

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

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, Poros 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 Poros 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, Poros 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 Poros. 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 Cavero, 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 polites 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.