Bucéfalo” figura no inventário referido na nota anterior.

do pano, criando a ilusão de moldura, de uma faixa estreita de tom dourado ou castanho claro, quer do lado de fora (entre a cercadura e a orla azul), quer do lado de dentro do pano, existindo ainda, a separar esta faixa dourada da composição representada, uma outra faixa de tom mais escuro do que a orla, possivelmente de cor preta.

Este tipo de cercadura é semelhante – tanto nos motivos representados quanto na coloração das faixas – às cercaduras de duas tapeçarias da *Histoire d'Alexandre* reproduzidas na obra *La tapisserie d'Aubusson et de Felletin*, de Robert Guinot (2009: 23-25). Foram tecidas na Manufacture royale d'Aubusson, na segunda metade do século XVII, o que nos incentiva a sugerir a hipótese de a série do Museu de Lamego ter sido executada na mesma época, no final do século XVII, e não tanto no início do século XVIII, como também foi proposto (vide supra).

Ainda que não nos seja possível apresentar nestas páginas uma análise aprofundada da *História de Alexandre* do Museu de Lamego (doravante ML), consideramos que pode ter alguma utilidade atentar nas semelhanças e diferenças que aproximam ou distinguem esta série dos modelos originais²⁸ e de outras tapeçarias que tratam a mesma temática.

A composição geral da tapeçaria *Alexandre com a família de Dario* (ML, inv. nº 9, fig. 3; 295 x 415 cm), no que respeita à selecção dos elementos iconográficos, é muito semelhante à da tapeçaria *La tente de Darius ou les reines de Perse aux pieds d'Alexandre* reproduzida em Guinot (2009: 23)²⁹, situando-se a diferença mais evidente ao nível da policromia, que é mais viva e variada na peça do ML, predominando os tons azuis, verdes e vermelhos.

É igualmente manifesta a influência dos modelos de Le Brun. De facto, as duas tapeçarias seguem o esquema de organização da pintura original, ou seja, Alexandre, acompanhado por Heféstion, aproxima-se pelo lado esquerdo de uma tenda de campanha, sob a qual se encontra a família de Dario, os seus servos e um sacerdote egípcio. Prostrada aos pés do rei macedónio sobressai Sisigâmbis, no momento em que vai abraçar as pernas de Alexandre. Uma das alterações reside no manto que lhe cobre a cabeça, cor de açafraão na pintura original (o que permite destacar a mãe de Dario, demarcando-a das outras mulheres persas) e de tons dourados na tapeçaria reproduzida em R. Guinot, mas de tons mais próximos do verde na tapeçaria do ML. Do mesmo modo, na concepção das figuras de Heféstion e de Alexandre, notamos a fidelidade a Le Brun, no que respeita à postura, gestos, vestuário, calçado e armamento, diferindo sobretudo a cor da capa do chefe macedónio, em que os tons de rosa deram lugar, nas duas tapeçarias, ao azul.

²⁸ Entendemos por “modelos originais” as pinturas de Le Brun, os cartões baseados na sua obra e as oito séries da *Histoire d'Alexandre* executadas na Manufacture des Gobelins.

²⁹ A legenda indica que a tapeçaria foi realizada a partir de Le Brun, na Manufacture royale d'Aubusson, c. 1680, mas não menciona a localização.

No lado esquerdo da composição, uma jovem de costas, com o cabelo apinhado num lenço ou touca, de braços erguidos e mãos muito abertas, manifesta inquietação ou espanto perante o encontro que testemunha. Presente na pintura de Le Brun, na gravura de Gérard Edelinck e nas duas tapeçarias que estamos a comentar, esta figura feminina é um dos elementos por vezes omitido, como aconteceu nas edições da Manufacture des Gobelins (cf. Vittet 2008b: 47). Também o fundo de paisagem deste lado da composição, preenchido com tendas de campanha e soldados (normalmente dois de pé e um sentado), segue os modelos de Le Brun nas duas tapeçarias, embora seja mais fiel o da peça do ML.

Creemos que a principal diferença entre as tapeçarias em confronto e os modelos originais reside no número de figuras sob a tenda, que foi reduzido para metade, mantendo-se apenas as que são, efectivamente, essenciais à identificação do episódio e à composição da cena. Vemos assim, da esquerda para a direita, uma mulher, talvez uma ama, ao lado de Estatira e, no meio das duas, o filho de Dario, com o braço direito erguido e olhar posto em Alexandre³⁰. Seguem-se as filhas solteiras do soberano persa, uma a enxugar as lágrimas ao manto (figura que se perdeu na peça do ML) e a outra, que parece mais jovem, com o rosto suspenso no rei. Mais à direita, destaca-se o servo ajoelhado por terra, numa postura que intensifica a atitude de prostração da mãe de Dario. Das restantes personagens que integram a pintura de Le Brun, cujos rostos exibem diferentes expressões emocionais, que foram habilidosamente mantidas nas edições da Manufacture des Gobelins, as tapeçarias em análise representam apenas um escravo e o sacerdote egípcio. Em contrapartida, incluem mais artefactos bélicos no lado direito da composição, que surgem nas tapeçarias da Manufacture des Gobelins, bem como nas gravuras da época, mas estão ausentes da pintura de Le Brun.

As diferenças e semelhanças que apontámos caracterizam, de um modo geral, a adaptação dos modelos originais da *Histoire d'Alexandre* pelos mestres tapeceiros de Aubusson, como demonstra a tapeçaria sobre a mesma temática pertencente ao Château Royal d'Amboise (exposta na sala do escanção), datada do século XVII. De facto, identificamos uma composição idêntica, que apenas difere da peça do ML e da reproduzida no livro de R. Guinot pela policromia, reduzida aos tons azuis, verdes e, sobretudo, amarelos-dourados³¹.

A segunda tapeçaria da *Histoire d'Alexandre* publicada no livro de R. Guinot (2009: 24-25) é *L'Entrée d'Alexandre à Babylone* ou *Triomphe d'Alexandre*³², onde

³⁰ A atitude do filho de Dario está de acordo, de algum modo, com os relatos de Diodoro Sículo (17.38.1-2) e Q. Cúrcio Rufo (3.12.26), onde se diz que Alexandre pegou na criança ao colo e ficou impressionado pelo facto de não se ter assustado, tendo comentado com Heféstion que lamentava que Dario não tivesse a mesma coragem do filho (de seis anos, segundo D.S. 17.38.2).

³¹ Esta paleta sóbria distingue uma boa parte da tapeçaria criada em Aubusson durante o século XVII, segundo observa Guinot 2009: 26.

³² A legenda indica que a tapeçaria foi realizada a partir de Le Brun, nos ateliês de La Marche, na segunda metade do século XVII, e pertence às colecções dos Ateliers Pinton.

se representa a recepção festiva com que o povo da Babilónia acolheu o conquistador macedónio em 331 a.C., após a batalha travada na planície de Gaugamelos. De imediato notamos não só a semelhança com a tapeçaria *Triunfo de Alexandre* (ML, inv. nº 10, fig. 4; 295 x 477 cm), bem como a dependência de ambas da grandiosa pintura de Le Brun.

Sobre esse momento de glória, Diodoro Sículo limita-se a notar que os babilónios receberam Alexandre de forma calorosa e hospitaleira (17.64.4). Plutarco não é menos parco e observa que a cidade se rendeu, de imediato e completamente (*Alex.* 35.1). Flávio Arriano acrescenta que todo o povo veio ao encontro de Alexandre, com sacerdotes e magistrados, entregando-lhe a cidade, presentes e tesouros (*An.* 3.16.3). Q. Cúrcio Rufo, porém, construiu um relato pormenorizado (5.1.17-23), digno de inspirar um artista talentoso e preocupado em fundamentar o seu trabalho em fontes históricas.

Escreve o historiador romano que uma boa parte da população da Babilónia se postou nas muralhas para conhecer Alexandre e muitos outros vieram ao seu encontro recebê-lo. Entre eles, o governador e guardião do erário real, Bagófanos, esforçou-se particularmente por agradecer ao novo soberano, pelo que espalhou flores e grinaldas pela estrada, colocou por todo o lado altares de prata, onde não só se queimava incenso, como todo o género de perfumes. O cortejo triunfal, além de presentes e animais, domésticos e selvagens, integrava também magos, cantores, músicos e, por fim, a cavalaria, luxuosamente ornamentada (5.1.19-23).

É neste testemunho profundamente imagético que Le Brun se inspira para criar o cenário do seu *Triomphe d'Alexandre*, onde se distinguem, como fundo arquitectónico, as imponentes muralhas e os famosos jardins suspensos da Babilónia, que o historiador descreve de seguida no mesmo capítulo (5.1.25-26, 32-35). Curiosamente, sobre Alexandre, Q. Cúrcio Rufo nota apenas que, rodeado de homens armados, entrou na cidade num carro (5.1.23), uma breve referência que Le Brun vai desenvolver para constituir um aspecto fundamental da sua pintura. De facto, num plano de destaque, a meio da composição, a figura exuberante do jovem rei, envolto num vasto manto dourado, com uma grinalda de louro sobre o elmo e um ceptro de ouro na mão direita (no qual se distingue a figura alada de uma Vitória), surge de pé sobre um carro branco puxado por dois elefantes, à semelhança de um deus, fitando o espectador com firmeza. Dir-se-ia que o rei se deteve para se deixar contemplar. O seu rosto é talvez, das cinco pinturas que Le Brun concretizou sobre Alexandre, o mais sereno e de uma delicadeza mais juvenil. São as feições de um chefe no esplendor da sua glória, que seduz e inspira confiança, mas não exhibe indícios de arrogância. É o cortejo que o acompanha, no qual se destacam os cavaleiros com estandartes e, à esquerda, a figura a cavalo do governador Bagófanos, a apontar para os três carregadores de bens preciosos, representados a caminhar, que imprime à composição a ideia de movimento. À esquerda, os tons mais claros fazem sobressair um pequeno grupo de adultos e crianças, que assiste encantado à chegada de Alexandre, junto de vários músicos

que executam instrumentos de sopro e de cordas. Sobre o dorso do elefante visível, um jovem vestido de tons claros estende um turíbulo e dispersa incenso. Por todo o lado, vêem-se altares fumegantes e o chão está coberto de flores, recriando-se, assim, de uma forma sublime o ambiente festivo que acolheu a entrada de Alexandre na Babilónia, como relatou Q. Cúrcio Rufo.

Na transposição deste modelo para uma tapeçaria de Aubusson é evidente que se perdeu um elemento fundamental da composição de Le Brun, que reside na forma como o pintor usa a cor para orientar o olhar do espectador. De facto, na tapeçaria do ML, destacam-se os tons azuis, verdes e vermelhos usados na representação dos tecidos e da indumentária, o que permite definir melhor as figuras retratadas, destacando-as dos tons do cenário de fundo, onde predominam os beges. Supomos que não fosse tarefa fácil para o executante do cartão transpor os motivos de uma tela de 450 x 707 cm para uma tapeçaria que teria dimensões muito inferiores. Foi necessário proceder à simplificação, reduzindo-se o número de figuras humanas que integram o cortejo. Assim, em vez de dois elefantes, as tapeçarias exibem apenas um, mas manteve-se o jovem que, no dorso do animal, dispersa incenso. Eliminou-se igualmente um dos carregadores de presentes (que passaram de três na tela para dois nas duas tapeçarias em análise), mas não a família que, do lado esquerdo da composição, assiste ao triunfo, junto de dois músicos, nem o diligente Bagófanos, que continua a orientar os carregadores de presentes. As tapeçarias exibem igualmente, tal como nos modelos originais, os altares onde se queimam perfumes, as flores caídas por terra e, no lado esquerdo da composição, a escultura que tem sido identificada como representando a rainha Semíramis (Mendonça 1983:110), a quem Diodoro Sículo atribuiu a construção das muralhas da Babilónia (2.7.2-2.8) e Q. Cúrcio Rufo a fundação da cidade (5.1.24).

De um modo geral, as posturas, os gestos das personagens e os objectos que seguram nas mãos foram mantidos nas tapeçarias, sendo mais notória a diferença na execução do rosto de Alexandre. Embora coroado, não ostenta o majestoso elmo adornado com plumas e as suas feições são muito menos graciosas do que na pintura de Le Brun. A simplificação levou também à redução da profundidade do plano de fundo³³ e, na tapeçaria do ML, dos jardins suspensos apenas se preserva a estrutura arquitectónica, uma vez que se omitiu a vegetação, mantida noutros exemplares, designadamente no que foi reproduzido no livro de R. Guinot (2009: 24-25)³⁴.

³³ A simplificação do plano de fundo, em especial dos elementos arquitectónicos, foi aplicada igualmente nas tapeçarias fabricadas em Bruxelas a partir de modelos baseados em Le Brun, como explica Vanhoren 1999: 65.

³⁴ As duas tapeçarias exibem uma composição muito semelhante à de uma peça do Palácio Nacional da Ajuda (inv. n.º 2761), provavelmente executada em Aubusson, que M. José de Mendonça datou da transição do século XVII para o seguinte (1983: 156-157). Cf. Santana 2005: 135, XLVI.

Foi referido no ponto anterior que a dimensão excepcional das pinturas *Le Passage du Granique* (470 x 1209 cm), *La Bataille d'Arbèles* (470 x 1265 cm) e *Alexandre et Porus* (470 x 1264 cm) se traduziu, na transposição para tapeçaria, na divisão de cada composição em três panos (um pano central acompanhado de “alas”, à esquerda e à direita), obtendo-se um total de nove panos. Embora o programa iconográfico de Charles Le Brun tenha sido preservado com bastante fidelidade nas edições da Manufacture des Gobelins, é compreensível que o número elevado de tapeçarias tenha conduzido, em tratamentos subsequentes, à simplificação dos modelos originais. Nem sempre é possível, porém, avaliar o nível desta simplificação, em especial quando se desconhece o número exacto de tapeçarias que formam uma série, como é o caso da que pertence ao ML. No estado em que se encontra actualmente a colecção, apenas podemos atribuir um pano a cada um dos temas pintados por Le Brun. Quando confrontados com os modelos originais, confirma-se a dependência relativamente à obra do pintor francês, embora o esforço de simplificação tenha sido aqui levado ao extremo, o que se concretiza numa adaptação bastante original, que merece alguma atenção.

A tapeçaria identificada como *Batalha de Granico* (ML, inv. n.º 7, fig. 1; 295 x 335 cm) representa um momento significativo do confronto contra o exército persa nas margens daquele rio, pois Alexandre quase perdia a vida, não fosse a intervenção rápida de um companheiro. De acordo com Plutarco, as forças persas dispuseram-se em ordem de batalha na passagem do rio, mas alguns combatentes macedónios temiam avançar para o combate, pelas condições do lugar e por causa do costume que proibia os reis macedónios de avançarem para a guerra no mês em que se encontravam (que correspondia aproximadamente ao de Maio). Desvalorizando tais receios, Alexandre precipitou-se com treze esquadrões de cavalaria na corrente do rio, que acabaria por ser superado, não sem dificuldade (*Alex.* 16.1-5). Observa o biógrafo que o rei se distinguia na batalha graças ao escudo e ao penacho do capacete, “adornado de ambos os lados com uma pluma de uma brancura e um tamanho admiráveis” (16.7), um pormenor pictórico que pode ter inspirado Le Brun. Ainda segundo Plutarco, já nas margens do rio (como vemos na tela do pintor francês), Alexandre teve de enfrentar em simultâneo os comandantes persas Résaces e Espitrídates. Este fez rodar o seu cavalo, aproximou-se de Alexandre por detrás e atingiu-o em cheio no elmo que resistiu ao impacto por um triz. Quando o comandante persa se preparava para desferir um segundo golpe, que seria fatal, adiantou-se Clito, “o Negro”, que o trespassou com a sua espada, ao mesmo tempo que Résaces caía por terra ferido por Alexandre.

Le Brun criou uma composição em diagonal, no sentido do canto inferior esquerdo para o superior direito, sugerindo que as tropas macedónias estão a ponto de atravessar completamente a corrente do Granico. Partindo do princípio

de que se inspirou em Plutarco, ou noutra fonte antiga³⁵, o cavaleiro persa que enfrenta Alexandre é Résaces. À esquerda do rei macedónio, um cavaleiro grego, seguramente Clito, com uma rapidez evidente, afasta com o braço esquerdo o rosto de um inimigo (Espitridates) e com a direita prepara-se para o atingir violentamente com um machado. À volta deste grupo, que se destaca no centro da tela, movimentam-se cavaleiros e, quer em primeiro plano quer na paisagem de fundo, muitos outros soldados procuram sair ilesos das águas.

Não obstante o estado de conservação deficiente da tapeçaria do ML, o tema tratado confirma-se facilmente pela localização do combate em águas agitadas (que constituem o cenário da composição) e pela representação, em primeiro plano, como na obra de Le Brun, de soldados que lutam por salvar a vida, agarrando-se aos arbustos das margens do rio (à esquerda) ou ao corpo dos companheiros (à direita). Todavia, uma boa parte das cenas que compõem a pintura foi reduzida ao essencial. Identificam-se, assim, doze combatentes (gregos e persas), com as posturas, caracterização e actuação com que aparecem nos modelos originais, embora nestes estejam espalhados por uma superfície bastante maior. Ou seja, na transposição da longa composição rectangular para uma área quase quadrada e muito menor, o processo de concentração passou pela selecção dos motivos pictóricos mais importantes, mantendo-se o que era indispensável à identificação de um episódio marcante da vida de Alexandre ocorrido durante a batalha nas margens do Granico. Todavia, devido a esta acumulação dos elementos representados, a composição da tapeçaria do ML, que foi também invertida (ao contrário das restantes peças da série), sugere a impressão de que o grupo de soldados em que avistamos Alexandre se encontra dentro do próprio rio, quando nos modelos originais se torna claro que combate em solo firme³⁶.

No centro da composição da tapeçaria do ML destaca-se um soldado que luta com afinco, presente nos modelos originais, por envergar como protecção a pele e a cabeça de um urso e sobressair, relativamente aos que o rodeiam, pelos tons distintos das suas vestes (amarelos e verdes). Logo atrás dele, voltado para a esquerda, surge Alexandre a cavalo, de elmo emplumado na cabeça, couraça no peito e capa vermelha, de espada erguida na mão direita e escudo na esquerda, a preparar-se para atingir um inimigo (possivelmente Résaces). A sua representação é bastante fiel à pintura de Charles Le Brun. No entanto, na tapeçaria do ML não se torna imediatamente evidente que o cavaleiro que ocorre de repente até

³⁵ Diodoro Sículo expõe o episódio de forma mais desenvolvida (17.20), embora convergindo no essencial com o relato de Plutarco e de Arriano (*An.* 1.15.7-8).

³⁶ A tapeçaria do ML tem algumas semelhanças com uma peça do Palácio Nacional da Ajuda (inv. n.º 2689), que M. José de Mendonça (1983: 156, cat. 26) data da transição do século XVII para o seguinte, tanto na decoração da cercadura quanto na composição (igualmente invertida), embora a tapeçaria da Ajuda integre mais figuras do lado esquerdo. Cf. Santana 2005: 135, XLVII.

junto de Alexandre (ideia sugerida pela capa a esvoaçar) não pretende atacá-lo, mas antes evitar que seja atingido pelo soldado representado entre os dois (possivelmente Espitrídates). Nos modelos originais, a postura do rosto de Clito (voltado para o inimigo e não para o rei macedónio) e a posição do seu braço, que afasta com firmeza o soldado persa (elemento mantido no pano do ML), bem como as expressões faciais do atacante, facilitam a leitura da composição.

Algumas das figuras da tapeçaria do ML, designadamente o soldado que, mais à esquerda, se agarra à vegetação, aquele que, à direita, surge sobre um barco a remar, bem como os pequenos grupos de combatentes que, num plano mais longínquo, se avistam no canto superior direito da composição, nas tapeçarias fabricadas na Manufacture des Gobelins aparecem representados nas chamadas “alas”. Supomos, por isso, que a série pertencente ao ML incluía apenas um pano (e não três) sobre a batalha travada pelas forças macedónias nas margens do rio Granico. Os tons predominantes desta tapeçaria são, além do azul (mais claro e misturado com branco na representação das águas do rio, mais escuro nas vestes de alguns soldados, designadamente de Alexandre), o verde combinado com amarelo (nas vestes de alguns soldados e nas árvores) e o vermelho, que sobressai com mais força nas capas, vestes e elmos dos soldados.

Na composição da tapeçaria identificada como *Batalha de Arbela* (ML, inv. nº 8, fig. 2; 295 x 295 cm)³⁷ surge em evidência a figura de perfil de Alexandre (caracterizado de forma semelhante à do pano anterior), montado a cavalo e de espada empunhada, orientado para a direita. Em redor do chefe da Macedónia lutam dois pares de soldados, um a cavalo (à esquerda) e outro a pé (à direita). Na fileira atrás de Alexandre, actualmente bastante deteriorada, distinguimos no meio da refrega uma personagem coroada, vestidas de tons claros, com um ramo na mão esquerda e talvez uma grinalda na direita, cujo papel não se compreende. Na verdade, quando analisamos esta composição em confronto com os modelos originais verificamos que está muito incompleta.

De acordo com as fontes antigas, durante a batalha de Gaugamelos, os soldados avistaram ou pensaram avistar uma águia a pairar sobre a cabeça de Alexandre, o que o adivinho Aristandro de Telmesso (que vestia uma clâmide branca e usava uma coroa de ouro, escreve Plutarco, *Alex.* 33.2) interpretou como prenúncio favorável da vitória macedónia (cf. Curt. 4.15.26). O vaticínio inspirou tal confiança nas tropas gregas que incentivou a cavalaria a avançar contra os persas, o que impulsionou a sua fuga desenfreada. Plutarco, que dedica algum tempo ao armar de Alexandre, comentando as peças mais distintas da armadura, para concluir com a referência ao cavalo de estimação (*Alex.* 32.5-7), detém-se na descrição do seu posicionamento na batalha relativamente a Dario, do aspecto

³⁷ A fotografia publicada em Mendonça 1983: 111 como referente à *Batalha de Granico* corresponde, de facto, a esta tapeçaria.

do carro do rei persa e da dificuldade que sentiu em fazê-lo mover-se devido ao amontoado de cadáveres (33.3-8). Q. Cúrcio Rufo, por seu lado, observa que quando a batalha já não era luta, mas um massacre, o próprio rei se pôs em fuga no seu carro, acrescentando que os vencedores estavam próximos dos fugitivos, mas a nuvem de poeira que se ergueu até ao céu não permitia ver nada (4.15.32-33)³⁸.

Supomos que estas palavras do historiador romano possam ter inspirado a Le Brun a composição geral da pintura que dedicou à batalha de Gaugamelos³⁹, na qual se vislumbra um contraste cromático entre a parte esquerda da tela (mais escura) e a direita (mais clara, mas também menos nítida), onde se representa o pânico e a fuga desastrosa do exército persa, no meio de uma enorme nuvem de poeira. No centro da pintura, a actuação do chefe macedónio, sobre o qual paira a águia referida nas fontes citadas (que não vemos na tapeçaria do ML), é iluminada pelos tons mais claros e dourados da sua indumentária, que se distingue dos tons ocres e castanhos que predominam na representação do combate, pontuado pelo contraste do azul das bandeiras e das vestes de algumas figuras (e.g. o soldado persa em fuga em primeiro plano e, ao fundo, o próprio rei Dario). Na tapeçaria do ML, onde sobressaem os tons azuis, verdes e vermelhos, a policromia foi aplicada de forma muito idêntica à da tapeçaria sobre a batalha de Granico, contribuindo para uma melhor definição das figuras tratadas sem, com isso, se dar especial relevo a Alexandre. Quando analisamos a composição deste pano, verificamos que os objectos caídos por terra (partes e rodas de carros de guerra) e as doze figuras que conseguimos identificar com mais clareza – três sem vida em primeiro plano, cinco a combater, entre as quais se encontra Alexandre, e quatro, menos nítidas, na última fileira, onde ainda se distingue bem o adivinho Aristandro – correspondem aos elementos representados, de modo bastante semelhante, numa fracção da pintura de Charles Le Brun, aquela em que se destaca a postura altiva do rei macedónio. Uma vez que, nas tapeçarias tecidas na Manufacture des Gobelins, esta parte ocupa a metade esquerda do pano central, não podemos excluir a hipótese de a tapeçaria pertencente ao ML ter sido cortada ou ter integrado uma segunda peça sobre o confronto em Gaugamelos,

³⁸ Diodoro Sículo não menciona o episódio da águia, observando que Alexandre atingiu com um dardo o cocheiro de Dario e os que estavam por perto pensaram que o rei morrera, impulsionando desta forma o pânico e a fuga de todo o exército persa (17.60.1-3). Flávio Arriano, considerado a fonte mais fiável para a reconstituição da batalha de Gaugamelos (Monteiro 2012: 18), demora-se pouco no desfecho do combate, destacando, porém, que Dario foi o primeiro a fugir (*An.* 3.14.3).

³⁹ Além das possíveis fontes literárias e iconográficas, a composição de Le Brun baseia-se em especial em dois frescos italianos: *Battaglia di Costantino contro Massenzio*, executado por Giulio Romano (c. 1499-1546) e Gian Francesco Penni (1488-1528), c. 1520-1524 (Vaticano, Palazzi Pontifici, Sala di Costantino), e *Vittoria di Alessandro su Dario*, pintado por Pietro da Cortona (1596-1669), c. 1644-1650 (Roma, Palazzo dei Conservatori, Sala dei Trionfi). Cf. Posner 1959: 245-247, Allen 2003: 140-141 e fig. 117, Bertrand 2008: 21-23 e figs. 5 e 6.

na qual surgiam as cenas representadas na metade direita dos modelos originais (e.g. o esforço de Dario para mover o carro e fugir). Em resumo, a composição da *Batalha de Arbela* do ML corresponde, de facto, apenas a uma quarta parte dos modelos originais que foram, contudo, seguidos com bastante fidelidade.

A tapeçaria identificada como *Poros é conduzido à presença de Alexandre* (ML, inv. n.º 11, fig. 5; 290 x 230 cm) representa, como o título indica, o célebre diálogo entre o conquistador macedónio e o rei indiano vencido, que se sucedeu ao combate travado junto do rio Hidaspes.

De acordo com a versão de Diodoro Sículo, depois de lutar com bravura, Poro perde a vida a combater de forma heróica (17.88.5-7). Plutarco, porém, conta que quando foi finalmente aprisionado e o trouxeram à presença de Alexandre, este lhe perguntou como devia tratá-lo, ao que Poro respondeu: “Como um rei” (βασιλικῶς). Como insistisse nesta resposta, sem mais nada acrescentar, Alexandre compreendeu e permitiu-lhe continuar a reinar, com o título de sátrapa, sobre as terras que antes eram suas, tendo acrescentado ainda outros territórios (*Alex.* 60.15)⁴⁰.

Das muitas figuras e cenas que Le Brun integrou na sua pintura, a composição da tapeçaria do ML permite identificar apenas sete⁴¹ que correspondem às que, nas tapeçarias tecidas na Manufacture des Gobelins, surgem tratadas na metade direita do pano central. Assim, à esquerda (na tapeçaria do ML), transportado a custo por dois soldados e ajudado por um terceiro, Poro é trazido até junto de Alexandre. A dificuldade dos carregadores apoia-se nas fontes antigas que, de um modo geral, destacam a invulgar estatura física do rei indiano, alto e corpulento (Curt. 8.14.13, Plu. *Alex.* 60.12). Atrás deste grupo, um soldado da cavalaria, com uma espada na dextra e segurando o escudo com a esquerda, caracterizado como aparece nos modelos originais, dirige o olhar para o rei Poro. No lado direito da composição, montado a cavalo e junto de um companheiro, de elmo emplumado e armado, Alexandre ergue o braço esquerdo na direcção do rei indiano, como é retratado nos modelos originais. A simplificação levou à eliminação do soldado que, no centro da pintura de Le Brun, recolhe as armas e o escudo, surgindo este objecto caído por terra na tapeçaria do ML. Por conseguinte, a composição deste pano centra-se num episódio memorável do confronto travado junto do rio Hidaspes, significativo para a definição do carácter do soberano macedónio, mas não permite excluir a hipótese de a série ter incluído outros panos sobre as restantes cenas pintadas por Charles Le Brun. No que respeita à policromia, à semelhança das peças já comentadas, predominam os tons de azul, de verde misturado com amarelo e, em especial, de vermelho (capas e plumas).

⁴⁰ O relato de Q. Cúrcio Rufo (8.14.41-45), embora mais desenvolvido, concorda no essencial com o de Plutarco, tal como o de Arriano (*An.* 5.19.1-3).

⁴¹ O estado de conservação é considerado deficiente e a tapeçaria está especialmente danificada no lado superior, no qual podiam ter sido representados outros grupos de soldados.

A última tapeçaria da *História de Alexandre* que consideramos neste estudo, identificada como *Alexandre a cavalo* ou *Alexandre domando Bucéfalo* (ML, inv. n.º 12, fig. 6; 290 x 178 cm), ostenta a mesma cercadura da série, mas não conseguimos relacioná-la com os modelos de Le Brun que comentámos até agora. Representa o rei macedónio, montado num cavalo que ergue as patas dianteiras, a empunhar a espada com a mão direita e caracterizado como aparece nos três panos que acabámos de examinar (elmo emplumado na cabeça, armadura dominada pelos tons azuis, capa vermelha a esvoaçar). Jazem por terra uma bandeira, uma coroa e um turbante, símbolos dos troféus de guerra conquistados. Sobre a cabeça de Alexandre, uma figura alada, com uma trombeta na mão esquerda e uma grinalda na direita, tem sido correctamente interpretada como alegoria da Fama (Mendonça 1983: 110)⁴². A paisagem de fundo representa um acampamento militar, no qual distinguimos, no lado direito, duas tendas de campanha. A policromia é dominada pelos tons de azul e vermelho.

À primeira vista, a composição centra-se no episódio evocado por Plutarco no capítulo 6 da *Vida de Alexandre*, onde relata como o príncipe conseguiu dominar habilmente o indomável Bucéfalo e, deste modo, convenceu Filipe II de que viria a ser um grande conquistador. No entanto, não nos parece que a tapeçaria do ML exhiba a imagem de um jovem na flor da idade, que ainda não sucedeu a seu pai, mas antes a de um homem adulto e experiente, pelo que é mais provável que represente Alexandre triunfante e glorioso, no auge das suas vitórias. Nesse sentido, quer pela composição geral quer pela temática, esta tapeçaria integra-se de forma coerente no conjunto que constitui a *História de Alexandre* do ML.

Um dos aspectos em que parece ter havido mais dificuldade na transposição dos modelos de Le Brun para tapeçaria reside no tratamento mais cuidado das expressões faciais das personagens, que foi conseguido nas edições de Paris, mas não foi respeitado com a mesma habilidade nas produções de outras manufacturas, nomeadamente nas de Aubusson. A análise iconográfica que apresentámos mostra também que o processo de simplificação dos modelos originais se concretizou muitas vezes na redução do número de figuras, dos elementos que constituíam o cenário – privilegiando-se os grandes planos em detrimento da profundidade da cena – e na limitação das cores usadas, optando-se por uma paleta sóbria em que predominam, no caso da *História de Alexandre* do Museu de

⁴² Charles Le Brun representou a alegoria da Fama (la Renomé) com os atributos referidos (a grinalda e a trombeta), por exemplo no tratamento da apoteose de Hércules (e.g. *L'entrée d'Hercule à Olympe*, Maincy, Château de Vaux-le-Vicomte). A composição da tapeçaria do ML é muito semelhante à dos retratos equestres de Louis XIV realizados por Pierre Mignard (1612-1695), como as pinturas a óleo *Louis XIV devant Maastricht* (1673; Torino, Galleria Sabauda) e *Louis XIV à cheval couronné par la Victoire devant le siège de Namur* (c. 1693; Château de Versailles, MV 2032). Vide <http://collections.chateauversailles.fr/#90cecca3-a769-47d2-8778-5000e43b65bd> [acesso 24/04/2014].

Lamego, os azuis, verdes e vermelhos. As semelhanças e diferenças que surpreendemos no confronto desta série com outras tapeçarias realizadas em Aubusson e com os modelos de Le Brun permitem afirmar que a *História de Alexandre* de Lamego terá sido tecida, como se tem defendido, naquela cidade francesa e muito provavelmente no final do século XVII. O número significativo de séries desta temática clássica (talvez a mais representada nos nossos museus) confirma, sem dúvida, a celebridade da obra de Charles Le Brun, a criatividade das manufacturas de Aubusson e a projecção da figura grandiosa de Alexandre, o Grande, com o qual se identificavam muitos soberanos europeus durante o período florescente da monarquia absolutista. A difusão dessa imagem de glória, como sabemos, muito deve à recepção calorosa da biografia de Plutarco. Entendemos, por isso, que o estudo da sua influência no domínio da arte da tapeçaria é um contributo necessário para um conhecimento mais completo do impacto da sua obra na cultura europeia.

BIBLIOGRAFIA

- Al-Zubi, H. A. (2005), “Conceptions of Alexander: The Heroic and Satirical in Le Brun’s *Alexander Series* and Dryden’s “Alexander Feast””, *Damascus University Journal* 21.1-2: 49-70.
- Alarcão, T. e Pereira, T. P. (2000), *Normas de inventário: Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Allen, C. (2003), *French Painting in the Golden Age*. London: Thames & Hudson.
- Baynham, E. J. (2009), “Power, Passion, and Patrons: Alexander, Charles Le Brun, and Oliver Stone”, in W. Heckel and L. A. Tritle (eds.), *Alexander the Great: A New History*. Malden-Oxford: Wiley-Blackwell, 294-310.
- Beaussant, Ph. (2008), “Alexandre, de la Macédoine à Versailles”, in Vittet 2008a: 14-17.
- Beauvais, L. (1990), “Les dessins de Le Brun pour l’*Histoire d’Alexandre*”, *Revue du Louvre* 4: 285-295.
- Bergua Caverio, J., Bueno Morillo, S. y Guzmán Hermida, J. M. (2007), *Plutarco. Vidas Paralelas. Vol. VI: Alejandro-César, Agesilao-Pompeyo, Sertorio-Éumenes*. Madrid: Gredos.
- Bertrand, P.-F. (2008), “L’Histoire d’Alexandre de Charles Le Brun: grand décor palatial ou modèles de tapisseries?”, in Vittet 2008a: 19-25.
- Brejon de Lavergnée, A. et Caillon, B. (2008), “Les cartons peints de l’Histoire d’Alexandre”, in Vittet 2008a: 33-39.
- Brunt, P. A. (1983), *Arrian. Anabasis Alexandri (Books V-VII). Indica*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Campbell, T. P. et alii (2007), *Tapestry in the Baroque: Threads of Splendour*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Centanni, M. (2010), “Alexander the Great”, in A. Grafton, G. W. Most & S. Settis (eds.), *The Classical Tradition*. Cambridge, Mass., and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 25-31.
- Delmarcel, G. (1999), *La tapisserie flamande du XV^e au XVIII^e siècle*. Paris: Imprimerie Nationale.
- Fenaille, M. (1903), *État générale des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu’à nos jours (1600-1900). Période Louis XIV (1662-1699)*. Paris: Imprimerie Nationale, 167-185. Consultado online: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55299316> [acesso 23/04/2014].
- Ferreira, L. N. (2010), “A lenda de Aríon e a influência de Plutarco na arte ocidental”, in L. N. Ferreira et alii 2010: 15-68.
- (2013), “Los tapices de la *Historia de Alejandro Magno* y la influencia de Plutarco”, in Santana Henríquez 2013: 429-435.

- Ferreira, L. N., Rodrigues, P. S. e Rodrigues, N. S. (2010, 2012), *Plutarco e as Artes. Pintura, Cinema e Artes Decorativas*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Gautier, J.-J. (2008), “Alexandre avant Le Brun, l'épopée d'Alexandre dans la tapisserie du XIV^e au XVI^e siècle”, in Vittet 2008a: 28-31.
- Goukowsky, P. (1976), *Diodore de Sicile. Bibliothèque Historique. Livre XVII*. Paris: Les Belles Lettres.
- Guinot, R. (2003), *La tapisserie et les tapis d'Aubusson*. Saint-Cyr-sur-Loire: Éditions Alan Sutton.
- (2009), *La tapisserie d'Aubusson et de Felletin*. Saint-Paul: Éditions Lucien Souny.
- Le Brun, Ch. (1698), *Conférence de M. Le Brun sur l'expression générale et particulière*. Amsterdam: J.-L. de Lorme (Paris: E. Picart). Consultado online: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1118743> [acesso 23/04/2014].
- Leão, D. F. (2012), *A globalização no mundo antigo. Do polite ao kosmopolites*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Massin-Le Goff, G. et Vacquet, E. dir. (2002), *Regards sur la tapisserie*. Arles: Actes Sud.
- Mendonça, M. J. de (1983), *Inventário de tapeçarias existentes em museus e palácios nacionais*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural.
- Monteiro, J. G. (2012), *Grandes conflitos da história da Europa. De Alexandre Magno a Guilherme “o Conquistador”*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Mossman, J. M. (1988), “Tragedy and Epic in Plutarch's *Alexander*”, *Journal of Hellenic Studies* 108: 83-93.
- Pade, M. (2012), “Plutarch (Plutarchus of Chaeronea)”, in C. Walde and B. Egger (eds.), *Brill's New Pauly. The Reception of Classical Literature*. Transl. and ed. by D. Smart and M. H. Wibier. Leiden-Boston: Brill, 346-351.
- Pérez Jiménez, A. (2013), “Ensayo sobre dos Vidas comparadas: Alejandro y César”, in A. Cosentino & M. Monaca (eds.), *Studium Sapientiae*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 189-199.
- Posner, D. (1959), “Charles Lebrun's *Triumphs of Alexander*”, *The Art Bulletin* 41.3: 237-248.
- Quina, M. A. e Moreira, R. (2005), *Tapeçarias flamengas do Museu de Lamego*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Rapp Buri, A. et Stucky-Schürer, M. (1998), “Alexandre le Grand et l'art de la tapisserie au XV^e siècle”, in *Revue de l'Art* 119: 21-32.
- Reyniès, N. de (2002), “De l'estampe a la tapisserie: a propos des sources iconographiques de quelques tapisseries d'Aubusson”, in G. Massin-Le Goff et E. Vacquet 2002: 60-70.
- Roblot-Delondre, L. (1919), “Les sujets antiques dans la tapisserie”, *Revue*

- archéologique* 10: 294–298, s.v. Alexandre le Grand.
- Robson, E. I. (1948), *Arrian. Anabasis Alexandri (Books I-IV)*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Rodrigues, P. S. (2010), “Um percurso temático no tempo: as *Vidas Paralelas* de Plutarco e a pintura europeia do século XVI ao século XIX. Primeiras abordagens”, in L. N. Ferreira et alii 2010: 71-138.
- Rolfe, J. C. (1946), *Quintus Curtius: History of Alexander*, 2 vols. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Santana Henríquez, G. ed. (2013), *Plutarco y las artes. XI Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Santana, M. M. (2005), *Tapeçarias da Casa Real Portuguesa em Setecentos. A coleção do Palácio Nacional da Ajuda*. Dissertação de Mestrado (policopiada). Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Schwarzenberg, E. (1969), “From the *Alessandro Morente* to the Alexandre Richelieu. The Portraiture of Alexander the Great in Seventeenth-Century Italy and France”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32: 398-405.
- Serra, J. P. (2002), “Alexandre educador ou o império da finitude”, in J. R. Ferreira (ed.), *Plutarco Educador da Europa*. Actas do congresso (11 e 12 de Novembro de 1999). Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 93-102.
- Silva, M. F. (2012), “Registo e memória. Arriano e Plutarco sobre Alexandre”, in J. A. Ramos e N. S. Rodrigues (coords.), *Mnemosyne kai Sophia*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 127-148.
- Stoneman, R. (2008), *Alexandre, o Grande*. Trad. A. P. Lopes. Lisboa: Edições 70.
- Vanhoren, R. (1999), “Tapisseries bruxelloises d’après les modèles de Charles Le Brun: *l’Histoire d’Alexandre le Grand*”, in C. Arminjon & N. de Reyniès (dir.), *La tapisserie au XVIII^e siècle et les collections européennes*. Actes du colloque international de Chambord (18 et 19 octobre 1996). Paris: Éditions du Patrimoine, 61-68.
- Vittet, J. ed. (2008a), *La tenture de l’Histoire d’Alexandre le Grand*. Catalogue de l’exposition *Alexandre et Louis XIV: tissages de gloire* (galerie des Gobelins, du 21 septembre 2008 au 1^{er} mars 2009). Paris: Réunion des musées nationaux.
- (2008b), “L’Histoire d’Alexandre sur les métiers des Gobelins. Nouvelle chronologie des tissages”, in Vittet 2008a: 41-51.



1. Tapeçaria *Batalha de Granico*, 295 x 335 cm. Museu de Lamego (inv. nº 7). © Direção Regional de Cultura do Norte. Fotografia: José Pessoa.



2. Tapeçaria *Batalha de Arêda*, 295 x 295 cm. Museu de Lamego (inv. nº 8). © Direção Regional de Cultura do Norte. Fotografia: José Pessoa.



3. Tapeçaria *Alexandre com a família de Dario*, 295 x 415 cm. Museu de Lamego (inv. nº 9). © Direção Regional de Cultura do Norte. Fotografia: José Pessoa.



4. Tapeçaria *Triunfo de Alexandre ou Entrada de Alexandre na Babilônia*, 295 x 477 cm. Museu de Lamego (inv. nº 10). © Direção Regional de Cultura do Norte. Fotografia: José Pessoa.



5. Tapeçaria *Poro é conduzido à presença de Alexandre*, 290 x 230 cm. Museu de Lamego (inv. nº 11).
© Direção Regional de Cultura do Norte. Fotografia: José Pessoa.



6. Tapeçaria *Alexandre a cavalo*, 290 x 178 cm. Museu de Lamego (inv. nº 12). © Direção Regional de Cultura do Norte. Fotografia: José Pessoa.

**ALEXANDRE ENTRE PAIXÕES FEMININAS E MASCULINAS:
DIGRESSÕES PLUTARQUIANAS PELO CINEMA**
(Alexandre Between Female and Male Passions: Plutarchian Digressions in
the Cinema)

NUNO SIMÕES RODRIGUES (nonnius@fl.ul.pt)
Universidade de Lisboa

RESUMO – Este estudo aborda a representação da sexualidade de Alexandre no cinema, mais especificamente nos filmes de Rossen (1956) e de Stone (2004). Partindo da vida plutarquiana, os argumentos filmados não prescindiram contudo de elementos referidos por outras fontes antigas, adaptando os enredos ao gosto e interesses das épocas que os produziram. Depois de uma análise do papel das figuras femininas na vida de Alexandre, faz-se o estudo da presença de personagens masculinas e das relações erótico-amorosas que mantiveram com o general macedónio, concluindo-se que, apesar de a problemática do amor e da sexualidade não ser um tema maior nas biografias antigas de Alexandre, as leituras modernas da vida do general não prescindiram do tema, variando as leituras e representações com o gosto das audiências contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: Plutarco, *Vida de Alexandre*, cinema, sexualidade, recepção.

ABSTRACT – This paper studies Alexander's sexuality representation in the cinema, more specifically in the films by Rossen (1956) and Stone (2004). Based on the Plutarchian *Life of Alexander*, these movies did not yet renounce to elements mentioned by other ancient sources, adapting the plots to the taste and interests of the times that produced them. Thus, after a review of the role of the women in the life of Alexander, the author also studies the presence of the male characters and the erotic-amorous relationships the Macedonian general kept with them. Despite Love and Sexuality are not major themes in ancient biographies of Alexander, modern readings of the general's life did not renounce to the issue, by making readings and representations according to the tastes of contemporary audiences.

KEYWORDS: Plutarch, *Life of Alexander*, cinema, sexuality, reception.

São sobretudo duas as produções cinematográficas que, até hoje, têm Alexandre III da Macedónia como personagem central do seu enredo. A primeira, *Alexander the Great*, é datada de 1956 e portanto coeva de outros grandes filmes dedicados à Antiguidade, como *Quo Vadis* (M. LeRoy, 1951), *The Ten Commandments* (C. B. DeMille, 1956) e *Ben-Hur* (W. Wyler, 1959). Trata-se de uma realização e produção de R. Rossen, que escreveu igualmente o argumento, com Richard Burton como protagonista. A segunda, simplesmente chamada *Alexander*, é mais recente, estreou há precisamente uma década, e é de Oliver Stone, com Colin Farrell no papel titular¹. Em 1968, surgiu uma produção homónima da de

¹Há outros filmes em que Alexandre da Macedónia aparece, mas que são menos conhecidos: *Sikandar*, produção indiana de 1941, realizada por Sohrab Modi; *Megalexandros*, produção

1956, mas originalmente concebida como telefilme ou episódio-piloto para série televisiva. Esta foi dirigida por Phil Karlson e interpretada por William Shatner². Para este estudo, porém, centramo-nos nas produções de 1956 e de 2004, aquelas em que, como assinalámos noutro trabalho³, a presença de Plutarco e da sua *Vida de Alexandre* são mais evidentes.

De um modo geral, e sem desconsiderar outras fontes, os argumentos em parte escritos pelos próprios realizadores seguem com bastante fidelidade a estrutura do texto plutarquiano. Em algumas sequências, encontramos mesmo citações que radicam directamente em Plutarco, demonstrando a importância do autor grego na composição dos argumentos⁴. Por conseguinte, é igualmente perceptível nos filmes o papel que o biógrafo grego confere às relações sentimentais e amorosas na vida do estadista macedónio. Assim, desde logo se confirma pela óptica dos realizadores de cinema a ideia, já presente em Plutarco, de que Alexandre seria “pouco sensível, no que dizia respeito aos prazeres do corpo, gozando-os com enorme sobriedade” (*Alex.* 4.8). De facto, podemos afirmar que a representação que Rossen e Stone oferecem de Alexandre Magno, sobretudo a do primeiro, é a de um homem sóbrio e contido, sem grandes momentos de paixão, em particular de natureza heterossexual, escapando por isso ao estereótipo do herói cinematográfico *main stream*. O Alexandre do cinema faz assim jus a Plutarco, para quem o general “não ambicionava prazeres nem riquezas, mas apenas méritos e glória” (*Alex.* 5.6).

O papel do amor e da sexualidade na vida de Alexandre foi recentemente analisado em pormenor por A. M. Chugg (2006) e D. Ogden (2009, 2011) e importa recordá-lo para analisarmos com mais eficácia a sua presença ou ausência no cinema, i.e. as opções que os cineastas tomaram no momento da representação do general.

Baseando-se nas várias fontes disponíveis para o estudo da vida de Alexandre da Macedónia, e não apenas em Plutarco, D. Ogden reuniu as várias personagens citadas nos textos, com as quais se sugere que o general macedónio terá mantido em algum momento da sua vida um tipo de relação amorosa, sentimental ou simplesmente sexual. Assim, Ogden alinha uma série de nomes de indivíduos de ambos os géneros, colocando Roxana, Estatira, Parisátis, Barsine, Tais, Calíxena e Campaspe do lado das mulheres e Heféstion, Bagoas, Excipino e Heitor do lado dos homens⁵. Num último capítulo, e ainda que não propriamente relacionado de forma directa com os amores de Alexandre, mas de temática pertinente para

franco-italo-alemã de 1980, realizada por Theo Angelopoulos; e *The Search for Alexander the Great*, documentário dramatizado de 1981, com Nicholas Clay (Alexandre) e Jane Lapotaire (Olímpia). Ver Rodrigues 2010: 152-153.

² Trata-se de um episódio-piloto para uma série que nunca chegou a ser comercializada. Ver Shahabudin 2010: 92-93.

³ Rodrigues 2010: 152-173.

⁴ Ver Shahabudin 2010.

⁵ Ogden 2011: 124-173.

o assunto que de momento nos ocupa, Ogden estuda a formulação de Alexandre enquanto *gymnis* ou “efeminado”⁶.

No que diz respeito às mulheres, das citadas, as primeiras quatro são assumidas como tendo sido esposas de facto de Alexandre. Nem todas elas, porém, são referidas por Plutarco como tendo sido mulheres desposadas pelo general. A bela Roxana, por exemplo, é assim referida pelo autor grego e como tendo sido escolhida por Alexandre por dela se ter enamorado num festim. Em consequência, e submetido à temperança ou *sophrosyne* a que aludimos, o general, “usando sempre de moderação e de continência, levou estas qualidades ao extremo, abstendo-se de sequer tocar nessa mulher, a única que o conquistara, sem legitimidade para tal”, pelo que decidiu casar-se com ela (*Alex.* 47.8)⁷. Roxana era originária da Bácia, uma das satrapias persas. Desse casamento, viria a nascer um herdeiro para Alexandre, Alexandre IV, que, contudo, não se afirmou politicamente. A verdade, porém, é que pouco sabemos acerca de Roxana, porque os autores antigos, Plutarco incluído, pouco se interessaram por ela. E a maioria do que sabemos é aparentemente ficcional. Em alguns textos, há mesmo contaminação da informação, de que é exemplo o *Romance de Alexandre* de Pseudo-Calístenes, em que Roxana é apresentada como filha de Dario III da Pérsia e não de Oxiartes, como indicam as fontes mais antigas⁸. Outro exemplo do tipo de informação que possuímos acerca desta princesa relaciona-se com a descrição que, no século II d.C., Luciano dela fez, na éfrase que descreve o quadro conhecido como *O casamento de Roxana e Alexandre* (*Herodotus* 4-6, *Imagines* 7). Na verdade, dessa descrição, pouco se aproveita para o conhecimento factual da vida de Roxana. Ainda assim, sabemos que ela foi politicamente activa, visto que, segundo indicam as fontes, após a morte de Alexandre e estando ela grávida de seis a oito meses do filho do general, conspirou com Perdicas para juntos assassinares a rival Estatira e muito possivelmente Parisátis, duas outras esposas de Alexandre⁹.

⁶ Ogden 2011: 174-184.

⁷ Num outro passo, no contexto do aprisionamento das mulheres de Dario, *Alex.* 21.7, o tratadista grego diz que “era mais digno de um rei vencer-se a si mesmo do que vencer os inimigos, pelo que não tocou” nas mulheres de Dario, e que “nem antes de se casar conheceu nenhuma mulher, à excepção de Barsine... Aliás, opondo à beleza daquelas mulheres a honestidade da sua moderação e continência, Alexandre passava diante delas como diante de imagens sem alma, de estátuas.” A moderação de Alexandre reflectia-se a vários níveis, como por exemplo na comida, como se lê em Plu. *Alex.* 22.6-7. Sobre esta questão, ver ainda Ogden 2011: 231.

⁸ Ps.-Callisth. 2.20.11, 2.22.3; o mesmo em Malal. *Chron.* 8.194; sobre o pai de Roxana, ver Curt. 8.4.21-30.

⁹ O assassinio de Estatira é referido em Plu. *Alex.* 77.6-8; nesse mesmo parágrafo, conta-se que, juntamente com Estatira, também Drípetis, irmã daquela e mulher de Heféstion, foi assassinada, tendo os cadáveres de ambas sido depois lançados a um poço com os olhos vazados. Ogden 2011: 126, 136, 138, contudo, considera que o mais provável é que a mulher assassinada juntamente com Estatira tenha sido a outra esposa de Alexandre, Parisátis, e não Drípetis, visto que, ao contrário desta, aquela representava uma ameaça maior para a sucessão de Roxana e do seu filho no trono da Macedónia. Sobre Roxana, ver Ogden 2011: 124-133.

Quanto a Estatira, sabemos que era uma das filhas de Dario, e o general macedónio pode tê-la conhecido depois de Isso (333 a.C.), no momento em que os Gregos capturaram as mulheres do rei persa (*Alex.* 21). O episódio é sobejamente conhecido pelos pormenores e atenção que os autores antigos lhe dão, de Diodoro a Plutarco passando por Arriano e sobretudo Cúrcio, e pelo facto de se tratar de um dos momentos em que Alexandre tem oportunidade de se mostrar como estadista magnânimo¹⁰. Apesar de a tratar de forma anónima, Plutarco afirma que Estatira foi a mulher com quem Alexandre se casou em Susa, aquando da celebração matrimonial ecuménica e colectiva que ali se celebrou (*Alex.* 70.3). Mas o curioso é que, no momento em que pela primeira vez se refere à família do rei persa, o autor grego mencione que a mulher de Dario, que também se chamava Estatira, era “a mais bela de toda a família real” (*Alex.* 21.5-7)¹¹. De qualquer modo, se os autores antigos não mostram grande interesse pela vida amorosa de Alexandre e Roxana, a curiosidade pela do general e da filha de Dario é ainda menor. A verdade é que tal como aconteceu com Roxana, também o casamento com Estatira deverá ter sido acima de tudo uma aliança de interesse político. A este propósito, note-se que a união não se faz logo no momento em que o Macedónio trava conhecimento com as mulheres, na sequência da batalha de Isso, mas apenas algum tempo depois, em Susa (324 a.C.)¹², dando margem para considerarmos a necessidade de aliança política que entretanto teria amadurecido. Além disso, segundo as fontes, Alexandre teria conhecido Estatira antes de conhecer Roxana, mas ter-se-ia casado com esta primeiro e só depois com aquela. Aliás, qualquer eventual ambiente romântico que poderia ter sido criado pelos autores antigos em torno de Alexandre e Estatira no momento do encontro é totalmente ignorado, confirmando-se o desinteresse pelo aspecto amoroso e sensual. Como referimos, o *Romance de Alexandre* chega mesmo a fundir as figuras de Estatira e Roxana numa só, abreviando e descomplexificando o processo. A História, porém, ou pelo menos a forma verosímil como algumas fontes mais antigas a narram, mostra que a questão é bem mais complexa, tendo as duas mulheres sido inclusive rivais políticas após a morte do general, acabando Estatira por morrer por decisão de Roxana (*Alex.* 77.6)¹³.

Arriano, um dos biógrafos antigos de Alexandre, refere-se a uma segunda mulher tomada como esposa por Alexandre em Susa. Trata-se de Parisátis, a filha mais nova de Artaxerxes III da Pérsia (que reinou imediatamente antes de Dario III, cf. *Arr. An.* 7.4.4)¹⁴. É muito pouco o que sabemos acerca de Parisátis, sendo

¹⁰ Sobre o episódio nos vários autores, ver Ogden 2011: 134 e fontes aí citadas.

¹¹ Bem como o próprio Dario, referindo-se logo de seguida que as filhas se pareciam com os pais.

¹² Ogden 2011: 134.

¹³ Veja-se supra n. 9.

¹⁴ Para Ogden 2011: 232, este casamento faz todo o sentido, pois deste modo Alexandre

todavia possível, como assinalámos na sequência dos estudos de Ogden, que a “irmã” assassinada com Estatira na sequência da intervenção política de Roxana e Perdicas após a morte de Alexandre, fosse Parisátis (a terceira esposa) e não a suposta Drípetis a que Plutarco alude (ainda que de forma anónima, *Alex.* 77.6). Politicamente, é de facto essa a situação que faz mais sentido¹⁵.

A quarta e última mulher conhecida de Alexandre da Macedónia foi Barsine, apesar de a tradição em torno do general não outorgar à mesma praticamente nenhum valor ou significado. Plutarco apresenta-a como viúva de Mémnon, observando que teria sido a única mulher de quem Alexandre se teria “aproximado” antes de se casar (*Alex.* 21.7). O biógrafo recorda ainda que Barsine era filha de Artabazo, sátrapa da Frígia e neto de Artaxerxes II¹⁶, e muito próxima do rei da Pérsia, mas que tivera uma educação helénica, o que lhe dava um estatuto especial entre as mulheres do inimigo. Barsine era, aliás, meio-grega, visto que a mãe era ródia, não sendo mesmo impossível que em criança tenha vivido na corte macedónica (D.S. 16.52.3-4)¹⁷. Barsine foi feita cativa em Damasco e, precisamente por causa da sua beleza, estatuto e condição pouco comum, Parménion teria aconselhado Alexandre a aproximar-se dela (*Alex.* 21.9). Plutarco, porém, não afirma que Alexandre se tenha casado com Barsine, apesar do tom algo erótico do discurso no passo em causa. Já Justino conta que, a determinado momento, o general perdeu a tal moderação a que Plutarco alude e que da sua paixão por Barsine teria nascido um filho, a quem teria chamado Hércules (*Ep.* 11.10.2-3). Como nota Ogden, porém, o enquadramento dado por Justino ao caso, designadamente a possibilidade de Alexandre se ter enamorado de Barsine durante um banquete, confere ao mesmo um aspecto tópico e eventualmente ficcional¹⁸. Ainda assim, mantém-se o facto de Barsine ter dado à luz um filho de Alexandre, que após a morte do pai veio a participar das lutas dos diádocos pela sucessão, acabando por ter sido envenenado por Cassandro, o que também aponta para a existência de algum tipo de união reconhecida entre os progenitores (Paus. 9.7.2). Ogden considera que o mais provável é que Barsine tenha sofrido o mesmo destino do filho às mãos do diádoco de Alexandre¹⁹. Antes disso, porém, a persa teria tido vários filhos de Mémnon e Mentor (tios maternos que desposara e além disso mercenários ródios ao serviço do rei da Pérsia), o que deverá ter motivado também a união com Alexandre²⁰.

podia reclamar-se como herdeiro de duas dinastias persas.

¹⁵ Ver Ogden 1999: 46-47, Carney 2000: 109-111. Como nota Ogden 2011: 138, porém, não deixa também de fazer sentido a execução de uma Drípetis mulher de Heféstion, pela aliança política que as figuras em causa representavam. O problema mantém-se em aberto, portanto.

¹⁶ Ogden 2011: 141.

¹⁷ Ogden 2011: 141-142.

¹⁸ Ogden 2011: 139.

¹⁹ Ogden 2011: 140.

²⁰ Sobre a biografia de Barsine, ver Ogden 2011: 139-142. Em causa estaria a fertilidade

Além das esposas, as fontes antigas referem-se ainda a outras mulheres com quem Alexandre terá mantido relações amorosas. A mais conhecida de todas é talvez Tais de Atenas, que veio a ser a mãe dos filhos de Ptolemeu: Lago, Leonitisco e Irene²¹. Tais é todavia reconhecida como cortesã e a principal história que se conta acerca dela vem referida em vários autores, entre eles Plutarco. Segundo o beócio, antes da última investida contra Dario e estando já as tropas de Alexandre em Susa ou em Persépolis, Alexandre reuniu os seus oficiais num banquete, permitindo que a eles se juntassem mulheres. Entre elas estava a ateniense Tais, já apontada como *hetaira* de Ptolemeu, a qual, no entusiasmo provocado pela bebida, teria dito que naquele dia “recebia a recompensa por quanto havia sofrido nas suas marchas e peregrinações pela Ásia, podendo por isso tratar com o maior desprezo a orgulhosa corte dos Persas, e que o seu maior gosto seria queimar no meio daquele regozijo o palácio de Xerxes, que incendiara Atenas, sendo ela a lançar-lhe o fogo, na presença do rei, para que corresse por toda a parte a notícia de que maior vingança haviam tirado de todos os Persas, em nome da Grécia, umas mulheres quaisquer, do que todas as tropas de mar e de terra e tantos generais, entre os quais o próprio Alexandre” (*Alex.* 38.2-6). Ditas estas palavras, Tais, incentivada e acompanhada por todos os gregos que estavam no lugar, Alexandre incluído, teria ateado fogo à morada de Xerxes. O Macedónio, porém, logo se teria arrependido de tal impulso (*Alex.* 38.8). Plutarco nada mais conta acerca de Tais, mas salienta neste contexto que a hetera se divertia a provocar Alexandre. Diodoro Sículo, Quinto Cúrcio e Ateneu também se referem a um episódio semelhante envolvendo a cortesã. A hermenêutica moderna, contudo, tem posto em causa a verosimilhança do episódio de vingança. Primeiro, porque ele não parece muito digno de alguém que viria a estar intimamente ligado à casa de Ptolemeu e dos Lágidas (talvez por isso Arriano omita o acontecimento²²). O próprio Plutarco insinua a pouca dignidade do acto, que se confirma com o arrependimento de Alexandre – apesar de, a ter acontecido, ser preferível andar atribuído à decisão insensata e vingativa de uma cortesã do que ao próprio Alexandre (*Alex.* 38.2-8). Depois porque a sua estrutura nos parece estereotipada, não sendo impossível que radique num motivo da *Eneida*, mais concretamente na “cena” em que as mulheres troianas decidem incendiar os navios em que viajaram até Itália, forçando assim os Troianos a fundar a sua nova casa no território em que se encontram (Verg. *Aen.* 5.605-700). Seja como for, baseando-nos apenas no que Plutarco afirma acerca de Tais, pouca margem há para afirmar que a relação do general macedónio com a cortesã ateniense tenha sido de natureza amorosa.

desta mulher.

²¹ Ogden 2011: 143.

²² Ogden 2011: 144.

Quanto a Calíxena, Plutarco não a refere, sendo Ateneu a fonte principal em que colhemos informação acerca desta cortesã (10.435a). Segundo o que lemos neste autor do século III d.C., que cita fontes anteriores, Calíxena seria uma *hetaira* tessália encarregada por Filipe e Olímpia de alterar pela sedução erótica uma eventual condição de *gynnis* ou efeminado em que Alexandre se encontraria na adolescência. Em relação a Campaspe, esta personagem é igualmente omitida por Plutarco, sendo referida por Plínio, o Antigo, que se lhe refere como *pallaca* (i.e. concubina) e de quem diz que teria sido a mais amada de todas as concubinas do general macedónio. Por essa razão, teria Alexandre encomendado a Apeles um nu em pintura que a representasse. Segundo a mesma fonte, Campaspe teria sido também o modelo da Afrodite Anadiómene pintada pelo célebre artista (*Nat.* 35.86-87). Já no século II d.C., Eliano (*VH* 12.34) refere que Apeles teria amado precisamente a concubina (*pallake*) de Alexandre, Pancaste (uma variante do nome²³), que era originária de Larissa (Tessália). Com pertinência, Ogden (2011: 146) considera que muito provavelmente Campaspe é uma duplicação de Calíxena, dadas as coincidências entre ambas as figuras.

As biografias antigas de Alexandre referem ainda a presença de outras mulheres na vida do general, como Timocleia (a tebana), Taléstris (a amazona), Cleófis (a rainha indiana), Sisigâmbis (a rainha-mãe da Pérsia), Ada (a rainha de Alinda, Cária), Cândace (a rainha etíope de Méroe), Antígona (a espia de Pidna), Cleópatra da Macedónia (madrasta de Alexandre) e, naturalmente, Olímpia do Epiro (a mãe de Alexandre). Nem todas elas são referidas por Plutarco. De qualquer modo, as suas relações com o rei da Macedónia (a terem existido – de facto, podemos evocar dúvidas sérias em relação a algumas delas, e.g. Taléstris) dificilmente terão sido do foro amoroso, apesar das insinuações psico-freudianas que também reconhecemos em várias das representações do Macedónio com estas mulheres, inclusive em Plutarco e no cinema²⁴. Por outro lado, várias delas (e.g. Timocleia, Sisigâmbis, Ada) aparecem nos textos sobre Alexandre apenas como motivo para a exibição e exaltação das virtudes do rei, designadamente a magnanimidade. Neste tópico, haveria ainda que referir as negociações com vista a uniões matrimoniais de Alexandre que lemos nas fontes, sendo que alguma delas nunca se terão concretizado²⁵.

Mas entre os amores de Alexandre não terá havido apenas mulheres. As fontes antigas dão conta de outras figuras, homens, que aumentam a galeria de

²³ As fontes oferecem variantes do nome desta hetera: Campaspe, Pancaspe, Pacate, Pancaste. Veja-se a este propósito Chugg 2006: 69 n. 72.

²⁴ Sobre estas mulheres, ver Ogden 2011: 146-154. Como assinalámos já, os dramas familiares são também um tema profundamente plutarquiano. Cf. Rodrigues 2010.

²⁵ E.g. Plu. *Alex.* 10.1-2, onde se lê acerca da cogitação para o casamento de Alexandre com a filha de Pexodoro, sátrapa da Cária; Plu. *Alex.* 29.7, onde se lê sobre o casamento com a filha de Dario; Plu. *Alex.* 46.3, onde se referem os planos para o casamento com uma princesa cita.

indivíduos com os quais o general macedónio teria mantido algum tipo de relação amorosa, sentimental ou até mesmo sexual. Há, por isso, que trazer à colação alguns aspectos da sociologia e da psicologia sociais históricas que consideramos pertinentes para uma melhor compreensão desta problemática.

Muitos são os autores que se têm debruçado sobre a questão da sexualidade no Mundo Antigo, pelo que a bibliografia sobre o tema é considerável. No âmbito desta problemática e no quadro da Antiguidade Clássica, a questão da homossexualidade tem mesmo suscitado reflexões polémicas, dado o papel que a mesma desempenhava nas sociedades grega e romana, sobretudo. O binómio *erastes/eromenos* é o que por norma está no horizonte dos investigadores quando abordam este problema. Como demonstrou M. Foucault, há que levar em conta que a sexualidade não era então entendida de uma forma igualitária, no que diz respeito aos agentes do processo, mas sim enquadrada num sistema hierárquico, que podemos caracterizar como o modelo da dominação/submissão, no qual o indivíduo que assumia o papel activo era sempre entendido como superior ao que era associado ao papel passivo. Assim, este equivalia ao feminino, independentemente do género que o desempenhava, enquanto aquele se identificava com o masculino, sendo que, numa sociedade indo-europeia, os géneros por si só se estabeleciam numa hierarquia em que os homens se sobrepunham às mulheres. Portanto, como nota M. Skinner: “sexual passivity was not sex-linked but imputed to categories of persons, male and female, who were perceived as deficient.”²⁶

Esta realidade sócio-cultural deverá ter existido na Grécia Arcaica e Clássica, sobretudo, no contexto de comunidades aristocráticas e militarizadas e com reminiscências religiosas que remontarão ao universo indo-europeu²⁷. Neste sentido, a *paidēraistia* grega foi uma forma de controlo social institucionalizada, alheia a juízos morais, que no entanto se terá manifestado sobretudo entre as elites, nos grupos sociais superiores, com o objectivo de os assegurarem e reproduzirem. Nesse âmbito, ter-se-á criado inclusivamente um discurso oficial que teve como objectivo legitimar este tipo de prática, ao mesmo tempo que fornecia modelos de comportamento social. Esse discurso ter-se-á reflectido nas artes plásticas, como mostram as representações sobre cerâmica em que se vêem cenas de natureza pederástica²⁸, mas também na literatura. Cabe aqui referir como exemplo a polémica em torno das figuras de Aquiles e Pátroclo, na *Ilíada*, a quem os Gregos dos períodos arcaico e clássico terão atribuído uma relação homoerótica, mas que os textos mais antigos objectivamente não comprovam. Antes os inserem num tópico paralelo, mas não de todo equivalente, que é o do companheirismo militar e que encontramos tanto em culturas distintas, como a

²⁶ Ver a excelente síntese de Skinner 2010.

²⁷ E.g. Bremmer 1980, Dover 1989.

²⁸ Dover 1989, Lear and Cantarella 2008.

mesopotâmica (Gilgamesh e Enkidu) ou a hebraica (David e Jónatas), como em episódios diversos na própria cultura grega (e.g. Orestes e Pílates, Hércules e Hílas, Teseu e Pirítoos)²⁹. Também a representação do tópico em Vergílio, nas figuras de Niso e Euríalo, parece recuperar a presença do homoerotismo misturada com o carácter militar da relação, podendo ter beneficiado precisamente dessas leituras posteriores, influenciadas pelo contexto social ou pelas elites aristocráticas gregas, sobretudo das que se conheceram na Atenas dos períodos arcaico e clássico³⁰. Estas relações, há que afirmá-lo, não se definiam por uma interacção que passasse necessariamente pela vertente sexual. De qualquer modo, o tema de Aquiles e Pátroclo determinou em grande medida as formas de representação de Alexandre, o Grande, e das suas relações sociais e pessoais.

Entronca aqui o objecto agora em estudo específico. Heféstion é a primeira figura do género masculino a trazer à colação no âmbito da problemática das representações dos amores de Alexandre. Mas antes de a tratarmos *per se*, refira-se que o tema da pederastia existe de forma autónoma nas biografias de Alexandre, confirmando a pertinência do mesmo no nosso quadro de análise. O episódio narrado por Plutarco no capítulo 22 da *Vida de Alexandre* é disso sintomático. Conta o beócio que, em determinada ocasião, Filóxeno, um governador das províncias marítimas escreveu a Alexandre dizendo-lhe que um tal Teodoro de Tarento lhe tinha vindo vender dois belos rapazes. Perguntava Filóxeno se Alexandre os queria comprar. Este, porém, ter-se-ia indignado com a pergunta, gritando: “Que torpeza encontra Filóxeno em mim para me fazer proposta tão vergonhosa?” (*Alex.* 22.1-2). O episódio repete-se logo a seguir, mas desta vez com Hágnon, que teria também escrito a Alexandre, dizendo-lhe que tinha intenção de comprar em Corinto um tal Cróbilo, jovem célebre naquela cidade, com a intenção de lho apresentar. Alexandre mostra-se igualmente ofendido com Hágnon e a sua proposta (*Alex.* 22.3-6).

Note-se, porém, que a reacção negativa de Alexandre às propostas que lhe são feitas, que muito provavelmente implicavam actos de natureza homossexual, não parece dever-se, quanto a nós, a razões de ordem da moral sexual, mas antes pelo facto de se tratar da oferta de indivíduos para que Alexandre os use a seu bel-prazer, independentemente da vontade dos mesmos. Isto é, pelo facto de os indivíduos em causa não terem direito a uma escolha e à sua auto-determinação. Quanto a nós, esta ideia confirma-se no mesmo parágrafo, quando Alexandre ordena a condenação à morte dos macedónios ao serviço de Parménion que tinham violentado as mulheres dos mercenários e que por isso se assemelharam a “animais ferozes nascidos para destruir a humanidade” (*Alex.* 22.4). O mesmo se diga em relação à forma contrastante como Alexandre lida com as mulheres

²⁹ Sobre este tópico, ver Nardelli 2004.

³⁰ Verg. *Aen.* 5.286-361, 9.160-450. Vide Rodrigues 2012: 106-108.

cativas, respeitando a sua auto-determinação³¹. Não se trata do acto sexual em si mesmo, portanto, mas do desrespeito para com o Outro. Deverá ser essa a mensagem subjacente à representação do Macedónio. Tanto mais, que encontraremos adiante referências a relações homoeróticas entre Alexandre e outros indivíduos e sobre as quais não se faz qualquer tipo de avaliação moral. De igual modo, por ocasião da conspiração de Dimno, Plutarco apresenta Nicómaco, por quem o conspirador estaria enamorado e a quem teria desafiado para ser seu cúmplice na montagem de uma emboscada a Alexandre. Nicómaco não só se recusou a participar na conspiração como ainda a revelou a um irmão e, juntos, denunciaram-na a Alexandre, o que acabará por desencadear a morte de Filotas e do seu pai Parménion (*Alex.* 49)³². Sobre o jovem Nicómaco, não só nada encontramos de juízo moral pela parte de Plutarco relacionado com a sexualidade implicada no processo do mesmo, como o jovem acaba por se consagrar o herói do mesmo.

A julgar pelas fontes, Heféstion deveria ser uma das figuras axiais do sistema governativo montado por Alexandre. A investigação tem demonstrado que ele seria alguém da aristocracia macedónica e por isso um companheiro de Alexandre desde a infância de ambos³³. Plutarco refere-o e atribui-lhe a devida importância na relação com o rei macedónio, mas há que reconhecer que, apesar do lugar de destaque, praticamente nada há no tratadista beócio que nos permita afirmar que a relação de Alexandre com Heféstion seria de natureza homoerótica e não apenas homofílica. Uma eventual dúvida poderá surgir no âmbito do capítulo 39, no qual um laivo de romantismo parece circundar a atitude de Alexandre, no momento em que, depois de partilhar com Heféstion o conteúdo de uma carta que lhe fora enviada pela mãe, coloca o selo na boca do companheiro. Do mesmo modo, Plutarco não deixa de mencionar a afeição particular que Heféstion tinha pelo seu general quando, na comparação com outro dos oficiais macedónios, Plutarco regista “Heféstion amava Alexandre (*philalexandros*) enquanto Crátero amava o rei (*philobasileus*)” (*Alex.* 47.10). Ainda assim, note-se que os termos gregos utilizados derivam do verbo *phileo* e não de *erao*, o que faz toda a diferença em termos conceptuais. Por conseguinte, partir apenas de Plutarco para uma conclusão tão assertiva é manifestamente insuficiente.

Com efeito, uma análise mais atenta do texto plutarquiano na sequência de estudos anteriores leva-nos a outra conclusão. Em algumas das fontes antigas, faz-se a associação de Alexandre e Heféstion a Aquiles e Pátroclo. Nos séculos

³¹ E.g. Plu. *Alex.* 21.7-11. Tiramos esta conclusão apesar da possibilidade de se objectar com exemplos como o da aparente desumanidade em que Alexandre parece alinhar (cf. *Alex.* 35.6-9, no qual vemos acerca da experiência sádica com o jovem Estéfano). Por outro lado, o Alexandre de Plutarco parece censurar o adultério, Plu. *Apophth.* 179E; cf. Tarn 1948: 319-326.

³² Em Curt. 6.7-11, a cena é ainda mais vívida e ganha contornos de violência sexual com expressão particular do referido modelo de “dominação/submissão”.

³³ Heckel 1992, Reames-Zimmerman 1998, Reames 2010.

II-III d.C., Eliano conta que Alexandre teria deposto uma coroa de flores no túmulo de Aquiles, enquanto Heféstion teria feito o mesmo no de Pátroclo, insinuando que também ele era o *eromenos* do rei tal como o herói homérico o seria do soberano dos Mirmídones (*VH* 12.7). Na *Vida de Alexandre* de Plutarco, Pátroclo é citado apenas no contexto da hostilidade de Calístenes (*Alex.* 54.1), mas nesse autor lemos também acerca da admiração que Alexandre nutria pela *Iliada*, conservando-a debaixo do travesseiro e considerando-a um autêntico manual de doutrina militar (*Alex.* 8.2). Este facto, associado à descrição da lamentação pela morte de Heféstion, na qual se lê que Alexandre “não conheceu limites no desgosto, ordenando o corte das crinas dos cavalos e das bestas de carga, em sinal de luto” e também a punição do médico que não havia conseguido evitar a morte do companheiro, entre outras medidas (*Alex.* 72, cf. *Plu. Pel.* 34), deverá ter favorecido a comparação da amizade entre ambos com a relação conhecida entre os heróis homéricos. Arriano e Eliano fazem-na mesmo de modo explícito³⁴. Assim, como concluem Skinner e Ogden, é possível que a ideia de que Alexandre e Heféstion constituíam um casal homossexual seja uma “retrojecção” feita a partir deste episódio, i.e., tratar-se-á de uma tentativa de encontrar uma história para o mesmo³⁵. Seja como for, e ainda que possa não passar de uma tradição sem fundamento real, na Antiguidade, vários textos além de Plutarco (designadamente de Diodoro, Quinto Cúrcio, Justino, Arriano, Luciano e Diógenes de Sinope) aludiam a uma relação de tipo homoerótico entre Alexandre e Heféstion³⁶. Apenas a título de exemplo, nas cartas de Diógenes lê-se que Alexandre era totalmente dominado pelas coxas de Heféstion (*Ep.* 24.1)³⁷. Aliás, diga-se em abono da verdade que não é de todo impossível que assim fosse, pois estariam apenas seguindo um modelo social que era então conhecido entre as elites gregas³⁸. Plutarco só não é a fonte que o comprove.

Mais explícita na obra do tratadista é a relação de Alexandre com Bagoas. Este era um jovem eunuco que estava ao serviço de Dario e que Alexandre conheceu na corte persa. Bagoas traduz portanto o costume oriental do eunucismo ou emasculação. Os eunucos eram indivíduos próximos dos escravos, mas a quem a intimidade com o rei, as princesas e as crianças reais (uma das suas obrigações era zelar pelas câmaras régias) conferia um estatuto e um prestígio particulares. Na maioria dos casos, os eunucos eram jovens prisioneiros de guerra ou indivíduos que davam o corpo a tributos de submissão política, como lemos em Heródoto, por exemplo (*Hdt.* 6.32). Apesar de se reconhecerem dúvidas

³⁴ *Arr. An.* 7.14.4; *Ael. VH* 7.8, 12.7.

³⁵ Ogden 2011: 157, Skinner 2010: 129-130.

³⁶ Ver referências em Ogden 2011: 158-159.

³⁷ Esta referência é citada no filme de O. Stone pela boca do já velho Ptolemeu (Anthony Hopkins).

³⁸ Cf. Ogden 2011: 166-167.

sobre se todos os eunucos seriam de facto emasculados³⁹, Bagoas era-o, por certo e, como nota Ogden, o mais provável é que Alexandre tenha mantido com o jovem uma relação de tipo *erastes/eromenos*, ou pelo menos é isso que as fontes antigas insinuam⁴⁰. Plutarco é um dos autores que o sugere, ao referir que quando Alexandre chegou “ao palácio real de Gedrósia, ele recompensou o exército com uma festa. Conta-se que, embriagado, ele assistiu a concursos corais e que o seu amado (*eromenos*) Bagoas, ao vencê-los com uma dança, atravessou o teatro ainda com o traje do espectáculo e foi sentar-se junto dele. Ao ver isto, os Macedónios aplaudiram e gritaram para que o rei beijasse Bagoas, pelo que, apertando-o nos seus braços, Alexandre beijou-o” (*Alex.* 67.8)⁴¹. Mas diga-se também que esta é a única referência de Plutarco ao eunuco, da qual está totalmente ausente a tal formulação moral que notámos acima. É sobretudo em Quinto Cúrcio que podemos ler informação complementar sobre Bagoas e onde se confirma a percepção da existência de uma relação de natureza erótica entre o rei macedónio e o eunuco persa (6.5.22-23, 10.1.25-42, 10.5.32).

Sobre Excipino, as informações são bastante exíguas. Apenas Cúrcio o refere, afirmando tratar-se de um homem usado por Alexandre para substituir Heféstion em termos eróticos (7.9.19). Sobre Heitor, também pouco há a dizer, a não ser que seria um filho de Parménion. O testemunho provém igual e exclusivamente de Quinto Cúrcio (4.8.7-9; cf. Just. *Ep.* 50), que não afirma de forma explícita a existência de uma relação homoerótica entre o rei e o jovem, mas a insinua através da “fraseologia pederástica” a que recorre⁴². O episódio protagonizado por Heitor, aliás, durante o qual ele se afoga no Nilo, recorda o que mais tarde se conhece para Adriano e Antínoo⁴³.

No cômputo geral, como conclui Ogden, as relações amorosas e sexuais de Alexandre quer com mulheres quer com homens surgem aos nossos olhos como diáfanas e talvez até ilusórias⁴⁴. Significa isso que o amor e o sexo não são de todo tópicos por si só definidores de Alexandre enquanto herói, mas meros complementos da vivência do homem. Aliás, recordamos que na óptica de Plutarco, é mesmo a contenção e a moderação de comportamentos, entre os quais se incluem o amor e a sexualidade, que contribuem para caracterizar o heroísmo de Alexandre da Macedónia. Ainda assim, é evidente que as representações posteriores do rei se valeram de alguns destes pormenores para colorirem a sua biografia com conteúdos que fossem ao encontro dos gostos das épocas e respectivas audiências.

³⁹ Briant 1996: 285.

⁴⁰ Ogden 2011: 167.

⁴¹ O tema da paixão espoletada pela dança parecer ser tópico. Note-se como Plu. *Alex.* 47.7 afirma o mesmo em relação a Roxana, que ali é sugerida como alvo do amor do estadista.

⁴² Ogden 2011: 171.

⁴³ Sobre outras tipologias eventualmente subjacentes ao episódio, ver Ogden 2011: 171-172.

⁴⁴ Ogden 2011: 172.

E esta ideia é quanto a nós válida tanto para o período helenístico-romano, momento em que se iniciaram as glosas da vida de Alexandre, quanto para períodos mais recentes, do Renascimento à contemporaneidade. Com efeito, não nos seria difícil apresentar de imediato exemplos de representações de Alexandre, da literatura à pintura, em que personagens como Roxana ou Estatira ou até mesmo Heféstion aparecem como figuras de complemento de uma qualquer cena da vida do rei.

Mas é no cinema que nos interessa agora centrar. Sendo esta uma das formas artísticas privilegiadas da cultura popular contemporânea, quer pela sua eficácia na transmissão da mensagem quer pelo seu grau de divulgação a um nível global, a forma como Alexandre é recuperado e representado para preservação da memória histórica e construção de uma imagem do património histórico colectivo parece-nos ser igualmente pertinente. Nesse âmbito, ganham particular projecção as representações das relações amorosas do rei, uma vez que também através delas é possível entendermos o modo como a sua personalidade histórica tem sido entendida e variado ao longo dos tempos. Recorde-se que Alexandre tem sido desde sempre uma bandeira na construção de imagens políticas de estadistas.

Assim, após uma análise do Alexandre cinematográfico, a primeira conclusão a que podemos chegar é que, apesar da contenção ou *aurea mediocritas* reclamada para o carácter do rei da Macedónia, nenhuma das películas a ele dedicadas prescindiu de representar a suas relações erótico amorosas. No filme de Rossen (1956)⁴⁵, estas aparecem sob a forma de Roxana (Teresa del Rio), cuja caracterização, porém, é preenchida com episódios literariamente atribuídos a Estatira. Verificamos assim uma fusão das duas personagens femininas, em que a filha de Dario que acabará por se casar com o general macedónio passa a chamar-se Roxana. Na verdade, já o Pseudo-Calístenes adoptara um método semelhante no *Romance de Alexandre*. Por outro lado, e este aspecto não deixa de ser curioso, a grande figura feminina do filme é Barsine (Claire Bloom), a greco-persa que aparece caracterizada mais como grega do que persa, e nenhuma das anteriores. Refira-se por outro lado que a personagem de Barsine é bastante contida, no que diz respeito ao foro erótico-passional, sugerindo-se a relação amorosa com o rei macedónio, mas evitando-se sempre qualquer tipo de excesso nessa representação, como se esse fosse um aspecto totalmente secundário na vida de Alexandre (Richard Burton). Diríamos mesmo que nesta película o rei praticamente não expressa emotividade erótico-amorosa, salientando-se em contrapartida um Alexandre que resvala a frigidez própria da santidade. Para um objectivo cinematograficamente popular, este dado constitui um quase tópico de

⁴⁵ Mas parte considerável deste filme concentra-se nos episódios macedónicos e familiares da vida de Alexandre. Note-se que metade da fita diz respeito aos primeiros catorze parágrafos da *Vida de Alexandre*, enquanto a outra metade abarca os restantes 62 parágrafos. Ver Rodrigues 2010.

anti-heroísmo. Talvez também por isso, o filme não tenha tido grande êxito nas audiências de então como continua a ser relativamente desconhecido do grande público. Barsine é contudo a protagonista feminina do filme, cabendo-lhe inclusive transmitir a voz da utopia, ao declarar ao então seu marido, Mémnon (Peter Cushing), que a Pérsia é um mundo a desfazer-se e pronto a ser substituído por uma nova era, o que poderá estar relacionado com os ideais defendidos por Robert Rossen. Há que ter presente que o realizador, tal como outros intelectuais norte-americanos da época, teve de se apresentar à Comissão de Actividades Antiamericanas, por suspeita de ligações ao Partido Comunista, acabando por figurar na lista negra daquele órgão⁴⁶.

Parisátis não aparece mencionada no filme e o mesmo se passa com as herteras Calixena, Campaspe e Tais. Mas a propósito da ateniense, há que referir que o célebre episódio do impulso e decisão de incendiar o palácio de Xerxes, que nas fontes literárias lhe é atribuído, é no filme de Rossen entregue a Barsine, confirmando a tendência do argumentista para fundir conteúdos de personagens numa única, economizando no argumento, mas desvirtuando as fontes antigas.

Verificamos também que, da produção de 1956, está erradicada todo e qualquer vestígio de eventuais relações homoeróticas (as mais problemáticas), quer com o companheiro de armas Heféstion, quer com o eunuco Bagoas. Aliás, apesar de este ser um filme em que a personagem central aparece continuamente rodeada dos seus companheiros (*hetairoi*) de armas/diádocos, dos quais destacamos a personagem de Ptolemeu por ser interpretada pelo português Virgílio Teixeira, a figura de Heféstion está completamente diluída entre eles, quase nunca ganhando protagonismo, com a excepção da cena da tenda, em que assistimos ao encontro de Alexandre e Heféstion (Ricardo Valle) com as mulheres de Dario. Como é sabido, a cena é dominada pelo momento da proscinense das rainhas persas perante Alexandre e pela identificação errada do rei na pessoa do seu companheiro de armas. Ali se dilui, contudo, o lugar para a famosa frase registada por Diodoro, Cúrcio e Arriano e atribuída ao rei que, na sequência do erro de identificação do soberano da Macedónia por parte da rainha-mãe Sisigâmbis, assim se refere ao camarada: “Também ele é Alexandre” (*et hic Alexander est*)⁴⁷. De igual modo, nem Excipino nem Heitor são sequer referidos nesta produção.

Em contrapartida, a película de Oliver Stone centra-se sobretudo, no que diz respeito à caracterização erótico-amorosa da vida de Alexandre, o Grande, nas relações homofílicas e homoeróticas. Há inclusive quem considere o filme de Stone uma realização destinada a um público essencialmente *gay*⁴⁸. A conclusão necessária é: estes são sinais dos tempos. O filme de Stone, nos inícios do século

⁴⁶ Shahabudin 2010: 102-104.

⁴⁷ D.S. 17.37.5-6, V. Max. 4.7.2, Curt. 3.12.15-17, Arr. An. 2.12.6-8.

⁴⁸ Petrovic 2008: 167, Pierce 2013.

XXI, transporta para o grande ecrã problemáticas culturais e sociais pertinentes para as audiências da sua época, naturalmente. Por conseguinte, a grande história de amor do Alexandre (Colin Farrell) desta produção é vivida com o seu companheiro de armas Heféstion (Jared Leto), assumindo-se a tradição antiga, todavia problemática em termos de factualidade, em torno dos dois oficiais. Na película, essa tradição surge de formas mais ou menos evidentes e explícitas⁴⁹. As três edições que o filme conheceu, aliás, variam com cenas seleccionadas e cortadas, determinando em particular o modo como a questão é tratada no filme e apreendida pelo espectador. O que por si só é também bastante significativo, visto que se trata de um tema nada pacífico mas polémico.

Concomitantemente, acentua-se no filme a relação de tipo edipiano-freudiano, i.e. problemática no que diz respeito às relações familiares, de Alexandre com a mãe, Olímpia do Epiro (Angelina Jolie), e com o pai, Filipe II da Macedónia (Val Kilmer). Refira-se que na versão de 1956, a personagem vivida na tela pela francesa Danielle Darrieux (Olímpia) tinha já essa carga emocional. De qualquer modo, no filme de Stone, quer a figura materna quer a paterna surgem como particularmente castradoras, opressoras e interventoras na vida e personalidade de Alexandre. Cremos que essa caracterização, que apesar de tudo radica nas fontes antigas – não podemos negá-lo –, não é alheia à construção da faceta homoerótica da personagem⁵⁰.

Mas se com Heféstion se define sobretudo o amor, é com Bagoas (Francisco Bosch) que no filme se faz representar a sensualidade e o erotismo de tipo homossexual. Como assinalámos, as informações que sobre esta figura podemos encontrar em Plutarco são exíguas; ainda assim, foram aproveitadas e transportadas para a tela por Stone. Referimo-nos à cena da dança do eunuco, que R. Lane Fox classifica como momento *queer* (2010: 82). É na sequência da mesma que os soldados macedónios e os companheiros de Alexandre o incitam a beijar publicamente o jovem persa, o que o rei concretiza. Como notámos também, em Cúrcio há informação que nos permite retirar conclusões mais assertivas acerca do papel político activo de Bagoas junto de Alexandre. Stone, porém, opta por neutralizar esse aspecto, preferindo insistir na caracterização de um amor-paixão silencioso por parte do eunuco, que ao amo se mantém fiel até ao fim. Esse mesmo amor tácito e omnipresente contrasta com as emoções de Alexandre (este nada santo ou sequer frígido, antes pelo contrário, talvez excessivamente emocional⁵¹), que a determinado momento troca o eunuco pelas necessidades de se unir a Heféstion, num claro conflito de

⁴⁹ Sobre esta questão, ver Skinner 2010.

⁵⁰ A este propósito, reveja-se a cena da “catábase” de Alexandre, em criança, na caverna dos mitos, dos quais sobressai em particular o de Medeia, a filicida. Veja-se Rodrigues 2010 e Platt 2005: 289-290. Neste quadro freudiano, refira-se ainda a pertinente identificação que Stone faz de Olímpia/Angelina Jolie com a imagem da Górgone de tipo “caravaggiano”.

⁵¹ Pierce 2013: 127.

pathos interior. Não será também por isso estranho o figurino escolhido por Stone para representar Bagoas, que ali surge como *kouros* dos séculos VII-VI a.C. E esta deverá ser uma opção para uma eventual metodologia cujo objectivo é relembrar aos mais avisados de que estamos perante uma evocação do tema da efebria clássica e do modelo *erastes/eromenos*. Recordamos que, muito provavelmente, esse terá sido o tipo de relação estabelecida entre Alexandre e o eunuco persa⁵². A este propósito, citamos ainda J. Reames, para quem com pertinência “Stone’s Bagoas owes more to Renault than to Curtius”⁵³. Como seria expectável, também neste filme Excipino e Heitor estão ausentes. A valorização do homoerotismo no filme de Stone, contudo, não significa que Alexandre seja representado como *gymnis* ou efeminado. Isso, aliás, não acontece em nenhum dos filmes. Quanto muito, o Macedónio – o de 1956 – aparece como *enkrates* ou (sexualmente) contido.

Na produção do século XXI estão igualmente omissas as personagens das heteras Calínexa e Campaspe. Também Barsine e Parisátis não têm lugar neste filme. Já Tais aparece um par de vezes (pensamos que seja Tais, dado que não é creditada na ficha artística do filme), de forma fugaz, na pessoa de uma mulher que traja à grega, e que por isso se distingue das persas que com ela aparecem em ocasião festiva, e, o que nos parece mais sintomático, junto a Ptolemeu (Elliot Cowan). É precisamente esta proximidade que nos leva a crer estarmos perante uma representação da personagem também referida por Plutarco. A famosa cena do incêndio do palácio, todavia, é ignorada.

Restam Estatira e Roxana. No filme de Oliver Stone há lugar para ambas. A primeira (Annelise Hesme) é apresentada numa cena semelhante à descrita pelos autores antigos e que tanto inspirou os artistas ocidentais ao longo dos séculos⁵⁴. Mas este é ao mesmo tempo um episódio substancialmente diferente, dado que o cineasta o transfere para o ambiente do harém do palácio de Dario, omitindo-se a célebre tenda, ao mesmo tempo que anula as personagens de Sisigâmbis, Estatira Maior e Drípetis, que estariam naquela estrutura militar com a Estatira que viria a ser desposada por Alexandre em Susa. Já a cena da confusão de Heféstion com Alexandre, importante para a economia erótica do filme, está presente, sendo agora protagonizada pela filha de Dario e não pela mãe do rei persa, aumentando a carga erótica do episódio. A este propósito, refira-se que em ambas as produções se encenam as Bodas de Susa, sempre tidas como momento central na vida do estadista.

⁵² Skinner 2010.

⁵³ Reames 2010: 186. A autora refere-se à trilogia de M. Renault, que na tradução portuguesa teve os títulos de *Fogo do Céu*, *O Jovem Persa* e *Jogos Fúnebres* e foram publicados pela Assírio e Alvim, sendo que o segundo volume é precisamente dedicado a Bagoas. Neste mesmo estudo de Reames, podemos ler pormenores pertinentes para a caracterização das personagens e relações hetero e homoeróticas das mesmas no filme de O. Stone.

⁵⁴ Veja-se o estudo de L. N. Ferreira neste volume.

Quanto a Roxana (Rosario Dawson), O. Stone parece seguir as exíguas informações que sobre ela nos dão os autores antigos, optando contudo por apresentá-la como uma aliança necessária que Alexandre tem de assumir de modo a que a sua descendência seja garantida e assim se consolide a sua dinastia. Em Plutarco e nos outros autores da Antiguidade esse papel parece ser mais vincado em relação a Barsine, mas é Roxana quem neste filme o assume. A personagem protagoniza também aquela que, na esfera do erótico-amoroso, deverá ser a sequência em se percebe alguma desmesura em Alexandre, contrariando o que Plutarco não se cansa de lhe atribuir. A nudez de Dawson e a união quase selvagem entre marido e mulher têm impacte no espectador e proporcionam ao Alexandre de Oliver Stone a oportunidade da redenção perante o público mais conservador. A sensualidade de Roxana/Dawson é em particular bastante eficaz na sequência.

Por outro lado, é de assinalar como menos clara a razão pela qual o cineasta optou por uma atriz de origens porto-riquenhas e afro-cubanas para interpretar Roxana (curiosamente, no filme de Rossen, era já uma atriz de origem espanhola – Teresa del Rio – que interpretava Roxana; note-se que este filme foi rodado em Espanha). Sabemos que a princesa era persa e que aquela talvez tenha sido uma solução para marcar a diferença étnica da jovem da Bácia em relação a Alexandre. Mas Estatira era igualmente persa e é interpretada por uma francesa caucasiana. Em causa, estarão por certo questões de etnia e cultura do ambiente norte-americano que acabam por se reflectir deste modo no filme, não sendo ainda de desprezar a possibilidade de com esta escolha O. Stone pretender exprimir de uma forma mais eficaz a ideia de ecumenismo que estava subjacente ao pensamento de Alexandre e que o rei tentou concretizar nas suas alianças matrimoniais⁵⁵.

Assim, parece-nos evidente que as formas de representação de Alexandre na Sétima Arte, apesar de baseadas no que as fontes antigas nos revelam – tendo Plutarco nisso um papel considerável – têm variado ao longo dos tempos, coadunando-se com as preocupações sócio-culturais dos tempos que as motivam e as produzem. Em cada uma delas salientam-se os aspectos que interessa salientar e valorizam-se as problemáticas que importa valorizar, de acordo com as audiências que são chamadas a contemplá-las e a sobre elas reflectir. Assim, se a produção de 1956 praticamente se mantém omissa quanto à vida sexual de Alexandre, a de 2004 foca-se em grande parte na vida sexual do Macedónio⁵⁶. Isso quer dizer alguma coisa e só pode explicar-se com os contextos de representação. De certo modo, o cinema apenas segue a matriz já antes seguida pela literatura ou pela pintura. Sob esse aspecto, nada de novo, portanto.

⁵⁵ Sobre esse ecumenismo e a forma como é representado no filme, ver Harrison 2010.

⁵⁶ Ogden 2009: 203.

BIBLIOGRAFIA

- Antela-Bernárdez, B. (2010), “El Alejandro Homoerótico. Homosexualidad en la Corte Macedonia”, *Klio* 92.2: 331-343.
- Badian, E. (1958), “The Eunuch Bagoas: A Study in Method”, *Classical Quarterly* 8: 144-157.
- Bosch Puche, F. (2014), “Alejandro Magno y el eunuco Bagoas”, in A. J. Quiroga Puertas (ed.), *Texto, traducción, jacción! El legado clásico en el cine*. Almería: Editorial Círculo Rojo, 79-87.
- Bremmer, J. (1980), “An Enigmatic Indo-European Rite: Paederasty”, *Arethusa* 13: 279-298.
- Briant, P. (1996), *Histoire de L'Empire Perse. De Cyrus à Alexandre*. Paris: Fayard.
- Carney, E. D. (2000), *Women and Monarchy in Macedonia*. Norman: University of Oklahoma Press.
- (2010), “Olympias and Oliver: Sex, Sexual Stereotyping, and Women in Oliver Stone’s *Alexander*”, in Cartledge and Greenland 2010: 135-167.
- Cartledge, P. and Greenland, F. R. eds. (2010), *Responses to Oliver Stone’s Alexander. Film, History and Cultural Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Chanotis, A. (2008), “Making Alexander Fit for the Twenty-first Century: Oliver Stone’s *Alexander*”, in Morcillo and Berti 2008: 184-201.
- Chugg, A. M. (2006), *Alexander’s Lovers*. Milton Keynes: Lightning Source Uk Lda.
- Dover, K. J. (1989), *Greek Homosexuality*. Updated with a new Postscript. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Fox, R. L. (2010), “Alexander on Stage: A Critical Appraisal of Rattigan’s *Adventure Story*”, in Cartledge and Greenland 2010: 55-91.
- Harrison, T. (2010), “Oliver Stone, *Alexander*, and the Unity of Mankind”, in Cartledge and Greenland 2010: 219-242.
- Heckel, W. (1992), *The Marshals of Alexander’s Empire*. London: Routledge.
- Heckel, W. and Tritle, L. A. eds. (2009), *Alexander the Great: A New History*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Lear, A. and Cantarella, E. (2008), *Images of Pederasty: Boys were their Gods*. London-New York: Routledge.
- Llewellyn-Jones, L. (2002), “Eunuchs and the Royal Harem in Achaemenid Persia (559-331 BC)”, in S. Tougher (ed.), *Eunuchs in Antiquity and*

- Beyond*. Swansea: Duckworth and The Classical Press of Wales, 19-49.
- (2010), “‘Help me, Aphrodite!’ Depicting the Royal Women of Persia in *Alexander*”, in Cartledge and Greenland 2010: 243-281.
- Morcillo, M. G. and Berti, I. eds. (2008), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*. Stuttgart: Franz Stein Verlag.
- Nardelli, J.-F. (2004), *Le motif de la paire d’amis héroïque à prolongements homophiles: perspectives odysseennes et proche-orientales*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher.
- Ogden, D. (1999), *Polygamy, Prostitutes and Death. The Hellenistic Dynasties*. Swansea: Duckworth and The Classical Press of Wales.
- (2009), “Alexander’s Sex Life”, in W. Heckel and L. A. Tritle 2009: 203-217.
- (2011), *Alexander the Great. Myth, Genesis and Sexuality*. Exeter: University of Exeter Press.
- Petrovic, I. (2008), “Plutarch and Stone’s *Alexander: Fortuna et Virtus*”, in Morcillo and Berti 2008: 163-184.
- Pierce, J. B. (2013), “Oliver Stone’s Unmanning of Alexander the Great in *Alexander* (2004)”, in M. S. Cyrino (ed.), *Screening Love and Sex in the Ancient World*. New York: Palgrave MacMillan, 127-141.
- Platt, V. (2010), “Viewing the Past: Cinematic Exegesis in the Caverns of Macedon”, in Cartledge and Greenland 2010: 285-304.
- Prieto, A. y Antela, B. (2008), “Alejandro Magno en el Cine”, in P. Castillo et alii (eds.), *La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales. Congreso Internacional Imagines*. Logroño: Universidad de La Rioja, 263-279.
- Reames, J. (2010), “The Cult of Hephaestion”, in Cartledge and Greenland 2010: 183-216.
- Reames-Zimmerman, J. (1998), “An atypical affair? Alexander the Great, Hephaestion Amyntoros and the Nature of their Relationship”, *The Ancient History Bulletin* 13: 81-96.
- Rodrigues, N. S. (2010, 2012), “*Least that’s what Plutarch says*. Plutarco no Cinema”, in L. N. Ferreira, P. S. Rodrigues e N. S. Rodrigues, *Plutarco e as Artes. Pintura, Cinema e Artes Decorativas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 139-272.
- (2012), *Mitos e Lendas da Roma Antiga*. Lisboa: Clássica Editora.
- Shahabudin, K. (2010), “The Appearance of History: Robert Rossen’s *Alexander the Great*”, in Cartledge and Greenland 2010: 92-118.
- Skinner, M. B. (2010), “*Alexander and Ancient Greek Sexuality: Some Theoretical*

Considerations”, in Cartledge and Greenland 2010: 119-134.

Tarn, W. W. (1948), *Alexander the Great II. Sources and Studies*. Cambridge: University Press.

Wieber, A. (2008), “Celluloid Alexander(s): A Hero from the Past as Role Model for the Present?”, in Morcillo and Berti 2008: 147-162.

INDEX LOCORVM*

- Aelianus: 43
De Natura Animalium
NA 2.6: 42 e n. 46
NA 6.15: 42 e nn. 46 e 48; 43, 44
Varia Historia
VH 7.8: 163 e n. 34
VH 12.7: 163 e n. 34
VH 12.34: 159
- Anacreon: 70
- Andocides: 13, 98, 101
- Antimachus: 75
- Archilochus: 70
- Aristophanes: 36, 99, 100
 Scholia
Av. 1106: 35 e n. 13, 36
Eq. 84. 99
- Aristoteles: 69, 71, 114
Ethica Nicomachea 1165b: 32 n. 4
Politica 1339b: 69 e n. 2
Rhetorica 1418a25: 95 e n. 13
- Arrianus: 156, 158, 163, 166
Anabasis: 114
 1.13-16: 118
 1.15.7-8: 138 n. 35
 2.12.3-8: 115, 125 e n. 8
 2.12.6-8: 166 n. 47
 3.14.3: 140 n. 38
 3.16.3: 135
 5.19.1-3: 141 n. 40
 7.4.4: 156
- 7.14.4: 163 e n. 34
- Athenaeus: 43, 158
Deipnosophistae
 10.435a: 159
 12.534d: 81 nn. 50 e 51
 12.534e: 81 n. 50
 13.594-595: 13, 102-103 e n. 38
 13.606c-d: 42 e n. 47, 43
 15.692e: 49 e n. 78
- Callisthenes: 115 n. 2
 Pseudo-Callisthenes: 155, 163, 165
 2.20.11: 155 n. 8
 2.22.3: 155 n. 8
 3.25-26: 115 e n. 3
- Cicero
de Legibus 2.66: 91, 93 n. 4
in Verrem 2.4.126: 24
- Cornelius Nepos
Themistocles 10.3: 99 n. 27
- Q. Curtius Rufo: 14, 118, 158, 156, 163, 167
Historiae Alexandri Magni: 114, 128
 3.12.1-26: 115, 125 e n. 8
 3.12.13-17: 126
 3.12.15-17: 166 n. 47
 3.12.17: 126
 3.12.26: 134 e n. 30
 4.8.7-9: 164
 4.15.26: 139
 4.15.32-33: 140
 5.1.17-23: 118, 135, 136

* Incluem-se neste índice, e não no *index nominum*, as referências aos autores antigos.

- 5.1.19-23: 135
5.1.23: 135
5.1.24: 136
5.1.25-26: 135
5.1.32-35: 135
6.5.22-23: 164
6.5.24-32: 115 e n. 3
6.7-11: 162 n. 32
7.9.19: 164
8.4.21-30: 155 n. 8
8.14.13: 141
8.14.41-45: 141 n. 40
10.1.25-42: 164
10.5.32: 164
- Demetrius Magnesius: 27
- Demosthenes: 26-28
Philippicae: 26
Pseudo-Demóstenes 43.62: 94 n. 8
- Dicaearchus Historicus: 13, 103 e n. 39
- Diodorus Atheniensis: 13, 98, 101
- Diodorus Siculus: 114, 156, 158, 163, 166
Bibliotheca Historica
2.7.2-2.8: 136
11.58.1. 99 n. 27
16.52.3-4: 157
17.20: 138 n. 35
17.37.5: 126
17.37.5-6: 166 n. 47
17.37-38: 125 e n. 8
17.38.1-2: 134 e n. 30
17.38.2: 134 n. 30
17.38.4-5: 125
17.60.1-3: 140 n. 38
17.64.4: 135
17.77.1-3: 115 e n. 3
17.88.5-7: 141
- Diogenes Laertius: 94 n. 9
- Diogenes Sinopensis
Epistulae 24.1: 163
- Dionysius Halicarnassensis: 44, 47
Antiquitates Romanae 2.34.2: 45, 46
- Duris Historicus
FGrHist 76 F 7 (*FHG* II 473): 42 e n. 47
- Etymologicum Magnum*: 35 n. 14
- Euripides
Medea 516-519: 32 n. 4
Phoenissae 1453-1459: 26
- Herodotus: 19
Historiae 6.32: 163
- Homerus: 75 e n. 31, 84
Ilias: 160, 163
- Horatius
Ars 294: 23
Carmina 4.2, 3.30: 77 n. 32
Saturae 1.5.32-33: 23
- M. Junianus Justinus: 163
Epítome Historiarum Philippicarum P. Trogui
Ep. 11.10.2-3: 157
Ep. 12.3.5-7: 115 e n. 3
Ep. 50: 164
- Titus Livius: 44, 123
Ab Vrbe Condita 34.4: 85 e n. 62
- Lucianus: 19, 163
Herodotus 4-6: 155
Imagines 7: 155
- Macrobius
Saturnalia 1.7.22-23: 49 e n. 79
- Ioannes Malalas
Chronicon 8.194: 155 n. 8
- Oppianus Anazarbensis
Halieutica 5.458-518: 41 e n. 44
- Ovidius
Fasti: 11
Fast. 1.231-232: 50-51 e n. 84
Fast. 1.233-240: 50 e n. 80
Fast. 1.239: 49
- Pausanias: 13, 19, 33, 34
Descriptio Graecae
1.1.2: 99
1.37.5: 102
2.17.4: 21 n. 9
2.30.6: 34 e n. 8
9.7.2: 157
- Pausanias Grammaticus: 36 n. 17, 38 n. 32
- Philemon Comicus: 70
- Philocorus Historicus: 38
FGrHist 328 F 200: 35 e n. 13, 36
- Phylarchus Historicus: 98, 101
- Pindarus
Nemea 5.1 sqq.: 77 n. 32
- Plato: 71
Leges 728d: 32 n. 4

Plato Comicus: 98, 99, 101

Plinius Maior: 19

Naturalis Historia

Nat. 9.27: 41-42 e n. 45, 43

Nat. 34.40: 83 n. 56

Nat. 34.51: 24

Nat. 34.55: 22

Nat. 35.86-87: 159

Plinius Minor

Epistulae 9.33: 42 n. 45

Plutarchus: passim

Moralia: 31, 44, 53, 57, 58, 72, 73

Ad principem indoctum

Ad princ. ind. 780E-781A: 80 e n. 47

Ad princ. ind. 780E-F: 80 n. 45

Apophthegmata Laconica

Apophth. Lac. 215A: 80 e n. 49

Coniugalia praecepta

Coniug. praec. 142D: 20, 73 e n. 26

Consolatio ad Apollonium

Cons. ad Apol. 6.105A: 41 n. 41

De adulatore et amico

De adul. et am. 49D: 32 e n. 4

De adul. et am. 58D: 71 e n. 11

De adul. et am. 65B: 32 n. 4

De adul. et am. 67F: 71 e n. 10

De Alexandri Magni fortuna aut virtute

De Alex. fort. 333E-335E: 80

De Alex. fort. 334D: 71 e n. 10

De Alex. fort. 335A: 79

De Alex. fort. 335A-C: 21 e n. 6

De Alex. fort. 335D-E: 80 e n. 46

De Alex. fort. 336C-D: 105 e n. 43

De amicorum multitudine

De amic. mult. 94D: 32 n. 4

De audiendis poetis

De aud. poet. 18A-B: 74

De aud. poet. 18C: 10, 21, 24, 25

De fortuna

De fort. 99A-B: 72

De fortuna Romanorum

De fort. Rom. 320D: 48

De genio Socratis

Gen. Socr. 575C: 71 e n. 7

De gloria Atheniensium: 85

De gloria Athen. 345F: 72 e n. 12

De gloria Athen. 346A: 20 e nn. 3 e 4, 25

De gloria Athen. 346A-F: 72

De gloria Athen. 346F-347A: 72 e n. 12

De gloria Athen. 347E: 72 e n. 12

De Iside et Osiride

Is. et Os. 360D: 21 e n. 6, 80

Is. et Os. 381E: 73 e n. 26

Is. et Os. 382B: 83 e n. 55

De profectibus in virtute

Prof. virt. 86A: 10, 21 e n. 5, 22, 23

De Pythiae oraculis

De Pyth. Orac. 399F: 39 e n. 35

De Pyth. Orac. 401A-B: 105

De recta ratione audiendi

Aud. 45C: 10, 23, 73 e n. 18

De sollertia animalium

De soll. anim. 984E: 43 e n. 49

De soll. anim. 984E-F: 10, 41

De soll. anim. 984F: 43 e n. 50

De superstitione

Superst. 167E-F: 83 e n. 55

De tranquillitate animi

Tranq. an. 472A: 71 e n. 11

Non posse suaviter vivi secundum

Epicurum

Suav. viv. Epic. 1093D-E: 20 e n. 4

Praecepta gerendae reipublica

Praec. ger. reip. 320E: 80 n. 48

Praec. ger. reip. 820A-F: 71 n. 8, 80 e n. 49

Praec. ger. reip. 823F: 32 e n. 3, 72 n. 13

Quaestiones convivales

Quaest. conv. 634D: 71 e n. 10

Quaest. conv. 636B-C: 10, 22

Quaest. conv. 636C: 21 e n. 5

Quaest. conv. 647A: 10, 21,

Quaest. conv. 664A 1: 96 n. 17

Quaest. conv. 665D: 20

Quaest. conv. 668C: 20

Quaest. conv. 674A: 24, 25

Quaestiones Romanae: 11, 53

Quaest. Rom. 268F: 48

Quaest. Rom. 274E: 50 e nn. 81 e 82

Quaest. Rom. 274E-F: 11, 49 e n. 76

Quaest. Rom. 274F: 50 e n. 83, 51 e n. 85

Quaest. Rom. 274F-275A: 11, 51

- Regum et imperatorum apophthegmata*: 40
Apophth. 79B: 71 e n. 10
Apophth. 179E: 162 n. 31
Apophth. 185E: 11, 39 e n. 34
Apophth. 191D: 80 e n. 49
Apophth. 200B: 84 e n. 58
Apophth. 211B: 11, 40 n. 38
- Vitae*: 10, 11, 31, 33, 44, 53, 54, 69, 72, 77, 82, 91, 113, 114, 128 n. 14
- Aemilius Paullus*: 11
Aem. 6.8-9: 83-84
Aem. 28.1-5: 84
Aem. 32.4: 13, 84
Aem. 33.6-9: 47
- Agesilaus*: 40
Ages. 2.4: 80 e n. 49
Ages. 15.6: 11, 40 e n. 38
- Alcibiades*
Alc. 16: 20, 81
Alc. 16.1-7: 81
- Alexander*: 9, 13-15, 123, 129 n. 17, 153, 154, 161, 163, 165 n. 45
Alex. 1.2-3: 129
Alex. 1.3: 72 e n. 14, 77
Alex. 3.8: 41 e n. 41
Alex. 4.1: 21 e n. 6
Alex. 4.1-7: 79 e n. 42
Alex. 4.8: 154
Alex. 4.9: 40 e n. 39, 41 n. 41
Alex. 5.6: 154
Alex. 6: 142
Alex. 8.2: 163
Alex. 10.1-2: 159 e n. 25
Alex. 16: 118
Alex. 16.1-5: 137, 138 n. 35
Alex. 16.7: 137
Alex. 21: 115, 125 e n. 8, 156
Alex. 21.1-5: 126
Alex. 21.2-4: 126
Alex. 21.5-7: 156
Alex. 21.7: 155 n. 7, 157
Alex. 21.7-11: 161-162 e n. 31
Alex. 21.9: 157
Alex. 21.10-11: 126
Alex. 21.11: 79-80 e n. 44
Alex. 22.1-2: 161
Alex. 22.3-6: 161
Alex. 22.4: 161
- Alex.* 22.6-7: 155 n. 7
Alex. 29.7: 159 e n. 25
Alex. 30: 125 n. 8
Alex. 32.5-7: 139
Alex. 32.6: 20
Alex. 33.2: 139
Alex. 33.3-8: 139-140
Alex. 35.1: 135
Alex. 35.6-9: 162 n. 31
Alex. 38.2-6: 158
Alex. 38.2-8: 158
Alex. 38.8: 158
Alex. 39: 162
Alex. 40.4: 21
Alex. 46.3: 159 e n. 25
Alex. 47.7: 164 n. 41
Alex. 47.8: 155
Alex. 47.10: 162
Alex. 49: 162
Alex. 54.1: 163
Alex. 60.12: 141
Alex. 60.15: 141 e n. 40
Alex. 67.8: 164
Alex. 70.3: 156
Alex. 72: 163
Alex. 72.6-7: 80 n. 46
Alex. 74.6: 79 e n. 43
Alex. 77.6: 156, 157
Alex. 77.6-8: 155 n. 9
- Aratus*
Arat. 12.5-13.3: 20
Arat. 12.6-13.6: 12, 76
Arat. 14.3: 80
- Artaxerxes*: 40
Artax. 20.5-6: 11, 40 n. 38
- Caesar*
Caes. 47.1-2: 78 n. 37
Caes. 66.12-13: 78 n. 37
- Camillus*
Cam. 6.1-6: 78 n. 37
- Cato Maior*
Cat. Ma. 2.5: 84 e n. 60
Cat. Ma. 19.6: 80 e n. 49, 81
Cat. Ma. 22.1-23.3: 84 n. 60
- Cato Minor*
Cat. Mi. 24.1: 77
- Cicero*
Comparatio Dem. et Cic. 52 (3).5-6: 79 n. 40

Cimon

- Cim.* 2.1: 85
Cim. 2.2: 71, 77 e n. 33
Cim. 2.2-4: 72 e n. 14
Cim. 2.3-5: 77-78 e n. 34
Cim. 4.5-7: 81
Cim. 4.6-7: 20
Cim. 9.1: 70 n. 3

Coriolanus: 11

- Cor.* 3.5-6: 47

Demetrius

- Demetr.* 1.1-3: 72 n. 16
Demetr. 1.4: 71 e n. 7
Demetr. 4.1: 76
Demetr. 20.1-9: 12, 76
Demetr. 22.1-7: 76
Demetr. 22.2-3: 20 e n. 4
Demetr. 30.6-7: 80 e n. 48

Demosthenes: 12

- Dem.* 20.4-5: 78-79 e n. 38
Dem. 25.1-26.2: 79 e n. 38
Dem. 30.5-31.2: 10, 26, 27
Dem. 31.1: 21 e n. 7, 26
Dem. 31.1-3: 78

Fabius Maximus

- Fab.* 22.7-8: 83
Fab. 30 (3).7: 75 e n. 30

Flaminius

- Flam.* 1.1: 78 e n. 36

Lucullus

- Luc.* 1.4-8: 85 e n. 63
Luc. 23.3-4: 21
Luc. 39.2: 13, 85 e n. 64
Luc. 42.1-4: 85 e n. 63

Lycurgus

- Lyc.* 4.3: 95

Lysander: 37

- Lys.* 5.5: 70 n. 5
Lys. 16.2: 10, 37-38 e nn. 27 e 28

Marius: 11

- Mar.* 2.1: 78 e n. 36
Mar. 2.2-4: 84 e n. 59

Marcellus

- Marc.* 1.3: 82
Marc. 21.1: 13
Marc. 21.2-7: 82-83 e n. 53

Nicias

- Nic.* 28.4: 37 e n. 26

Numa: 50

- Num.* 8.14: 83 e n. 55

Pelopidas

- Pel.* 25.5: 20
Pel. 34: 163

Pericles: 70 e n. 5, 71, 73, 77, 85

- Per.* 1.3-4: 72 n. 16
Per. 1.5: 70 e n. 3, 71
Per. 2.1: 20, 21 e n. 9, 71
Per. 2.2-4: 70 e n. 4
Per. 12-14: 12, 74
Per. 12.1: 74-75
Per. 12.1-13.8: 19
Per. 13: 20
Per. 13.1-5: 74 e n. 28
Per. 13.4-9: 20
Per. 14.1: 74
Per. 26.4: 11, 38 e n. 30
Per. 31: 81
Per. 31.2-4: 74
Per. 31.2-5: 20

Philopoemen

- Phil.* 2.1: 78 e n. 36

Phocion: 92

- Phoc.* 1.1-3.30.4: 79 e n. 39
Phoc. 22.1-2: 13, 91, 102
Phoc. 38.1: 80

Publicola: 52

- Publ.* 11.4-7: 53 e n. 96
Publ. 11.7: 11, 51

Romulus: 11, 35 n. 16, 45, 46

- Rom.* 4.2-3: 48
Rom. 6.1: 48
Rom. 16.4: 45 e n. 56
Rom. 16.6: 44, 45 e n. 55
Rom. 16.8: 45
Rom. 17.3: 46 e n. 61
Rom. 23.3: 47 e n. 66

Solon: 91

- Sol.* 12: 95 e n. 14
Sol. 12.8: 95
Sol. 15.4
Sol. 17.1: 35 n. 16
Sol. 21.1: 91, 92, 93, 95 n. 15
Sol. 21.5-7: 91, 92, 93
Sol. 32.2: 101 e n. 34

Sulla

- Sull.* 2.1: 78 e n. 36
Sull. 3.4: 81 e n. 52

- Sull.* 9.2: 48
- Themistocles*
- Them.* 2.4: 70 n. 3
- Them.* 2.5-6: 101 e n. 36
- Them.* 11.6: 11, 39 e n. 34
- Them.* 11.12: 33 n. 6
- Them.* 19.3-6: 100-101
- Them.* 22.3: 78 e n. 36
- Them.* 31.1: 84 e n. 58
- Them.* 32.4-6: 13, 91, 97-98
- Theseus*: 33, 34, 35 n. 16
- Thes.* 4: 21, 24, 25
- Thes.* 4.1: 71
- Thes.* 4.1.5: 10
- Thes.* 6.1: 10, 34 e n. 7
- Thes.* 25.3: 10, 35 e n. 11
- Timoleon*
- Tim.* 36.3: 20
- Tim.* 36.3-4: 12, 75 e n. 31
- Pseudo-Plutarchus
- De musica*: 19
- De mus.* 1136A: 20
- Vitae decem oratorum*: 19
- Vit. dec. orat., Dem.* 847A: 10, 26, 27, 28
- Vit. dec. orat., Dem.* 847D: 21 e n. 7, 27
- Vit. dec. orat., Isoc.* 838D: 21
- Vit. dec. orat., Lyc.* 843E-F: 21
- Julius Pollux: 35 e n. 14
- Onomasticon* 9.84: 43 n. 51
- Quintilianus
- Institutio Oratoria* 12.10.7-8: 23
- Simonides
- Fragmenta lyrica PMG*
- 531, 581: 77 n. 32
- Fragmenta elegiaca West*
- 11.21-28: 77 n. 32
- Solon: 13, 31, 35 e n. 16, 92-97
- Fragmenta elegiaca West*
- 4.32-35: 95 n. 15
- Sophocles
- Oedipus Tyrannus* 1223 sqq.: 26
- Theognis
- 1.117-119, 965: 32 n. 4
- Theopompus Historicus: 13
- FGrHist* 115 F 253: 104 e n. 41
- Thucydides: 13, 20 n. 1
- 1.138.5-6: 99 e n. 27
- Valerius Maximus
- Facta et Dicta Memorabilia* 4.7.2: 166 n. 47
- P. Vergilius Maro
- Aeneis*
- 5.286-361: 161 e n. 30
- 5.605-700: 158
- 9.160-450: 161 e n. 30
- Xenophon
- Memorabilia* 3.1.9: 32 n. 4
- Zenobius Paroemiographus
- Corpus Paroemiographi Graeci* 2.70: 35-36 e n. 17

INDEX NOMINVM

- Abbé Tallemant: 128 n. 14
Ábidos: 41 n. 40, 62
Académie Royale de Peinture et de Sculpture: 128 n. 13
Acrón: 45 e n. 56
Acrópole, Acrópolis de Atenas: 12, 19, 20 e n. 1, 74
Ada: 159
Adriano: 164
Afrodita de Élide (escultura de Fídias), vide 'Afrodite Urânia'
Afrodita Pitonice (altar): 105
Afrodite Anadiómene: 159
'Afrodite Urânia', de Fídias: 20, 73 e n. 26
Agatarco, pintor: 20, 81 e n. 51
Agesilao, Agesilau: 11, 12, 40 e n. 38, 75, 80
Ágora de Atenas: 26, 27
Alcibíades: 12, 20, 81 e n. 51
Álcimo: 98
Alcmeónidas: 36, 96 n. 20
Aldöfer, Albrecht: 115
Alejandro, vide Alexandre Magno
Alemanha: 14, 115
Alessandro e Bucefalo, pintura: 115 n. 6
Alessandro e la Famiglia di Dario, fresco: 125 e n. 6, 126
Alessandro e Timoclea, pintura: 115 n. 6
Alessandro Magno doma Bucefalo, pintura: 116
Alessandro Magno e la famiglia di Dario, pintura: 117
Alessandro Magno e Talestris, regina delle Amazzoni, pintura: 115 n. 6
Alessandro Magno fonda Alessandria, pintura: 117
Alessandro Magno riceve l'omaggio della famiglia di Dario, pintura: 116
Alexander the Great, filme: 153
Alexander, filme: 153
Alexanderschlacht, pintura: 115
Alexandre a cavalo (Alexandre domando Bucefalo), tapeçaria: 132 e n. 27, 142 e n. 42, 152
Alexandre com a família de Dario, tapeçaria: 132-134, 149
Alexandre dans le Temple de Jérusalem, pintura: 117
Alexandre et Porus (La défaite de Porus), pintura: 14, 118, 127, 137, 141
Alexandre Farnésio: 115
Alexandre IV: 155
Alexandre le Grand, de Racine: 14, 118, 119, 127
Alexandre Magno: 12-14, 20, 21, 26, 42 n. 47, 70, 79, 80, 102, 113-120, 123, 124 e nn. 2 e 3, 125-127, 129 e n. 19, 131-134 e n. 30, 135-140 e n.

38, 141-143, 153-159, 161-169
Alexandre VI, papa: 114, 115 n. 3
Alinda: 159
Amazonas: 114
Amyot, Jacques: 14, 128
Andrócides: 20
Angélion: 20
Angelopoulos, Theo: 154 n. 1
Aníbal: 115
Antígona: 159
Antínoo: 164
Antípatro: 27
Apeles: 12, 71, 76, 79, 80, 119, 159
Apolo: 20, 41 n. 40 n. 43, 43 n. 52, 47 n. 67, 52, 99, 119
Apolodoro de Atenas, pintor: 20
Apolodoro, escultor: 24
Aqueménidas: 125 n. 9, 127
Aquiles: 24, 160-163
Arato: 12, 76
Arbela: 127
Ardemans, Teodoro: 116
Ares: 27
Argos: 20, 21 n. 9
Ariadna: 33 n. 6
Aristandro de Telmesso: 139, 140
Aristofonte, pintor: 25, 26, 81
Arístrato, tirano de Sición: 76
Artabazo: 157
Artajerjes, Artaxerxes II: 40 e nn. 37 e 38, 62, 98, 157
Artaxerxes III: 156
Ártemis: 43 n. 52, 104
Asclepio: 37 n. 25
Ásia, Asia: 11, 40 e n. 38, 85 n. 62 (*Asiam*), 127, 158
Asterion: 39 e n. 35
Ateliers Pinton: 134 n. 32
Atena, vide Atenea
Atenas: 10-13, 20 e n. 1, 24, 26, 27, 32,

33, 36, 37, 40 n. 38, 72, 74 e n. 28, 75, 81 n. 51, 85 n. 62 (*Athenarum*), 91-94 n. 9, 95 e n. 12, 96-101, 103-105, 158, 161
Atenea: 11, 34 e nn. 8-10, 35 n. 13, 36 n. 22, 37 e nn. 23-25, 74 (estatua de Fídias), 81 (estatua de Fídias), 100, 103
Ática: 33, 34, 92 e n. 9, 96, 99, 106
Atos: 12, 80
Aubusson: 14, 130-133 e n. 29, 134 e n. 31, 136 e n. 34, 142, 143
Audran, Girard (Gérard): 14, 130 e n. 24
Augusto, Octávio César: 46 e n. 62, 113, 119
Autolico: 21
Babilónia, Babilonia: 104, 105, 135, 136
Báctria: 155, 169
Bagoas: 15, 154, 163, 164, 166-168, 168 n. 53
Bagófanos: 135, 136
Balcãs: 114
Báquide: 104
Barsine: 15, 154, 155 n. 7, 157 e n. 20, 165, 166, 168, 169
Batalha de Arbela, tapeçaria: 139 e n. 37, 140, 141, 148
Batalha de Granico, tapeçaria: 132 n. 26, 137, 138 e n. 36, 139 e n. 37, 140, 147
Battaglia di Costantino contro Massenzio, fresco: 140 n. 39
Baviera: 115
Ben-Hur, filme: 153
Bensérade, Isaac de: 14, 119
Bernini, Gian Lorenzo: 119
Bloom, Claire: 165
Boco: 81
Bonavia, Giacomo: 117
Bórgia, Rodrigo: 114
Bosch, Francisco: 167
Boyer, Claude: 14, 118

- Braurón: 104
 Bruxelas: 125, 136 n. 33
 Bubulcos (familia): 51, 53 n. 96
 Bucéfalo: 142
 Burton, Richard: 153, 165
 Caláuria: 27
 Calicrátidas: 75 n. 5
 Calíxena: 15, 154, 159, 166, 168
 Campaspe: 15, 154, 159 e n. 23, 166, 168
 Cândace: 159
Cânnon, de Policleto: 21-24
 Capitolio: 83
 Caprarios (familia): 52 (*Caprarii*), 53 n. 96
 Cara, Pietro: 115 n. 3
 Cária: 159 n. 23
 Caricles: 102
 Carlos Magno: 113, 119
 Carnéades: 84
 Cartago: 84
 Casa do Fauno: 114
 Casandro, Cassandro: 79, 157
 Caspio: 80
 Catão, Catón (el censor): 12, 80, 84, 85
 Cáucaso: 80
 Cauno: 76
 Cefiso: 33
 Cefisódoto, filho de Praxíteles: 21
 Ceno: 118
 Ceramico, Cerámico: 11, 25, 92
 César: 47, 48, 51 n. 87, 78 n. 37
 Césares: 75
 Château de Versailles: 117, 124, 125 e n. 5, 142 n. 42
 Château Royale d'Amboise: 134
 Chigi, Agostino: 116, 125 n. 6
 Cila: 20
 Cilícia: 105
 Cílis: 20
 Cilón: 93, 95
 Cimón: 101, 103
 Cipião: 115
 Clay, Nicholas: 154 n. 1
 Cleófis: 159
 Cleópatra: 159
 Clístenes: 97
 Clito: 137, 138, 139
 Cloulio, T.: 44
 Clóvis: 119
 Coimbra: 123
 Colbert, Jean-Baptiste: 131
 Cólofon: 20
 Comissão de Actividades Antiamericanas: 166
 Cómodo: 33 n. 6
 Conca, Sebastiano: 117
Concordia: 47 n. 68
 Cónidas, preceptor de Teseu: 24, 25, 71
 Cónon: 21
 Constantino: 119
 Copenhaga: 130
 Corina, retrato: 24
 Corinto: 33, 85 n. 62 (*Corinthi*), 161
 Corneille, Pierre: 128
 Costanzi, Placido: 117
 Cowan, Elliot: 168
 Cránon: 26
 Crátero: 162
 Crates: 105
 Creso: 32 e n. 3, 35 n. 16
 Creta: 96 n. 19
 Creti, Donato: 117
 Cróbilo: 161
 Crono: 50 n. 81
 Curcio Plaucio: 52
 Cushing, Peter: 166
 D. João V: 131
 D. José I: 131
 D'Étampes, duquesa: 115 n. 6

- Damasco: 157
Darío I: 32 n. 2
Dario, Darío III: 14, 79, 115, 118, 125 e n. 9, 126, 127, 132-134 e n. 30, 139, 140 e n. 38, 141, 155 e n. 7, 156 e n. 11, 158, 159 n. 23, 163, 168
Darrioux, Danielle: 167
David: 161
David, Jacques-Louis: 14, 120
Dawson, Rosario: 169
Del Rio, Teresa: 165, 169
Delfinio (cárcel del): 33
Delfos: 21, 53, 79, 84, 105
Dell'Abbate, Nicola: 115 n. 6
Delos: 20
Démades: 79 e n. 40, 80 n. 48
Deméter *Eúchloos*: 104
Demetrio de Falero: 80 n. 48, 92, 104, 106
Demetrio Poliorcetes: 12, 76
DeMille, Cecil B.: 153
Demópolis, hijo de Temístocles: 98
Demóstenes: 78, 79
Demóstenes, retrato: 10, 19, 21, 26, 28, 73 n. 25, 78, 79 n. 40
Dimno: 162
Diogeniano: 105
Dionísio de Cólofon: 20
Dionísio: 42 e n. 47
Dionísio, pintor: 75
Dioniso: 33 n. 6
Dioscuros: 37, 47 e n. 67, 49
Dipoinos: 20
Direcção Geral da Fazenda Pública: 131, 132 n. 26
Doriforo: 10, 19, 21 e n. 9, 22, 24, 28
Drípetis: 155 n. 9, 157 e n. 15, 168
Duris: 42 e n. 47
Edelinck, Gérard: 14, 125 n. 5, 130 e n. 24, 134
Éforo: 38 n. 29
Egeo: 33, 34
Egina: 104
Egipto: 76
Egnatuleyo, C.: 44
Eléusis, Eleusis: 21, 33, 102, 103, 104
Élis: 20
Elpinice: 20, 81
Emilio Buca, L.: 47 e n. 69, 58, 66
Emodios: 80
Endimión: 48
Eneas: 50 n. 81
Enkidu: 161
Epaminondas: 75
Epígenes: 37 n. 25
Epiménides de Festo: 13, 93, 94 e n. 9, 95 e n. 12 n. 16, 96
Epiro: 159, 167
Eretria: 61
Erineo: 33
Eros: 12
Eros (con cuernos, emblema de escudo): 81
Escipión el Joven: 84
Esciros: 101
España: 9, 14, 116, 117 n. 10, 169
Esparta: 37 e n. 26
Espitridates: 137-139
Estasícrates, arquitecto: 80
Estatira (Maior), esposa de Dario III: 125, 126, 134, 168
Estatira, filha de Dario III: 15, 154, 155 n. 9, 156, 157, 165, 168, 169
Estéfano: 162 n. 31
Esténis de Olinto: 21
Etra: 33
Etruria: 53
Eufnanor, pintor: 20, 25, 72
Euríalo: 161
Europa: 113, 114, 123, 128, 130
Eurykleides: 37 n. 25

- Evandro: 50 n. 81
 Excipino: 154, 164, 166, 168
 Fábio, Fábio Máximo: 12, 75, 82, 83, 84
 Fama: 142 e n. 42
 Farnésio, Alexandre: 116
 Farrell, Colin: 153, 167
 Fáustulo: 48 e n. 73
 Félibien, André: 118 n. 12
 Felletin: 130-132
 Fenestela: 51, 52
 Ferdinandi, Francesco (Imperiali): 117
Ficus Ruminalis: 48
 Fídias, Fídias: 20 e n. 1, 70, 73, 74, 80, 81, 84
 Filipe, Filipo II da Macedónia: 11, 15, 26, 40 e n. 39, 41 nn. 40-42, 62, 63, 70, 71, 142, 159, 167
 Filipe V, rei de Espanha: 116, 117
Filoctetes, pintura: 25
 Filoctetes: 26
 Filopemén: 78
 Filotas: 162
 Filotésio, Nicola (Cola dell'Amatrice): 115
 Filóxeno: 161
Fire from Heaven, romance: 168 n. 53
 Flaminino: 78
 Fócion: 12
 Fontainebleau, palácio: 115 n. 6, 117, 118, 125
Fonteia (família): 49 e n. 77
 Fonteius, C.: 49 e n. 77
 Fortuna: 105
 Fouquet, Nicolas: 124
 França: 14, 115 n. 6, 119, 128
 François I, rei de França: 115 n. 6
 Frígia: 157
 Friné: 105, 106
 Fundanio, C.: 44
Funeral Games, romance: 168 n. 53
 Galeria Oficial: 117
 Garde-Meuble de la Couronne: 130 e n. 23
 Gaugamelos, batalha: 127 e n. 11, 135, 139, 140 e n. 38
 Gedrósia: 164
 Gilgamesh: 161
 Gilipo: 10, 37, 38 e n. 27
 Giulio Romano: 140 n. 39
 Gobelins, vide Manufacture des Gobelins
 Górgone: 167 n. 50
 Gracias: 84
 Granico, batalha: 137, 139
 Granico, rio (actual Biga Çayı): 127, 137
 Grécia, Grecia, vide Hélade
 Guilherme IV, duque da Baviera: 115
 Hágnon: 161
 Hárpalo: 13, 92, 102, 103, 105
 Heféstion: 15, 116, 126, 133, 134 n. 30, 154, 155 n. 9, 157 n. 15, 161-168
 Hegesidemo: 42 e n. 45
 Heitor: 154, 164, 166, 168
 Hélade: 19, 40, 49, 74, 75, 82, 84, 85 (*Graeciam*), 91, 158, 160
 Hélikon de Rodes: 20
 Helios: 37
 Henri IV: 128
 Hera: 20, 21 n. 9
 Hércules: 83 (estátua de Lisipo), 157, 161
 Hércules: 119, 142 n. 42
 Hermeo: 102
 Hermias: 41 e n. 43, 42 n. 45, 43 n. 52
 Hesme, Annelise: 168
 Hidaspes, rio (actual Jhelum): 127, 141
 Hilas: 161
 Hipona: 42 n. 45
Histoire d'Alexandre, pinturas de Le Brun: 128 e n. 13, 129
Histoire d'Alexandre, tapeçarias da Manufacture des Gobelins: 124, 129, 130 e nn. 23 e 24, 133 n. 28, 134, 137

- História de Alexandre Magno*, tapeçarias do Museu de Lamego: 14, 123, 131-143
- Hopkins, Anthony: 163 n. 37
- Íaso: 10
- Irene: 158
- Isócrates, escultura: 21
- Isso: 156
- Isso, batalha: 116, 125
- Istmo (de Corinto): 33
- Itália: 14, 49, 50 e n. 81, 115, 158
- Jano: 11, 49 e n. 75 n. 76, 50 e n. 81 n. 83, 51, 54
- Jerjes II: 40 n. 37, 62
- Jocasta: 26
- Jocasta*, escultura: 10, 19, 21, 24, 25
- Jolie, Angelina: 167 n. 50
- Jónatas: 161
- Juegos olímpicos: 40, 41 e n. 39
- Júlio César: 113, 115
- Júpiter Feretrio: 44, 45 e n. 55 (Zeus) n. 56 (Zeus)
- Júpiter: 50 (*Iove*) e n. 80
- Justiniano: 119
- Juvara (ou Juvarra), Filippo: 117
- Karlson, Phil: 154
- Kilmer, Val: 167
- L'Entrée d'Alexandre à Babylone (Triomphe d'Alexandre)*, pintura: 118, 127, 135, 136
- L'entrée d'Hercule à Olympe*, pintura: 142 n. 42
- La Bataille d'Arbèles*, pintura: 14, 118, 127, 137, 140 e n. 39
- La Bataille d'Arbèles*, tapeçaria: 130 n. 24
- La caída de Troya*, pintura: 81
- La famiglia di Dario ai piedi di Alessandro*, pintura: 115
- La Famille de Darius aux pieds d'Alexandre (La tente de Darius ou les reines de Perse aux pieds d'Alexandre)*, tapeçaria: 130 n. 24, 133 e n. 29, 134
- La Granja de San Ildefonso, palácio: 116
- La Marche: 131, 132, 134 n. 32
- La sconfitta di Dario*, pintura: 117
- La victoire d'Alexandre contre Porus*, pintura: 117
- Lacio: 50 (*Latium*) e n. 80
- Lágidas: 158
- Lago: 158
- Laódice: 20, 81
- Lapotaire, Jane: 154 n. 1
- Larissa: 159
- Las Palmas de Gran Canaria: 21 n. 8, 69 n.1, 123
- Lavinio: 47 e n. 66
- Le Ballet Royal pour la Naissance de Vénus*, bailado: 119
- Le Brun, Charles: 14, 117, 118, 123-125 e n. 6, 126-128 e n. 13, 129 e n. 19, 130 e n. 24, 131-133 e nn. 28 e 29, 134 e n. 32, 135, 136 e n. 33, 137, 138, 140 e n. 39, 141, 142 e n. 42, 143
- Le Clerc, Sébastien: 130 n. 24
- Le Moyne, François: 117
- Le nozze di Alessandro e Rossane*, pintura: 115 n. 6, 116
- Le Passage du Granique*, pintura: 14, 118, 127, 137-139
- Le Passage du Granique*, tapeçaria: 130 n. 24
- Le Triomphe d'Alexandre (L'Entrée d'Alexandre à Babylone)*, tapeçaria: 130 n. 24, 134 e n. 32, 135, 136 e n. 34
- Leócares: 21
- Leonato: 126
- Leontisco: 158
- LeRoy, Mervyn: 153
- Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre (La tente de Darius)*, pintura: 117, 118, 125-128, 130 n. 24
- Leto, Jared: 167

- Licurgo: 21, 95, 96
 Lisandro: 37 e n. 26, 38 n. 28, 57, 70 n. 5
 Lisímaco: 26
 Lisipo: 12, 21, 79, 80, 83 n. 56
Louis XIV à cheval couronné par la Victoire devant le siège de Namur, pintura: 142 n. 42
Louis XIV devant Maastricht, pintura: 142 n. 42
 Louis XIV, le Roi Soleil: 14, 117-119, 124, 125, 127-129, 131, 142 n. 42
 Lúculo: 13, 77, 85
 Luis I, infante de Espanha: 116
 Luna: 48 e n. 69
 Macedónia, Macedonia: 79, 113, 114, 117, 120, 123, 139, 153-155 n. 9, 157, 159, 164-167
 Magna Grecia: 53
 Magnésia, Magnesia: 13, 27, 92, 98, 99 e n. 27
 Málaga: 31 e n. 1
 Mantinea: 72
 Manufacture des Gobelins: 14, 118, 124, 125, 130, 133 n. 28, 134, 137, 139, 140, 141
 Manufacture royale de Beauvais: 131
 Maratón (toro de): 10, 33 n. 6, 35 e n. 11
 Marcelo: 12, 82, 83 e n. 54, 84, 85
 Mário: 12, 44, 78, 84
 Marte: 51 n. 86
 Masucci, Agostino: 117
 Maximino I: 33 n. 6
 Mazarin, Jules (cardeal): 118
 Medeia: 167 n. 50
 Mediterrâneo: 124
 Megabizo: 71
 Megacles: 93
Megalexandros, filme: 153 n. 1
 Melântio, Melanto (pintor): 20, 76
 Mémnon: 157, 166
 Menedemos: 37 n. 25
 Mentor: 157
 Méroë: 159
 Metelo Pío: 48 e n. 72 (*Metellus Pius*), 52, 66 (*Metellus Pius*)
 Midas: 77 n. 32
 Mignard, Pierre: 142 n. 42
 Milcíades: 103
 Minerva: 52
 Minos: 35 n. 11
 Minotauro: 10, 33 e n. 6, 35, 36
 Mirmídones: 163
 Mirón: 80
 Mnesífilo de Frearrio: 101
 Modi, Sohrab: 153 n. 1
 Montaigne, Michel de: 128 n. 15
 Morel: 14, 118
 Mosaico de Alexandre: 114
 Munique: 115, 130
 Musas: 71, 84, 86
 Museu Arqueológico de Nápoles: 22
 Museu de Lamego: 14, 123 e n. 1, 124, 131-143, 147-152
 Museu do Louvre: 127, 128
 Museu Nacional de Atenas: 24 n. 15
 Nealces, pintor: 76
 Nemea, personificação da cidade: 81 e n. 51
 Neocles, filho de Temístocles: 98
 Neocles, padre de Temístocles: 99
 Nícias, pintor: 20
 Nicómaco: 162
 Nicómaco, pintor: 75 e n. 31
 Nicomedes: 20
 Nilo: 164
 Niso: 161
 Nivelon, Claude: 118
 Numa: 47, 50, 58
 Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhaga: 26 n. 17
O casamento de Roxana e Alexandre, pintura: 155

- Oco, filho de Dario III: 125, 126, 134 e n. 30
- Olímpia, mãe de Alexandre: 15, 154 n. 1, 159, 167 e n. 50
- Olímpia, Olimpia (santuário): 11, 24, 41 e n. 39, 81 n. 51, 84
- Olimpiade, personificação de Olimpia: 81 n. 51
- Olimpo: 41
- Olinto: 21
- Opiano: 41
- Oráculo (vide Delfos): 39
- Orestes: 161
- Oudenaarde: 130
- Oxiartes: 155
- Pacate: 159 n. 23
- Paço Episcopal de Lamego: 131
- Palácio Nacional da Ajuda: 123, 136 n. 34, 138 n. 36
- Palazzi Pontifici, Sala di Costantino: 140 n. 39
- Palazzo dei Conservatori, Sala dei Trionfi: 140 n. 39
- Pancaspe: 159 n. 23
- Pánfilo, pintor: 76
- Paquistão:
- Paris: 119, 124, 125 e n. 5, 128 e n. 14, 130
- Parisátis: 154-157, 155 n. 9, 166, 168
- Parménion: 157, 161, 162, 164
- Parodi, Domenico: 117
- Parrásio, Parrasio: 10, 20, 24, 25, 71, 72
- Pártenon, Partenón: 20 n. 1, 92
- Parthenos (Atenea): 37 n. 25
- Partido Comunista: 166
- Pátroclo: 160-163
- Paulo Emilio: 13, 47 e n. 68, 66, 84, 85
- Paulo III, papa: 115
- Pela: 41 n. 42, 63
- Peloponeso: 40 n. 38
- Penni, Gian Francesco: 140 n. 39
- Perdicas: 155, 157
- Pérgamo: 33 n. 6
- Periandro: 94
- Péricles, Pericles: 12, 19, 20 n. 1, 38, 58, 74, 75, 81, 103
- Perseo: 47 e n. 68
- Perseo de Macedonia: 13, 84
- Persépolis: 158
- Pérsia: 117, 155-157, 159, 166
- Peruzzi, Baldassare: 116
- Petronius Turpilianus, P.: 46 n. 62, 65
- Pexodoro: 159 n. 23
- Pidna: 159
- Pietas*: 48 n. 72
- Pietro da Cortona: 140 n. 39
- Píladas: 161
- Pireo: 13, 92, 97 e n. 24, 98-101 e n. 32
- Píritoo: 161
- Pirro: 52
- Pisistrátidas: 10, 36, 97
- Pisístrato: 97
- Pítaco: 94
- Piteo, Piteu: 25, 34
- Pitiade, personificação de Delfos: 81 n. 51
- Pitonice: 13, 106
- Pittoni, Giovanni Battista: 117
- Platão, retrato: 24
- Pnix: 101
- Policleto: 10, 19-21 e n. 9, 22-24, 28, 70, 73 n. 18, 80
- Polícrates: 11, 38 n. 30
- Polieucto: 10, 19, 21, 26-28
- Polignoto: 20, 81
- Pompeios: 22, 114
- Pompeius Fostlus, Sex.: 48 n. 73, 67
- Pompeyo: 78 n. 37
- Porcios (família): 51, 53 n. 96
- Poros é conduzido à presença de Alexandre*, tapeçaria: 141 e n. 41, 151

- Poro: 14, 127, 141
Poros blessé devant Alexandre, tapeçaria: 130 n. 24
 Poros, ilha: 26
 Portugal: 9, 14, 124, 131
Porus ou la générosité d'Alexandre, tragédia: 14, 118
 Posidón: 10, 34 e n. 7, 100
 Postumius Albinus, A.: 47 n. 67, 65
 Praxíteles: 21
 Primaticcio, Francisco (Le Primatice): 115 n. 6
 Pritaneu de Atenas: 27
 Procaccini, Andrea: 116
 Protogenes, Protógenes (pintor): 20, 76
 Psitalea: 99
 Ptolemeu: 158, 163 n. 37, 166, 168
 Ptolomeu Cerauno: 26
 Públícola: 51, 52, 58
 Puerta de Diócares: 104
 Puerta Sagrada: 104
 Puertas Erietas: 104
 Punjab: 127
 Queronea, Queroneia: 25, 77, 85, 126
Quo Vadis, filme: 153
 Racine, Jean: 118, 119, 127, 128
 Rafael: 116
 Régulo, lago: 47
 Remo: 48 e n. 73
 Renault, Mary: 168 e n. 53
 Résaces: 137, 138
 Restout, Jean: 14, 120
 Rione Trastevere: 116
 Rodes: 20
 Roma: 12, 13, 32, 44 n. 53, 45, 46 n. 63, 47 nn. 67-69, 48 e nn. 72 e 73, 49 e nn. 75 e 77, 51 nn. 86 e 87, 52, 64-68, 75, 82-85, 116, 125 n. 6
Romance de Alexandre: 114, 124, 155, 156, 165
 Rómulo: 35 n. 16, 44, 45 e n. 56, 46, 47 e n. 66, 48 e n. 73
 Rossen, Robert: 14, 153, 154, 165, 166, 169
 Roxana: 15, 154-157, 155 nn. 8 e 9, 164 n. 41, 165, 168, 169
 Rustio, L.: 51 e n. 86 (*Rustius*), 67 (*Rustius*)
 Sabóia: 115 n. 3
 Safo, hetera: 24
 Saint-Louis, Louis IX, rei de França: 119
 Salamina: 13, 33 n. 6, 99, 100, 101, 102
 Salomão: 119
 Salon de l'Académie Royale des Beaux-arts, Paris: 117 n. 10, 120, 127
 Samos: 11, 38 e nn. 30 e 31, 55
 Sant'Angelo, castelo: 115
 Sarapión: 105
 Sardanápalo: 105
 Sardes: 32 n. 2, 59, 84
 Sático, atleta: 24
Saturnia (gens): 49 n. 79, 50 e n. 80
 Saturno: 49 n. 79, 50 (*Saturnum*), e n. 80
Secreta Secretorum: 14, 114
 Segóvia: 116
 Seleuco I: 26
 Semíramis: 136
 Shatner, William: 154
 Sicília: 37, 49, 53, 56, 84
 Sición, Sición: 20, 21, 76
 Siena: 116
Sikandar, filme: 153 n. 1
 Sila: 12, 48 e n. 69, 78, 81
 Silânion, Silanión (escultor): 10, 19, 21, 24-26, 71
 Sinope: 21
 Sinope, cortesana tracia: 104
 Siracusa: 12, 82, 85 e n. 62 (*Syracusa*)
 Sísigâmbis: 116, 125, 126, 133, 134, 159, 166, 168

- Sodoma, Il (Giovanni Antonio Bazzi): 14, 116, 125 e n. 6, 126
- Solimena, Francesco: 117
- Stoa Poikile (Pórtico Pintado): 20, 81
- Stone, Oliver: 14, 153, 154, 163 n. 37, 166-168 n. 53
- Subissati, Sempronio: 117
- Suilios: 51, 53 n. 96
- Susa: 156, 158, 168
- Tacio: 45 e nn. 57 e 58, 46 e nn. 61 e 63, 47 e n. 66
- Tais: 154, 158, 166, 168
- Taléstris: 114, 115, 159
- Taletas: 95 e n. 16, 96
- Tánais: 80
- Tarento: 83, 161
- Tarpeya: 45, 46 e nn. 58 e 62
- Tebas: 20, 26, 40 n. 38
- Tecteu: 20
- Teixeira, Virgílio: 166
- Temístocles: 11, 13, 33 e n. 6, 39 e nn. 33 e 34, 78, 84, 91, 92, 97 e n. 24, 98-100 e n. 30, 101 e nn. 32 e 36, 102
- Ténedos: 39 e nn. 35 e 36, 62
- Teodoro: 161
- Teodósio: 119
- Teón: 105
- Termópilas: 77 n. 32
- Tescias: 24, 25
- Teseo, Teseu: 25, 33 e n. 6, 34, 35 e n. 16, 36 e n. 21, 54, 71, 101, 161
- Teseo, Teseu, pintura de Eufnanor: 20, 72
- Teseu*, de Silânion: 19, 21, 24, 25
- Tesmoforias: 104
- Tessália: 159
- The Persian Boy*, romance: 168 n. 53
- The Search for Alexander the Great*, filme: 154 n. 1
- The Ten Commandments*, filme: 153
- Tíber: 51
- Tiepolo, Giovanni Baptista: 14, 119, 120
- Tigre, rio: 127
- Timoclée, ou la générosité d'Alexandre*, tragicomédia: 14, 118
- Timocleia: 159
- Timócrates: 40 n. 38
- Timoleón: 75 e n. 31
- Timóteo: 21
- Titurio Sabino, Lucio: 45 e nn. 57 (*Titurius*) e 58 (*Tituri*), 46, 64
- Tolomeo II: 76
- Trecén: 10, 33 e n. 6, 34 e nn. 9 e 10, 54, 59
- Treinta: 101 e n. 32
- Trevisan, Francesco: 117
- Triunfo de Alexandre*, tapeçaria: 135, 136 e n. 34, 150
- Turquia: 127
- Úmbria: 115
- Valle, Ricardo: 166
- Van Loo, Charles André: 117
- Vari: 96
- Varrón: 45 n. 55
- Vaticano: 114
- Vaugelas, Claude Favre de: 14, 128
- Vaux-le-Vicomte, palácio: 124, 142 n. 42
- Velanideza: 96
- Venus: 47 n. 69
- Veronese, Paolo: 115, 117
- Versalhes, palácio, vide Château de Versailles
- Vetio Sabino, Publio: 44, 45, 46 (*Vettius*) e n. 63, 65 (*Vettius*)
- Vettius, Sp.: 47
- Vía Sagrada: 102
- Victoria: 44 e n. 53, 48 n. 69
- Viena: 115
- Villa Chigi: 116
- Villa Farnesina, Sala delle Nozze: 14, 116, 125 e n. 6

Vitelli alla Cannoniera, palácio: 115
Vitelli, Alexandre: 115
Vittoria di Alessandro su Dario, fresco:
140 n. 39
Vitulo: 51
Voconius Vitulus, Q.: 51 n. 87, 68
Vourva: 96
Wyler, William: 153
Xerxes I: 158, 166
Yale University Art Gallery: 26 n. 17
Yaso: 41 e n. 43, 42 nn. 45-48, 43 nn. 49,
50 e 52; 44, 54, 63
Yugurta: 81
Yuturna (fuente): 47 e n. 67
Zancle-Messana: 38 e n. 31, 61
Zenobio: 35
Zeus: 41, 45 nn. 55 e n. 56 (= Júpiter),
69, 70, 80, 84

AUTORES

José Ribeiro Ferreira é Professor Jubilado da Universidade de Coimbra e investigador do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. Doutorou-se em Letras na mesma Universidade com a tese *Hélade e Helenos I: Génese e evolução de um conceito* (Coimbra, 1992). Tem dedicado a investigação à Cultura Clássica e sua recepção, em particular à literatura e arte gregas, à democracia e federalismos gregos, e à mitologia greco-romana. Publicou, entre muitos outros títulos, *Amor e morte na Cultura Clássica* (Coimbra, 2004), *A Grécia Antiga: Sociedade e Política* (Lisboa, 2004), *A busca da beleza* (Coimbra, 2008, em co-autoria) e *Dez grandes estadistas atenienses* (Lisboa, 2010, em co-autoria).

Aurelio Pérez Jiménez es Catedrático de Filología Griega en la Universidad de Málaga. Doctorado en 1978 con una tesis sobre la Biografía en Plutarco, ha dedicado a este autor la mayor parte de su producción investigadora, aunque también cuenta con traducciones de Hesíodo, Aristóteles y Eurípides, así como publicaciones sobre mito, religión y astrología antigua, campo en el que ha hecho aportaciones importantes en la interpretación y edición crítica de textos griegos. En relación con Plutarco, además de numerosos trabajos sobre *Vidas y Moralia* en revistas y capítulos de libros, ha preparado los tres primeros volúmenes de la traducción de las *Vidas* publicada en la *BCG* (Madrid, 2007, 1996, 2006) y el texto crítico del *De capienda ex inimicis utilitate* del *Corpus Moraliuum* italiano (2008). Fundador de la *Sociedad Española de Plutarquistas* (1987), es su Presidente desde entonces y lo ha sido también de la *International Plutarch Society* durante el trienio 2002-2005.

Carlos Alcalde Martín es Profesor Titular de Filología Griega en la Universidad de Málaga. Ha realizado traducciones de la *Historia* de Heródoto para la editorial Alianza y de *Vidas* y tratados de *Moralia* de Plutarco para la editorial Gredos. Su investigación se centra actualmente en varios campos: aspectos literarios y de crítica textual de obras de Plutarco (“*Athenae captae Athenae receptae* (Plutarco, Atenas y Roma)”, in A. Casanova (ed.), *Figure d’Atene nelle opere di Plutarco*, Florencia, 2013, 31-49), la mitología (*El mito de Leda en la Antigüedad*, Madrid, 2001) y la tradición clásica en diversos aspectos (“Quevedo, traductor de las *Sentencias* de Ps.-Focílides”, in A. Pérez Jiménez y P. Volpe Cacciatore (eds.), *Musa Graeca tradita, Musa Graeca recepta. Traducciones de poetas griegos (siglos XV-XVII)*, Zaragoza, 2011, 85-102; “*Omnia mutantur: Metamorfosis*, de Ovidio a Picasso”, *Humanitas* 65, 2013, 285-303).

Marta González González es Profesora Titular de Filología Griega en la Universidad de Málaga. Ha realizado traducciones de poesía griega para la colección de clásicos de Akal y de Plutarco para la Biblioteca Clásica Gredos. Su investigación se centra actualmente en la epigrafía funeraria griega, tanto en aspectos literarios (“Un eco de Semónides Fr. 7 en *CEG* II 530”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 178, 2011, 26-28; “*CEG* 587, μήτηρ καταλείβεται: Eurípides en una inscripción funeraria del s. IV a.C.”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 185, 2013, 61-62) como religiosos (“La epigrafía funeraria y la idea de alma en Grecia Antigua (*CEG* 482; *SEG* 38: 440)”, *Cuadernos de Filología Clásica* 24, 2014, 81-95; “Soberana del Hades. Perséfone en la epigrafía funeraria y en las *láminas áureas*”, *Humanitas* 66, 2014).

Paulo Simões Rodrigues é Professor Auxiliar do Departamento de História e investigador do Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora. Doutorou-se em 2009 com o estudo *A Apologia da Cidade Antiga: a formação da identidade de Évora (sécs. XVI-XIX)*. A historiografia da arte, a história do património e a cultura artística nos séculos XIX e XX são os temas centrais da sua investigação (“Patrimóniotopia: o Património como Lugar Imaginário”, *Arte&Viagem*, 2013, 101-110; “Afinidades Electivas: História e Historiografia na Construção da Identidade Artística Portuguesa”, *Hesperia* 16, 2012, 11-39; “The Science of Architecture. Representations of Portuguese National Architecture in the 19th Century World Exhibitions”, *Quaderns d’Història de l’Enginyeria* 22, 2012, 25-34).

Patricia Delayti Telles é investigadora do Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora. Mestre em Arts Administration pela Columbia University (New York), concluiu recentemente o seu doutoramento em História da Arte com o estudo *Retrato entre baionetas: prestígio, política e saudade na pintura do retrato em Portugal e no Brasil entre 1804 e 1834*. A sua investigação actual centra-se na pintura de retrato em Portugal e no Brasil no século XIX (“La miniature au Portugal et Brésil après les invasions napoléoniennes”, *La miniature en Europe, des portraits de propagande aux œuvres éphémères*, Paris, 2012; “Brasil e Portugal à sombra de Saint-Sulpice: Retrato dos viscondes da Pedra Branca com a sua filha”, *Oitocentos: intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*, 2013, 412-423).

Luísa de Nazaré Ferreira é Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e investigadora do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da mesma universidade. Doutorou-se em 2005 com um estudo sobre a actuação dos líricos gregos da Época Arcaica (*Mobilidade poética na Grécia antiga: uma leitura de Simónides*, Coimbra, 2013). Além da Literatura Grega, tem dedicado a investigação principal à História da Cultura Grega (a criança e a mulher, a experiência do turismo e lazer, a arte e o mito) e à recepção dos temas clássicos na arte ocidental, em especial na tapeçaria antiga (“O sol que tudo vê na tapeçaria de Vénus e Marte do Museu Nacional Machado de Castro”, *Biblos* 6, 2008, 103-118; *Plutarco e as Artes. Pintura, Cinema e Artes Decorativas*, Coimbra, 2010, em co-autoria).

Nuno Simões Rodrigues é Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigador do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra e do Centro de História da Universidade de Lisboa. Doutorou-se em Letras, na especialidade de História da Antiguidade Clássica, em 2004, com um estudo sobre a presença dos Judeus na cidade de Roma nos séculos I a.C. e I d.C. (*Iudaei in Vrbe. Os Judeus em Roma de Pompeio aos Flávios*, Lisboa, 2007). Tem centrado a investigação nas áreas da Cultura Grega, da História Política e Social de Roma e da Recepção da Antiguidade no Cinema (*Mitos e Lendas da Roma Antiga*, Lisboa, 2005; “Poética grega e cultura judaica”, in *Poética(s). Diálogos com Aristóteles*, Lisboa, 2007, 101-140; “Helena de Tróia en el Sétimo Arte”, in *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades – El Mundo Clásico en el Cine* 27, 2012, 27-37).

VOLUMES PUBLICADOS NA COLEÇÃO HUMANITAS SUPPLEMENTUM

1. Francisco de Oliveira, Cláudia Teixeira e Paula Barata Dias: *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas. Vol. 1 – Línguas e Literaturas. Grécia e Roma* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).
2. Francisco de Oliveira, Cláudia Teixeira e Paula Barata Dias: *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas. Vol. 2 – Línguas e Literaturas. Idade Média. Renascimento. Recepção* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).
3. Francisco de Oliveira, Jorge de Oliveira e Manuel Patrício: *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas. Vol. 3 – História, Arqueologia e Arte* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2010).
4. Maria Helena da Rocha Pereira, José Ribeiro Ferreira e Francisco de Oliveira (Coords.): *Horácio e a sua perenidade* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).
5. José Luís Lopes Brandão: *Máscaras dos Césares. Teatro e moralidade nas Vidas suetonianas* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).
6. José Ribeiro Ferreira, Delfim Leão, Manuel Tröster and Paula Barata Dias (eds): *Symposion and Philanthropia in Plutarch* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).
7. Gabriele Cornelli (Org.): *Representações da Cidade Antiga. Categorias históricas e discursos filosóficos* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH/Grupo Archai, 2010).
8. Maria Cristina de Sousa Pimentel e Nuno Simões Rodrigues (Coords.): *Sociedade, poder e cultura no tempo de Ovídio* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH/CEC/CH, 2010).
9. Françoise Frazier et Delfim F. Leão (eds.): *Tychè et pronoia. La marche du monde selon Plutarque* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, École Doctorale 395, ArScAn-THEMAM, 2010).
10. Juan Carlos Iglesias-Zoido, *El legado de Tucídides en la cultura occidental* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, ARENGA, 2011).
11. Gabriele Cornelli, *O pitagorismo como categoria historiográfica* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2011).
12. Frederico Lourenço, *The Lyric Metres of Euripidean Drama* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2011).
13. José Augusto Ramos, Maria Cristina de Sousa Pimentel, Maria do Céu Fialho, Nuno Simões Rodrigues (coords.), *Paulo de Tarso: Grego e Romano, Judeu e Cristão* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
14. Carmen Soares & Paula Barata Dias (coords.), *Contributos para a história da alimentação na antiguidade* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).

15. Carlos A. Martins de Jesus, Claudio Castro Filho & José Ribeiro Ferreira (coords.), *Hipólito e Fedra - nos caminhos de um mito* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
16. José Ribeiro Ferreira, Delfim F. Leão, & Carlos A. Martins de Jesus (eds.): *Nomos, Kosmos & Dike in Plutarch* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
17. José Augusto Ramos & Nuno Simões Rodrigues (coords.), *Mnemosyne kai Sophia* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
18. Ana Maria Guedes Ferreira, *O homem de Estado ateniense em Plutarco: o caso dos Alcmeónidas* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
19. Aurora López, Andrés Pociña & Maria de Fátima Silva, *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
20. Cristina Pimentel, José Luís Brandão & Paolo Fedeli (coords.), *O poeta e a cidade no mundo romano* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
21. Francisco de Oliveira, José Luís Brandão, Vasco Gil Mantas & Rosa Sanz Serrano (coords.), *A queda de Roma e o alvorecer da Europa* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
22. Luísa de Nazaré Ferreira, *Mobilidade poética na Grécia antiga: uma leitura da obra de Simónides* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2013).
23. Fábio Cerqueira, Ana Teresa Gonçalves, Edalaura Medeiros & JoséLuís Brandão, *Saberes e poderes no mundo antigo. Vol. I – Dos saberes* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2013). 282 p.
24. Fábio Cerqueira, Ana Teresa Gonçalves, Edalaura Medeiros & Delfim Leão, *Saberes e poderes no mundo antigo. Vol. II – Dos poderes* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2013). 336 p.
25. Joaquim J. S. Pinheiro, *Tempo e espaço da paideia nas Vidas de Plutarco* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2013). 458 p.
26. Delfim Leão, Gabriele Cornelli & Miriam C. Peixoto (coords.), *Dos Homens e suas Ideias: Estudos sobre as Vidas de Diógenes Laércio* (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2013).
27. Italo Pantani, Margarida Miranda & Henrique Manso (coords.), *Aires Barbosa na Cosmópolis Renascentista* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2013).
28. Francisco de Oliveira, Maria de Fátima Silva, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (coords.), *Violença e transgressão: uma trajetória da Humanidade* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2014).
29. Priscilla Gontijo Leite, *Ética e retórica forense: asebeia e hybris na caracterização dos adversários em Demóstenes* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2014).

30. André Carneiro, *Lugares, tempos e pessoas. Povoamento rural romano no Alto Alentejo*. - Volume I (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2014).
31. André Carneiro, *Lugares, tempos e pessoas. Povoamento rural romano no Alto Alentejo*. - Volume II (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2014).
32. Pilar Gómez Cardó, Delfim F. Leão, Maria Aparecida de Oliveira Silva (coords.), *Plutarco entre mundos: visões de Esparta, Atenas e Roma* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2014).
33. Carlos Alcalde Martín, Luísa de Nazaré Ferreira (coords.), *O sábio e a imagem. Estudos sobre Plutarco e a arte* (Coimbra e São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2014).

Resumo da obra

Organizado em duas partes, a primeira dedicada especificamente ao *corpus* de Plutarco e ao seu testemunho sobre arte e iconografia (escultura, pintura e numismática), a segunda à análise da receção da *Vida de Alexandre* na arte ocidental (pintura, tapeçaria e cinema), este livro reúne sete estudos da autoria de investigadores espanhóis e portugueses, além de um texto de apresentação.

Com base em diferentes perspetivas de análise e fundamentado num elenco bibliográfico atualizado, ainda que centrado na obra de Plutarco, este volume constitui igualmente um contributo para a investigação no domínio da arte clássica e dos estudos de receção.

OBRA PUBLICADA
COM A COORDENAÇÃO
CIENTÍFICA

