



Eikón Imago
e-ISSN: 2254-8718

O enigma do protagonismo imperial no *Tapiz de la Creación*: estado da questão

Guilherme Queiroz de Souza¹

Recibido: 17/07/2018 / Aceptado: 1/09/2018 / Publicado: 15/11/2018

Resumo. O *Tapiz de la Creación* (séculos XI-XII) pode ser considerado a obra mais famosa e enigmática do românico catalão. Nossa pesquisa focaliza o friso inferior parcialmente perdido, que exhibe os topos de uma cruz e de uma coroa imperial. O enigma central é: quem portava tais objetos? Se considerarmos a proporção/tamanho deles, o personagem teria um significativo destaque no bordado. Alguns estudiosos cunharam hipóteses sobre essa problemática, apontando três possibilidades: a imperatriz Helena (c. 250-330), o imperador Constantino I (272-337) e o *basileus* Heráclio I (c. 575-641), com destaque para os dois últimos. Não temos a presunção de desvendar a identidade do protagonista imperial no *Tapiz*; nossa principal intenção é apresentar o estado da questão, além de comentar algumas teorias à luz de novos indícios. Uma aproximação à identidade do personagem conduziria não somente a uma reinterpretção dessa famosa obra (simbologia, funcionalidade), mas também ao mapeamento da introdução do mito imperial (constantiniano ou heracliano) na Catalunha dos séculos XI-XII, o que contribui para entender sua influência sobre a religiosidade, comportamento sociopolítico, etc.

Palavras-chave: *Tapiz de la Creación*, Constantino, Heráclio, Santa Cruz, Mito Imperial.

[en] The enigma of imperial protagonism in the *Creation Tapestry*: state of the matter

Abstract. The *Creation Tapestry* (11-12th centuries) can be considered the most famous and the most enigmatic work of the Catalan Romanesque. Our research focuses on the partially lost lower border, that shows the tops of a cross and of an imperial crown. The central enigma is – who carried these objects? If we consider their proportion/size, this character would have significant prominence in the embroidery. Some scholars have put forward hypotheses on the subject, pointing to three different possibilities: Empress Helena (ca. 250-330), Emperor Constantine I (272-337), or the *basileus* Heraclius I (ca. 575-641), with more probability falling on one of the last two. We do not presume to discover the identity of this imperial character in the *Tapestry*, our main intention is to present the state of the matter; we also intend to comment some of the theories in the light of new evidence. An approximation to the identity of this character would lead us not only to a new interpretation of this famous work (its symbology, its function), but also to the mapping of the introduction of the imperial myth (either constantinian or

¹ Universidade Federal da Paraíba, Brasil.
E-mail: guilhermehistoria@yahoo.com.br

heraclian) in the Catalonia of the 11-12th centuries. That would help the understanding of the influence of this myth on religious belief, sociopolitical behavior, etc.

Keywords: *Creation Tapestry*, Constantine, Heraclius, Holy Cross, Imperial Myth.

Sumário. 1. Introdução. 2. Estado da questão. 2.1. Primeiras proposições. 3. Atualidade do debate. 3.1. A perspectiva de Barbara Baert. 3.2. A proposição de Manuel Castiñeiras. 4. Considerações finais. 5. Bibliografia.

Cómo citar: Souza, Guilherme Queiroz de (2018), “O enigma do protagonismo imperial no *Tapiz de la Creación*: estado da questão”, *Eikón Imago* 13, 143-168.

1. Introdução

O *Tapiz de la Creación*² pode ser considerado a obra mais famosa e enigmática do românico catalão. Esse objeto na verdade é um bordado em lã colorida (355 x 450 cm,³ mas originalmente muito maior) que está conservado atualmente no Museu Capitular da Catedral de Girona, na Catalunha. Especula-se que tenha sido confeccionado entre o fim do século XI e início do XII,⁴ o que o torna contemporâneo à célebre *Tapeçaria de Bayeux*. Da mesma forma que o bordado normando, a historiografia sobre o *Tapiz* é bastante extensa, com destaque para um número temático dedicado a ele na *Revista de Girona* (1980).⁵ O interesse pelo bordado tornou-se mundial e atingiu as produções de medievalistas inclusive do Brasil, a começar pelos trabalhos de Hilário Franco Júnior (1993 e 1996).

A posição original do *Tapiz* na Catedral de Girona é uma questão ainda muito debatida pelos especialistas. Em um recente livro com ampla divulgação, Manuel Castiñeiras⁶ afirma que a lã – material utilizado no bordado – é mais pesada e resistente que o linho, o que permite presumir que o *Tapiz* talvez não fosse pendurado num muro, mas colocado no solo (como um tapete). O objeto serviria para decorar o pavimento do presbitério (no altar maior da Catedral) em cerimônias como a Páscoa e

² Entre os acadêmicos atuais, existem distintas denominações para a obra: em catalão, os termos mais comuns são *Tapís de la Creació*, *Tapís de Girona*, *Brodad de la Creació* e *Brodad de Girona*; há propostas recentes, como *Brodad de la Salvació*.

³ Essas dimensões foram indicadas por Roser Piñol Bastidas (2016, 386), para quem as cinco intervenções e restaurações (1876, 1907, 1952, 1975, 2011-2012) contribuíram para alterar os resultados das medições do *Tapiz* ao longo do tempo. As clássicas pesquisas de Pere de Palol (1956, 190; 1986, 70) indicavam que as medidas seriam de 3,65 x 4,70 m. Alguns dos últimos trabalhos de Manuel Castiñeiras (2011, 12; 2015, 172), no entanto, apontam as dimensões de 358 x 450 cm. A recente obra editada por Carles Mancho (2018, 23) expõe o tamanho de 355 x 449 cm.

⁴ Palol situa a produção do objeto na “segunda metade do século XI, não muito longe do final do século” (1986, 154). Castiñeiras (2011; 2017a), por sua vez, indica uma confecção entre 1096 e 1101 ou por volta do ano 1097. Já o livro de Mancho (2018, 23) trabalha com uma elaboração entre 1081 e 1094.

⁵ Disponível em: <<http://www.raco.cat/index.php/RevistaGirona/issue/view/6900/showToc>>.

⁶ Castiñeiras 2011, 11-12; 78-80.

festividades como a *Inventio Crucis* e a *Exaltatio Crucis*. Essa opinião foi contestada por Rebecca Swanson (2012), para quem “existem vários testemunhos [contemporâneos ao *Tapiz*] que descrevem o uso de peças têxteis de grandes dimensões que ornavam os muros das igrejas medievais”. Alguns dos pesados tecidos podiam ser encontrados, por exemplo, na Catedral de Laon e em Cluny, cujas igrejas possuíam grandes cortinas de lã e de linho em seus muros.⁷



Fig. 1. *Tapiz de la Creación* (fim do século XI e início do XII). Bordado em lã colorida, 355 x 450 cm, Museu Capitular de la Catedral de Girona, Catalunha, Espanha.

http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/show_annex.html?id=22952&qual=30

Seja como for, o *Tapiz de la Creación* possui elaboradas representações, cuja simbologia mítico-religiosa (bíblica, cosmográfica e histórica) é marcante.⁸ As influências artísticas eram especialmente de tradição clássica, bizantina e carolíngia, com poucos elementos hispânicos (moçárabes). No centro do bordado, existem dois círculos com imagens da Criação baseadas no Gênesis; nos quadrados das laterais, os

⁷ Todas as traduções são de nossa autoria.

⁸ Castiñeiras (2011, 30; 40) afirma que as inspirações para os temas iconográficos do *Tapiz* podiam ser facilmente encontradas na tradição cultural disponível na biblioteca do Mosteiro de Santa Maria de Ripoll, em Girona. Ele ainda especula que o candidato ideal para a produção do bordado seria o mosteiro feminino de Sant Daniel de Girona.

meses, as estações, os rios do Paraíso, o Ano, o Sol, a Lua e personagens bíblicos e gregos; nos cantos do quadrado central, os quatro ventos cardeais; no friso inferior parcialmente perdido, a história da descoberta da Santa Cruz, numa sequência de cenas que retratam a imperatriz Helena (c. 250-330), Judas Ciríaco e alguns judeus. Nossa pesquisa focaliza especificamente essa última parte, que exibe os topos de uma cruz e de uma coroa imperial. O enigma central é: quem portava tais objetos? Se considerarmos a proporção/tamanho deles, o personagem teria um significativo destaque no bordado. Não temos a presunção de desvendar a identidade do protagonista imperial no *Tapiz*; nossa principal intenção é apresentar o estado da questão, além de comentar algumas teorias à luz de novos indícios.



Fig. 2. Detalhe do friso inferior do *Tapiz de la Creación*.



Fig. 3. Detalhe da cruz e da coroa no friso inferior do *Tapiz de la Creación*.

Alguns estudiosos cunharam hipóteses sobre essa problemática, apontando três possibilidades: a imperatriz Helena, o imperador Constantino I (272-337) e o *basileus* Heráclio I (c. 575-641), com destaque para os dois últimos. Todos eles tinham uma profunda ligação com a história da Santa Cruz: Helena, numa peregrinação à Terra Santa no fim de sua vida, teria descoberto a relíquia (*Inventio Crucis*); Constantino, antes da batalha da Ponte Mílvia (312) contra Maxêncio, teria visto uma cruz no céu e escutado uma frase em grego que é tradicionalmente referenciada em latim: *In hoc signo vinces* (“com este sinal vencerás”); Heráclio, após o roubo da Santa Cruz pelos persas sassânidas (614), teria retomado a relíquia e a depositado solenemente em Jerusalém em 630 (*Restitutio Crucis*).⁹ Uma aproximação à identidade do personagem

⁹ Para sínteses do mito de Helena, Constantino e Heráclio no Ocidente medieval, ver, respectivamente, Drijvers 2011, 125-174; Linder 1982; Souza 2015, 27-38. Para uma abordagem em conjunto, ver Baert 2004, 15-193.

conduziria não somente a uma reinterpretação dessa famosa obra (simbologia, funcionalidade), mas também ao mapeamento da introdução do mito imperial (constantiniano ou heracliano) na Catalunha dos séculos XI-XII, o que contribui para entender sua influência sobre a religiosidade, comportamento sociopolítico, etc.

2. Estado da questão

2.1 Primeiras proposições

O *Tapiz de la Creación* começou a chamar a atenção dos intelectuais somente no fim do século XIX, quando veio à luz um artigo publicado por Enrique Claudio Girbal (1839-1896).¹⁰ Mas a polêmica sobre a identidade de quem carregava a cruz e a coroa imperial ainda esperou décadas para ser ressaltada em indicações de Josep Pijoan (1879-1963) e, sobretudo, Pere de Palol i Salellas (1923-2005), considerado a maior autoridade no bordado. Inicialmente, a discussão girava em torno de dois nomes: Helena e Constantino. Em um clássico artigo, Palol afirmou que “a figura de Helena na primeira cena [Fig. 10] porta apenas um diadema real sem uma cruz: a coroa real encimada por uma cruz gemada é geralmente reservada aos homens”.¹¹ Ele reconheceu que o tema se referia à *Inventio Crucis*, o mesmo que aparece na igreja de Santa Maria de Barberà del Vallès (final do século XII), também na Catalunha, cuja abside norte contém representações de Helena e Constantino (Fig. 7). Seguindo essas considerações, Palol chegou à conclusão de que o personagem no *Tapiz* só poderia ser Constantino.

Ainda na década de 1950, o artigo de Palol foi comentado por outro estudioso, Jaume Marquès i Casanovas (1906-1992), que aventou a possibilidade de o *basileus* Heráclio estar representado carregando a cruz na parte inferior do *Tapiz*. Vejamos o cerne da argumentação:

La parte mutilada representaba a Constantino montando sobre un camello o dromedario. Hemos visto dos descripciones del tapiz que citan a este personaje. Sin embargo, sería más conforme a la historia o a la leyenda que el personaje principal de esta parte del tapiz fuera el emperador Heraclio que recuperó la Cruz del poder de los persas y la devolvió a Jerusalén. Bien pudiera ser que el redactor de los documentos que citan al tapiz llamándolo el tapis de Carlomagno, confundieran a Heraclio con Constantino. Pero este es sólo hipótesis, mientras que la representación de Constantino está respaldada por los documentos de la época en que estaba entero todavía el tapiz. Las escenas complementarias en nuestra hipótesis serían las de la entrada de Heraclio en Jerusalén.¹²

¹⁰ O trabalho apareceu primeiramente na revista *La Academia* (1878); posteriormente, foi ampliado e publicado na antiga *Revista de Gerona* (1884) e na atual *Revista de Girona* (1980).

¹¹ Palol 1957, 244. Palol ratifica essa posição posteriormente (1986, 132): “La forma i tipus de la corona, amb la creu al damunt ens portaria a Constantí, ja que Helena – en les escenes de la inventio, porta només d’una diadema sense creu”.

¹² Marquès i Casanovas 1957, 416.

Chama a atenção o fato de Marquès mencionar “documentos” de época que citavam Constantino como o imperador representado no bordado. O problema é que ele não expõe quais seriam esses documentos (autoria, datação, origem, tipologia), desatenção que não passou despercebida por Palol (1986).¹³ Para corrigir esse lapso, Marquès logo tratou de publicar outro artigo sobre o *Tapiz* (1991), dessa vez com um tópico intitulado “referências documentais”. A primeira indicação, segundo a qual o *Tapiz* continha a representação do “*emperador Constantí en posició de cavalcar sobre un dromedari*”, pode ser localizada numa “*descripció d’una peça datada l’any 1369, contiguda en un foli solt, mecanografiat, sense signatura ni data i sense indicació de la procedència de la notícia*”.¹⁴ A próxima referência apontada ocorreu quando da visita pastoral (1483) do bispo Joan Margarit à Tesouraria da Catedral de Girona, que anotou a presença de um “*pannum vocatum de Constantí*”. Outra menção se encontra no Inventário do Tesouro da Catedral de Girona (1685), publicado por Girbal,¹⁵ que cita uma “*pessa dita de Constantino*”.¹⁶ A última a ser citada está nos registros da Catedral: em 1538, o imperador Carlos V visitou a Catedral, admirou seus tesouros e pretendeu retornar para ver “*lo drap de Carles Gran de la Història de l’emperador Constantí*”.¹⁷ Marquès não aponta, mas existe ainda outra menção ao *Tapiz*. No *Inventari de la Tresoreria de la Séu de Girona* (1470), registrado por Andreu Alfonsello, aparece como Item 186 “*lo drap ap(pel)lat contestí*”.¹⁸

Como podemos observar, as informações são breves e por vezes obscuras; a primeira (século XIV) é talvez a mais problemática, razão pela qual sua “veracidade é duvidosa”.¹⁹ Tais características, somadas a certos atributos temáticos e formais do friso inferior (fundo púrpura, p. ex.), fizeram outro erudito, Lluís Batlle i Prats (1909-1983), afirmar que existiriam dois bordados distintos na Catedral de Girona (1980),²⁰ hipótese refutada por muitos pesquisadores atuais.²¹ De toda forma, até o fim da

¹³ Marquès indicou, “sense que ens doni la referència concreta documental, dues descripcions del tapís en les quals se cita Constantí, muntant un camell o dromedari” (Palol 1986, 80).

¹⁴ “Poc després d’assumir, l’any 1947, el carree d’arxiver de la Catedral, vaig trobar aquell joli solt entre un gruix de papers desordenats procedents – segons vaig creure – del personal que va dirigir l’arxiu durant la guerra civil espanyola” (Marquès i Casanovas 1991, 41).

¹⁵ Girbal 1891, 79.

¹⁶ Essa referência já tinha sido mencionada por Girbal 1888, 02.

¹⁷ Tal informação foi inicialmente recolhida por Batlle i Prats (1949). Em Girona, “una leyenda local relacionaba la liberación de la ciudad y la fundación de la propia catedral con el emperador carolingio”, cujo culto – “desarrollado sobre todo en los siglos XIV-XV – había aumentado la atribuciones de objetos al monarca” (Castiñeiras 2011, 23). É por isso que fala-se em “drap de Carles Gran”.

¹⁸Fita i Colomé 1873, 66.

¹⁹ Piñol Bastidas 2016, 59.

²⁰ “Nosaltres, a l’esmentar treball i sense entrar en el tema, donàvem per bo que es tractava de dos brodats: un de l’emperador Carlemany i altre de l’emperador Constantí i donàvem les dues peces per perdudes” (Batlle i Prats 1980, 213).

²¹ “[...] el estudio técnico llevado a cabo por Carmen Masdeu y Luz Morata ha puesto de manifiesto que el ciclo de la Vera Cruz no es un fragmento añadido sino que forma parte de las tres franjas verticales de tejido que componen la Rueda de la Creación. De hecho, a simple vista se distinguen perfectamente las dos costuras verticales que las unen de arriba abajo” (Castiñeiras 2011, 70). A teoria de Batlle i Prats foi rechaçada por Palol (1986, 88-89) e Wittlin (1991, 49), mas aceita por Revilla (1995, 70-71).

década de 1990, os principais estudos eram influenciados sobretudo pelas considerações de Palol, que mantém em seu livro a posição de que era “provável” que Constantino estivesse representado no *Tapiz*. Ele recorda que o imperador havia sido “canonizado regularmente” pela Igreja bizantina; portanto, naquele fragmento poderia existir, sem qualquer empecilho, a imagem de Constantino e Santa Helena, pois, numa observação da iconografia medieval, “os exemplos [semelhantes] são muito numerosos”.²²

3. Atualidade do debate

3.1 A perspectiva de Barbara Baert

A indicação de Marquès ao nome de Heráclio ganhou força como hipótese somente décadas depois, com a publicação em 1999 do artigo *New Observations on the Genesis of Girona (1050-1100). The Iconography of the Legend of the True Cross*, de Barbara Baert. De antemão, ela afirma que “com toda a probabilidade ele [o personagem] não é Cristo, já que, ao carregar a cruz, Cristo não estaria usando a coroa imperial”.²³ Para defender a presença de Heráclio no *Tapiz*, Baert mapeou o contexto iconográfico do mito heracliano no Ocidente medieval. Ela indicou que o exemplo mais antigo dessa iconografia (Fig. 4) data de meados do século XI (no santuário de Mont Saint-Michel, Normandia), ou seja, próximo ao momento da confecção do *Tapiz*.



Fig. 4. Chegada de Heráclio a Jerusalém com a Santa Cruz. Sacramentary of Mont Saint-Michel (c. 1060), Normandia (França). New York, Pierpont Morgan Library, MS M.641, fol. 155v. <http://corsair.morganlibrary.org/icaimages/6/m641.155v.jpg>

²² Palol 1986, 132. Palol já havia apontado o registro de 1538 como sendo importantíssimo, porque “en aquest cas identificant precisament com a Constantí el monarca triomfant, el personatge de la història de la invenció de la Creu, i no Heracli” (1986, 80).

²³ Baert 1999, 121.

Durante a Idade Média ocidental, os artistas que representavam Heráclio se baseavam sobretudo no sermão conhecido como *Reversio Sanctae Crucis* (BHL 4178), cuja autoria é desconhecida, mas que provavelmente foi escrito na Península Itálica entre o fim do século VII e meados do VIII. A iconografia heracliana manifestou-se principalmente pelos seguintes exemplos: 1) o *combate singular* entre o *basileus* e o filho de Cósroes numa ponte sobre o rio Danúbio; 2) a decapitação do rei Cósroes por Heráclio no palácio persa; 3) a chegada soberba de Heráclio a Jerusalém carregando a Santa Cruz, e a aparição angélica acima da Porta Dourada; 4) a *humilitas* e *imitatio Christi* de Heráclio e a *Restitutio Crucis* na Cidade Santa. Nas duas últimas, a posição da Santa Cruz carregada pelo imperador é variável; ela pode estar inclinada sobre o ombro (esquerdo ou direito), mas também reta ou inclinada à frente do soberano. Na forma inclinada sobre o ombro, como seria se Heráclio estivesse representado no *Tapiz*, podemos oferecer um exemplo similar da própria Península Ibérica:



Fig. 5. Entrada de Heráclio com a Santa Cruz em Jerusalém. *Retablo de la Santa Cruz*, de Miguel Alcañiz (c. 1410). Procedência: Convento de Santo Domingo de Valencia. Museo de Bellas Artes de Valencia, Espanha.

http://www.museobellasartesvalencia.gva.es/pintura-gotica/-/asset_publisher/icbGM0wW4zd6/content/retablo-de-la-santa-cruz

De fato, a força do mito heracliano divulgada pela *Reversio* era considerável. Conforme os dados do catálogo *Bollandist*, o sermão atingiu o ápice da popularização manuscrita nos séculos XI-XII,²⁴ justamente na época da confecção do *Tapiz*. Atualmente, são contabilizados 146 manuscritos preservados, mas presume-se que existam entre 200 e 300, já que essa relação não engloba as bibliotecas da Inglaterra e

²⁴ Borgehammar 2009, 146.

de grande parte da Alemanha. Nos séculos XII-XIII, autores importantes leram e citaram o conteúdo da *Reversio*.²⁵ As imagens de Heráclio no Ocidente medieval existem em dezenas de exemplos, sobretudo oriundos da França, Península Itálica e Sacro Império Romano-Germânico. Essa iconografia também se difundiu por regiões integradas tardiamente à Cristandade, como a Noruega.²⁶

No caso do *Tapiz de la Creación*, a posição (ângulo)²⁷ da cruz sugere que ela estava deitada sobre o ombro do imperador, o que pode ser observado em muitas imagens em que Heráclio carrega a relíquia (esse seria um “indício iconográfico”). Para sustentar tal argumento, Baert ainda aponta que “a representação de Constantino carregando a cruz – em seu ombro, a julgar pela posição inclinada da cruz – seria uma anomalia iconográfica”.²⁸ Segundo ela, as imagens de Constantino com o objeto sagrado seriam da seguinte forma:

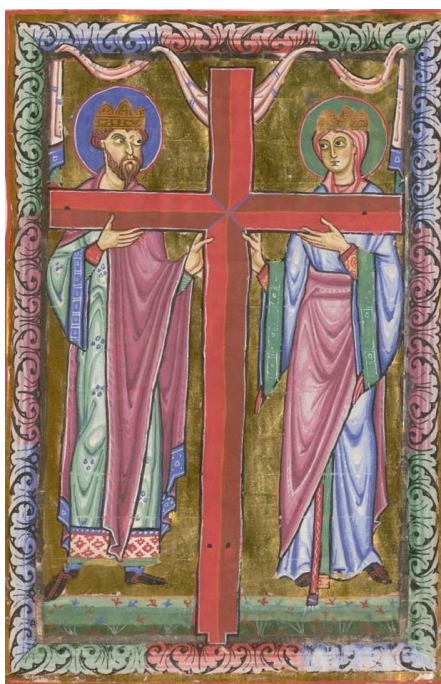


Fig. 6. Constantino e Helena com Cruz. Livro das Perícopes de Santa Erentrudes (c. 1140). Salzburg (Áustria), Munich Bayerische Staatbibliothek, Clm. 15903, fol. 58r.

<https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00070697&pimage=00121&lv=1&l=en>

²⁵ Entre eles Honorius Augustodunensis (1080-1154), Gautier d'Arras (†c. 1185), Gisleberto de Mons (c. 1150-1225), Jean Belet (c. 1135-1182), Sicardo de Cremona (1155-1215), Vicente de Beauvais (c. 1190-1264) e Jacopo de Varazze (c. 1230-1298).

²⁶ Souza 2016, 293-318.

²⁷ Aqui, pode-se ainda especular que tudo o que compõe a grande cruz – local preciso, medida e inclinação – foi “bem calculado pelo artista”, baseando-se em proporções geométricas (Wittlin 1991, 49).

²⁸ Baert 1999, 122.



Fig. 7. Constantino e Helena flanqueando a Santa Cruz. Abside norte da igreja de Santa Maria de Barberà del Vallès, Catalunha, Espanha, pintura mural do fim do século XII. Constantino é identificado pela inscrição “C TAN TIN US”.

<http://www.pecesdemuseu.com/tapis-creacio/popup.php?r=../images/tapis-creacio/4-StaMariaBarbera.jpg>

Além desse argumento iconográfico, Baert reconhece em Heráclio um modelo (“rei-cruzado”) para os cristãos na guerra de Reconquista. Para os hispânicos, a “cruzada” do *basileus* contra os persas sassânidas seria então semelhante ao combate contra os muçulmanos. No início do século XII, havia realmente uma identificação cada vez maior entre a *crux ultramarina* (no Oriente) e a *crux cismarina* (na Europa). Nos primeiros anos de seu pontificado, o Papa Pascoal II (1099-1118), por exemplo, proibiu aos ibéricos ingressar na Cruzada no Ultramar, concedendo indulgências aos que permanecessem na Península para enfrentar os mouros. Com o I Concílio de Latrão (1123), realizou-se a equiparação integral entre a Reconquista e a Cruzada jerosolimitana.²⁹

²⁹ Ayala Martínez 2008, 03; 10.

3.2. A proposição de Manuel Castiñeiras

A polêmica sobre a identidade imperial no *Tapiz de la Creación* foi revisitada recentemente por Manuel Castiñeiras, para quem “a hipótese tradicional, defendida por Pere de Palol, segundo a qual o imperador representado era Constantino, parece ainda mais plausível por vários motivos”.³⁰ Castiñeiras expõe três argumentos centrais para respaldar essa associação:

En primer lugar, la representación del ciclo de la Vera Cruz, narrado como si fuera un friso continuo, sin separación de escenas, se encuentra en manuscritos bizantinos. [...] así como en códices carolingios [...]. En los dos primeros, las alusiones a Constantino son bastante claras. [...] En segundo lugar, la corona imperial – tipo *kamelaukion*³¹ – del Tapiz es muy parecida a la que llevan a los emperadores bizantinos, y por extensión Constantino [...] donde se representa acompañado de Helena con la cruz en medio. [...] En tercer lugar, la identificación de la perdida figura con Constantino vendría corroborada por las dos noticias más antiguas conservadas sobre la existencia de la pieza en la Catedral, citadas anteriormente³²

Antes de prosseguir, vejamos a segunda afirmação de Castiñeiras. Efetivamente, na tradição bizantina, baseada em João Malalas (c. 491-578) e George Cedrenus (século XI), o primeiro imperador a usar a diadema com joias foi Constantino.³³ Todavia, além de Heráclio também ser um imperador em Bizâncio, ele foi igualmente representado ao lado de Helena ao longo da Idade Média, inclusive sob a forma de “casal imperial” na mesma cena. Como sublinhou Hans A. Pohlsander, a “distância cronológica não foi um obstáculo para uma estreita associação das duas personalidades entre si. A ligação não é dinástica, mas temática; é fornecida pela Santa Cruz”.³⁴ A presença de Helena e Heráclio na mesma imagem ocorre, por exemplo, num mosaico (hoje perdido) na igreja do Santo Sepulcro (século XII), em Jerusalém (Fig. 8);³⁵ na igreja de Santo Egídio (século XV), em Bardejov, Eslováquia; na igreja da Santa Cruz de Blesa (século XV), em Teruel, Espanha (Fig. 9).³⁶ A própria Baert afirma que a ideia da presença de Constantino no *Tapiz* (defendida por Palol) foi sugerida por uma analogia simples, seguindo a lógica de que o imperador sempre estaria ao lado de Helena na arte bizantina.³⁷

³⁰ Castiñeiras (1995, 112) já havia apontado – seguindo Palol – que a figura imperial com a grande cruz era Constantino.

³¹ Esse detalhe não é um consenso entre os pesquisadores, entre eles Palol, para o qual “en realitat no hi ha prou elements per a determinar el tipus de corona” (1986, 132).

³² Castiñeiras 2011, 74-75. Ver também Castiñeiras 2017b, 24.

³³ Linder 1982, 57.

³⁴ Pohlsander 2004, 15.

³⁵ Ver Kühnel 2004, 66-68; Folda 1995, 239.

³⁶ “As imagens visuais, fonte para o historiador, constituem o objeto dos historiadores da arte, não se encaixando, necessariamente, nas temporalidades da história. [...] o tempo linear não é próprio à história da arte [...]. Personagens e cenas de épocas distantes se misturam” (Ribeiro 2007, 81; 82; 84).

³⁷ Baert 1999, 122.



Fig. 8. Heráclio e Helena. Mosaico (hoje perdido) da Igreja do Santo Sepulcro (século XII), em Jerusalém. Desenho de Elzear Horn em seu *Ichonographiae Monumentorum Terrae Sanctae* (1724-1744) (Vatican Library, Lat. 9233 II, fol. 146). In: Kühnel 2004, 68.

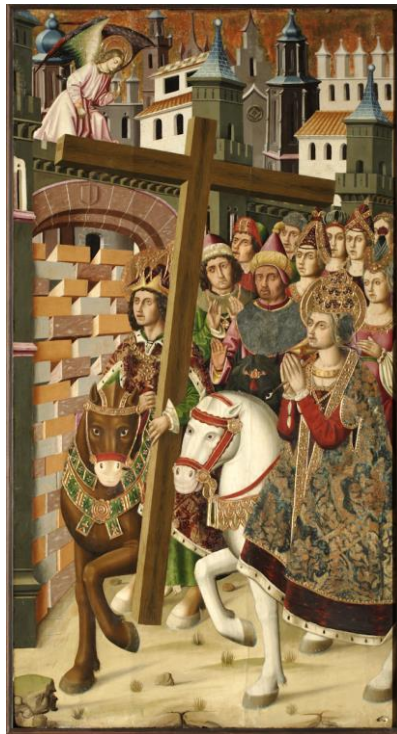


Fig. 9. Santa Helena e o imperador Heráclio. *Retablo de la Santa Cruz (Calle lateral derecha)*, de Miguel Jiménez e Martín Bernat (c. 1483-1487). Procedência: igreja de la Santa Cruz de Blesa, Teruel. Óleo sobre madeira, 93 x 173 cm, Museu de Zaragoza, Espanha: <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MZ&Ninv=10029>



Fig. 10. Detalhe de Santa Helena no friso inferior do *Tapiz*, com a inscrição “SCA ELENA”.

Mesmo assim, Castiñeiras prefere confiar em outros indícios iconográficos, além das fontes textuais que nomeavam o personagem como Constantino. Em relação ao ângulo inclinado da cruz, o pesquisador recorda que esse detalhe nos indicaria a figura “de um único personagem, possivelmente o próprio Constantino a cavalo, como um guerreiro vitorioso da batalha de Pons Milvius”.³⁸ Ele lança mão de duas representações bizantinas nas quais podemos ver Constantino com uma cruz nessa posição. Enquanto a primeira delas consta no Saltério macedônio Barberini (fim do século XI), a segunda encontra-se numa pintura mural de uma igreja em Creta (c. 1400). Nenhuma dessas evidências foi considerada por Baert, que, como vimos, chamou essa possibilidade de “anomalia iconográfica”.

Sabemos que o mito de Constantino também era muito influente na Idade Média. Desde o século VIII, a Igreja ortodoxa havia transformado o soberano em um “santo”, cuja festa acontecia em 21 de maio (em conjunto com Helena) e em 3 de setembro. A partir do teólogo Teodoreto (c. 393-466), o imperador passou a ser frequentemente chamado de *isapostolos* (“igual aos apóstolos”) e, ao longo de toda a história bizantina, seu nome chegou a ser utilizado por 18 governantes.³⁹ A imagem de Constantino e Helena flanqueando a Santa Cruz tornou-se cada vez mais popular na arte bizantina após o período Iconoclasta (século IX), com o propósito de “reabilitar” a simbologia e o sentido da Cruz.⁴⁰

³⁸ Castiñeiras 2001, 75.

³⁹ Pohlsander 2015, 114; Foss 2005, 101.

⁴⁰ Teteriatnikov 1995, 169-188.



Fig. 11. São Constantino. Saltério macedônio Barberini (fim do século XI), Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms Graec. 372, fol. 100r.

http://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.gr.372



Fig. 12. Constantino a cavalo. Pintura mural da igreja de Agios Konstantinos (c. 1400) em Drymiskos (Retimno), Creta. In: Castiñeiras 2011, 75.

No Ocidente medieval, Constantino não foi oficialmente canonizado,⁴¹ porém o prestígio do “primeiro imperador cristão” era igualmente considerável. A antroponímia mostra que Constantino já era um nome muito popular na Britânia dos séculos IV-VI. Sua popularidade contribuiu para a legitimidade de vários monarcas como o visigodo Recaredo e os francos Clóvis e Carlos Magno, considerados “novos Constantinos” aos olhos de seus contemporâneos. No século VIII, ainda ocorreu a redação da *Donatio Constantini* (Doação de Constantino), célebre falsificação por meio da qual o imperador teria transferido os territórios ocidentais ao Papado. Em suma, o mito constantiniano propagou-se por meio de fontes historiográficas e hagiográficas ou pelas lendas associadas à *Inventio Crucis*, todas de origem bizantina.⁴²

A iconografia medieval de Constantino representou várias cenas da vida do imperador,⁴³ muitas das quais podem ser vistas em conjunto no Tríptico de Stavelot (c. 1154-1158), elaborado na abadia de Stavelot, região do Meuse (atual Bélgica). Nos medalhões à esquerda, de cima para baixo, observamos três imagens que retratam 1) o

⁴¹ “Few Latin sources refer to Constantine as a saint. Bruno of Querfurt [c. 974-1009], for example, calls him ‘*sanctus*’” (Linder 1982, 61).

⁴² “A major source of influence on the formation of the myth in the West was the Byzantine myth of Constantine; many of its main elements were transferred to the West” (Linder 1982, 49).

⁴³ Sobre a iconografia constantiniana, ver Walter 2006.

batismo do imperador pelo Papa Silvestre, 2) o sonho anterior à batalha contra Maxêncio e 3) a vitória de Constantino neste combate. No centro do objeto, ainda vemos uma representação de Constantino e Helena flanqueando a Cruz.



Fig. 13. Tríptico de Stavelot (c. 1154-1158), abadia de Stavelot (região do Meuse, atual Bélgica). MadeiraNew York, Pierpont Morgan Library.

<http://www.themorgan.org/collection/paintings-and-art-objects/object/93248>

Nos séculos XI-XII, o exemplo constantiniano era comumente evocado, como na Catalunha, onde Raimundo Berengário I, conde de Barcelona e Girona (1035-1076), havia sido comparado ao imperador.⁴⁴ A importância da figura de Constantino na Catalunha daquele período pode ser verificada na referida abside norte da igreja de Barberà del Vallès, onde existe um enaltecimento imagético à figura do imperador, que, coroado, detém um “nimbo”, detalhe normalmente reservado aos canonizados e que não era costume no Ocidente.⁴⁵ Em Barberà del Vallès, a imagem de Constantino estabeleceu uma conexão entre o imperador, os reis peninsulares, os cruzados e os condes da Catalunha, numa relação cujo símbolo máximo era a Cruz. Alguns

⁴⁴ “*Sicut regi Constantino sic nobis de barbaris per crucis triumphum det victoriam*” (*Annals de la família Rivipullense Apud* Cingolani 2008, 147).

⁴⁵ Arad 2011a, 30; 43; 2011b, 196.

fragmentos da relíquia inclusive eram vistos nos campos de batalha ibéricos, como o *lignum crucis* carregado pelo rei Afonso I de Aragão (1073-1134).⁴⁶

Com base em outros indícios, Castiñeiras defende a ideia de que o *Tapiz de la Creación* representava Constantino sob o “*Cristo Cosmocrator*”, praticamente como se fosse uma “tradução em imagens do conteúdo da Doação de Constantino”. Tratava-se de uma “alegoria” das ambições políticas da Igreja da Reforma Gregoriana, cujo objetivo era tutelar os destinos da Cristandade.⁴⁷ Outro elemento importante para essa conclusão seria um dos quadrados à esquerda do *Tapiz*, onde vemos a personificação do Sol (*Dies Solis*, “dia do sol”, ou seja, domingo). Nesse caso, a figura carrega um orbe decorado por uma cruz, uma referência à imagem romana de Constantino como *Sol Invictus*.⁴⁸

A relação entre a Reforma e o *Tapiz* ainda nos lembra a principal hipótese defendida pelos trabalhos de Hilário Franco Júnior que citamos no início. De acordo com o autor,⁴⁹ na cena em que Adão dá nome aos animais, o “Primeiro Homem” era uma espécie de clérigo que simbolizava a implantação local da Reforma Gregoriana, ao mesmo tempo em que os animais representavam as variadas categorias sociais da Idade Média ocidental.⁵⁰ As teorias de Franco Júnior e Castiñeiras também estão relacionadas ao fato de a diocese de Girona ter sido o palco de alguns concílios reformistas presididos por legados papais (1068, 1078, 1097 e 1101),⁵¹ justamente na época da elaboração do *Tapiz*. Na verdade, essa era uma antiga via de mão dupla.⁵² Castiñeiras chega a afirmar que o *Tapiz* foi originalmente projetado para servir como um “tapete cerimonial” no concílio reformista de 1097, sendo um item do novo mobiliário do altar da Catedral de Girona.⁵³

⁴⁶ Arad 2011b, 219; 223.

⁴⁷ Castiñeiras 2015a, 212-213; 2015b, 168-170; 2017b, 23. Efetivamente, “Gregorio VII (1073-1085) prosiguió con los reinos de España y con Cataluña la política de su antecesor: vindicar los derechos de la Sede Apostólica sobre ellos y liberarla de las manos de los paganos (como veremos al habla de la cruzada). Apoyado en la Donación de Constantino, afirma el papa que el reino de España perteneció en otro tiempo a San Pedro, pues le fue entregado, en virtud de antiguas costumbres, *in ius et proprietatem*; pero la invasión de los sarracenos ha interrumpido el *servitium* que a San Pedro se rendía” (Oliver 1982, 285).

⁴⁸ Castiñeiras 2011, 87; 2015b, 164.

⁴⁹ Franco Júnior 1993, 125-128; 1996, 121-123.

⁵⁰ Essa interpretação, inclusive, chegou a ser ratificada e aproveitada recentemente por Castiñeiras (2017a, 124). Para uma crítica à proposição de Franco Júnior, ver Costa; Grau-Dieckmann 2013, 476-477; estes compararam o *Tapiz* com os “condicionantes teológicos y filosóficos” de Santo Agostinho (354-430), para quem o homem recebeu de Deus o poder de capturar e domesticar diferentes animais (*De Genesi ad litteram*). É por isso, concluem os autores, que o bordado apresenta os animais submetidos a Adão.

⁵¹ Tal programa pontifício buscava, por exemplo, evitar a simonia e o nicolaísmo e fortalecer o dogma cristão.

⁵² “A partir de 950, sale a Roma cada primavera una embajada de abades y obispos catalanes a solicitar del pontífice privilegios de protección y bulas de confirmación de su patrimonio” (Zimmermann 1985, 22).

⁵³ Castiñeiras (2015b, 169) já havia apontado que a chamada “cadeira de Carlos Magno” (trono episcopal de mármore) também era parte do novo mobiliário da Catedral de Girona e que, devido à “proximidade figurativa e estilística” com o *Tapiz* (a videira e o tetramorfo, p. ex.), pode igualmente ter sido projetada para o concílio. Ver também Castiñeiras 2017b, 31.

A influência gregoriana no românico catalão dos séculos XI-XII pode ter atingido inclusive a igreja de Barberà del Vallès, pelo menos é o que pensa Lily Arad. Para ela, a abside norte do edifício expressava “a lealdade da Igreja catalã ao papa, que exigia a supremacia em todos os aspectos da sociedade cristã”.⁵⁴ Mas voltemos ao *Tapiz* e à hipótese de Castiñeiras, cuja argumentação é alvo de críticas, como a que Roser Piñol Bastidas expôs recentemente em sua Tese de Doutorado. Segundo ela, é “arriscado” estabelecer uma relação entre o *Tapiz* e a Reforma Gregoriana, porque, entre outras coisas, “muitos pesquisadores [atuais] estão de acordo em pensar que a influência na arte contemporânea aos eventos não foi tão ampla quanto tinha sido considerada até agora”.⁵⁵ O problema é que também existem vários e recentes estudos, muitos disponíveis no livro editado por Barbara Franzé (2015), que atestam uma profunda influência da Reforma Gregoriana na arte hispânica e francesa dos séculos XI-XII.

4. Considerações finais

Antes de finalizar, vejamos uma questão central: pode-se cogitar, como disse Marquès, que os observadores dos séculos XVI-XVII confundiram Heráclio com Constantino? Em princípio, sim. Esse tipo de erro interpretativo pode ocorrer inclusive entre os especialistas modernos; na iconografia de Heráclio, localizamos, no mínimo, dois casos. No início do século XX, o arqueólogo Juan Cabré Aguiló (1882-1947) analisou a imagem de Heráclio no *Retablo de la Santa Cruz* (Fig. 9) da igreja de Blesa, chegando à conclusão de que se tratava de uma representação de Constantino.⁵⁶ Já em 1991, o suíço Curt Wittlin não duvidava da presença de Constantino no *Tapiz de la Creación* e ainda sugeria que a imagem de um anjo com a cruz poderia compor a cena, o que completaria o famoso *In hoc signo vinces*. Wittlin apresenta como argumento a já citada miniatura em Mont Saint-Michel (Fig. 4), afirmando que ela representava Constantino (parte superior) e Heráclio (parte inferior).⁵⁷ Contudo, ambas são representações de Heráclio!⁵⁸

Numa análise das frases que citam o bordado e de uma provável reconstituição do *Tapiz* (Fig. 16), poderíamos ter outra dúvida com base na proporção das cenas. Federico Revilla, por exemplo, desconfia da menção de 1538, que fazia referência à “*História de l'emperador Constantí*”. Segundo o pesquisador, ainda que a “parte correspondente à Invenção então conservada fosse maior do que a que nos resta hoje – a rotundidade e o império das representações da Criação não poderiam ser

⁵⁴ Arad 2011a, 42.

⁵⁵ Piñol Bastidas (2016, 55, 57) também indica que “d’aquest sinode [1097] no en resten les actes per la qual cosa ens és difícil saber si hi va haver representació comtal” e que, “tal com han demostrat els autors que han estudiat la iconogràfica de l’obra, hem pogut apreciar els elements representats corresponen a models ja desenvolupats des de l’antiguitat tardana algunes, i des del món carolíngi i otònic d’altres, sense apreciar-se canvis propiciats per la reforma”. Ela não leva em consideração, contudo, algumas das inferências iconográficas lançadas por Castiñeiras, como as que apontamos anteriormente.

⁵⁶ Para ele, a cena representava “la entrada de la Santa Cruz a Jerusalem por Constantino” (Cabré Aguiló 1909-1910).

⁵⁷ “A la part alta veiem la visió de Constantí, i a la part baixa com Heracli torna la creu a Jerusalem” (Wittlin 1991, 41).

⁵⁸ Para uma análise correta dessa miniatura, ver Baert 2008, 03-20; Baert 2004, 144-146.

ignoradas”.⁵⁹ Se o erro de identificação ocorreu nos séculos XVI-XVII, deveríamos, então, repensar a introdução e influência do mito de Heráclio na Península Ibérica. De fato, em comparação à França, Península Itálica e Sacro Império Romano-Germânico, acredita-se que as primeiras imagens de Heráclio em terras hispânicas tenham surgido tardiamente. O mais antigo exemplo conhecido é o já mencionado *Retablo de la Santa Cruz*, do Convento de Santo Domingo de Valencia, no qual Miguel Alcañiz (c. 1410) representou Heráclio em três cenas, uma delas a entrada do soberano em Jerusalém (Fig. 5).

Acreditamos, no entanto, que não podemos desconsiderar os escritos que relacionavam o nome de Constantino ao *Tapiz de la Creación*, como se os informantes estivessem errados ou mentindo (“culpados até que provem o contrário”), porque não existe outra evidência definitiva capaz de descartá-los. Os indicativos iconográficos de que dispomos ainda são insuficientes para nos conduzir a uma “história contra a fonte” e, com os conhecimentos atuais, o mais sensato é pensar que Constantino estivesse representado no *Tapiz*.⁶⁰ Essa posição ganha ainda mais força ao aliar-se aos argumentos de Castiñeiras e Franco Júnior sobre a influência da Reforma Gregoriana no bordado. Algo importante a salientar é que para a reconstituição das cenas perdidas e do tamanho original do *Tapiz* recorre-se ao raciocínio indutivo, entre possibilidades e probabilidades, inclusive com uma boa dose de “imaginação guiada pela comparação, pela analogia, pelo contraste”.⁶¹ Devemos também recordar da lição de método preconizada por Carlo Ginzburg, o “paradigma indiciário”, pois o “conhecimento histórico é indireto, indiciário e conjectural”.⁶² De qualquer forma, o enigma do protagonismo imperial no *Tapiz* é um tema instigante e, quem sabe, ainda pode nos surpreender.⁶³

⁵⁹ Revilla 1995, 70, n. 1, que acrescenta: “El círculo central es el epicentro de la composición. También del simbolismo de la obra”.

⁶⁰ Como apontou recentemente Swanson, “la mayoría dels investigadors identifica el personatge com a Constantí a partir de la lectura de les fonts documentals” (2018, 190, n. 112).

⁶¹ Em razão de o historiador trabalhar “necessariamente com fragmentos (mais ou menos abundantes, mais ou menos ricos)” (Franco Júnior 2005, 33).

⁶² Ginzburg 1990, 157.

⁶³ As pesquisas sobre o *Tapiz de la Creación* ainda nos surpreendem, como em 2011-2012, quando uma restauração trouxe à luz o nome do herói grego Hércules na parte superior do bordado, onde muitos estudiosos acreditavam existir uma imagem do bíblico Abel. Esse novo indício foi analisado por Castiñeiras 2015, 209-214.

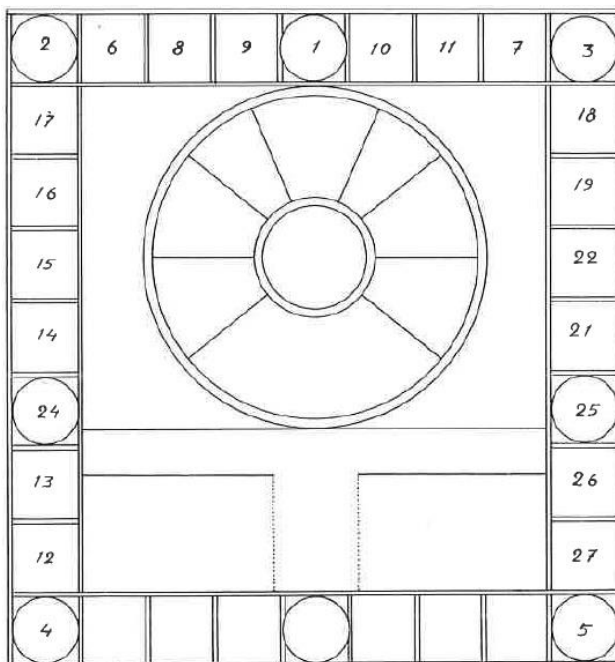


Fig. 14. Reconstituição II Pere de Palol (1957, 191; 1986, 75).

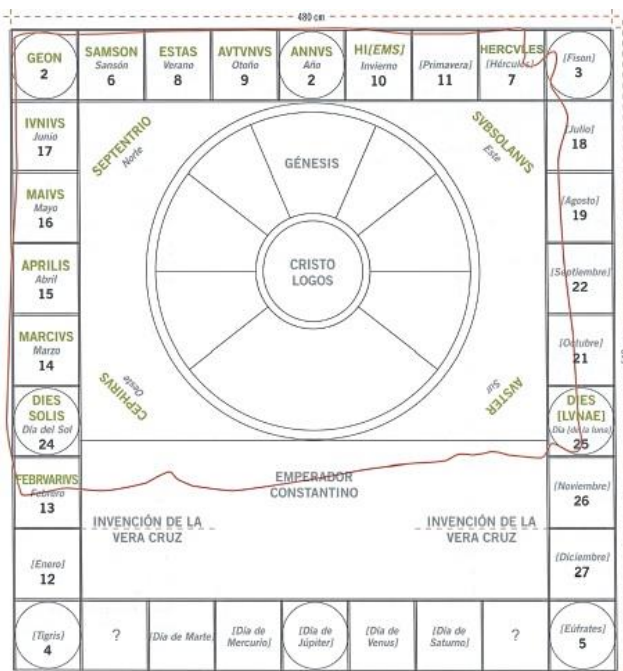


Fig. 15. Reconstituição segundo Castiñeiras (2017b, 17), muito semelhante à II de Palol (acima).

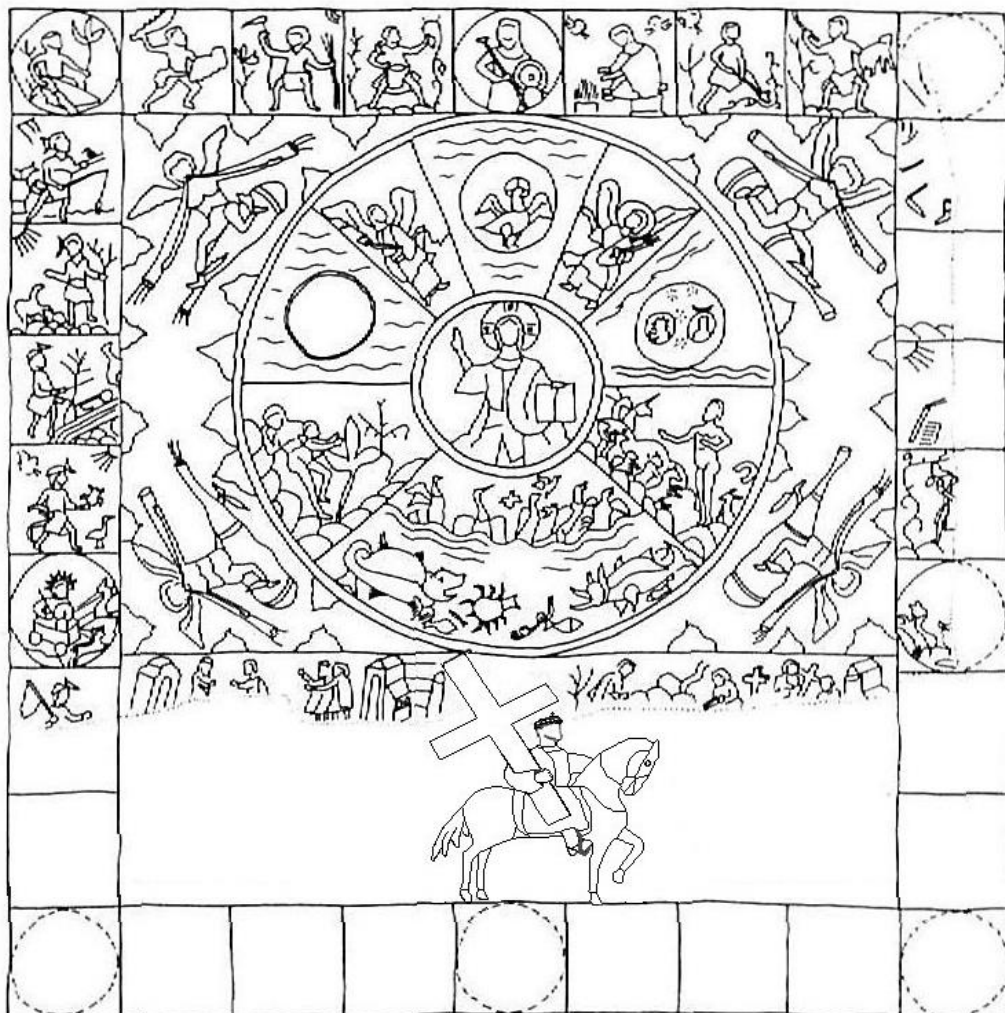


Fig. 16. Reconstituição do *Tapiz* com a hipotética presença de um imperador a cavalo – possivelmente Constantino I – no friso inferior. O desenho base, com os contornos das figuras, foi retirado de Marqués i Casanovas (1991, 42); o desenho do imperador a cavalo, contudo, é de nossa autoria. A proposição de um imperador a cavalo é defendida, como vimos, por Castiñeiras (2001, 75).

5. Bibliografia

- Arad, Lily, 2011a, “*Imágenes discretas: la exaltación de la Cruz, la corona y la Iglesia en Cataluña y Tierra Santa. El caso de Santa María de Barberà del Vallès*”, en Alcoy i Pedrós, Rosa; Beseran i Ramon, Pere (eds.), 2011a, *Imatges indiscretes. Art i devoció a l'Edat Mitjana*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 29-43.
- Arad, Lily, 2011b, *Santa María de Barberà del Vallès: fe i poder darrere les imatges sacres*, Barberà del Vallès, Tabelaia edicions, 317 p.
- Ayala Martínez, Carlos, 2008, “Reconquista, cruzada y órdenes militares”, *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, n° 2, p. 01-13.
<http://journals.openedition.org/cem/9802> [consulta: 14/03/2018].
- Baert, Barbara, 2004, *A Heritage of Holy Wood: The legend of the True Cross in Text and Image*, Leiden, Brill, 527 p.
- Baert, Barbara, 2008, “Heraclius, l'exaltation de la croix et le Mont-Saint-Michel au XIe siècle. Une lecture attentive du ms 641 de la Pierpont Morgan Library à New York”, *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 51, p. 03-20.
- Baert, Barbara, 1999, “New Observations on the Genesis of Girona (1050-1100). The Iconography of the Legend of the True Cross”, *Gesta*, vol. 38, n° 2, p. 115-127.
<https://www.jstor.org/stable/767184> [consulta: 14/03/2018].
- Batlle i Prats, Lluís, 1980, “El brodat de la Creació i el brodat de la invenció de la Santa Creu”, *Revista de Girona*, n° 92, p. 211-215.
<http://www.raco.cat/index.php/RevistaGirona/article/view/82058> [consulta: 14/03/2018].
- Batlle i Prats, Lluís, 1949, “El viaje de Carlos V a Gerona en 1538 y la pequeña tregua hasta junio antecedente de la de Niza”, *Hispania*, vol. 34, p. 77-103.
- Borgehammar, Stephan, 2009, “Heraclius Learns Humility: Two Early Latin Accounts. Composed for the Celebration of Exaltatio Crucis”, *Millennium*, vol. 6, p. 145-201.
- Cabré Aguiló, Juan, 1909-1910, *Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel*, Instituto del Patrimonio Histórico Español (I.P.H.E.), vol. 4.
http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/pdf/P_001475813_938705_V04_TF.pdf [consulta: 14/03/2018].
- Castiñeiras, Manuel, 2011, *El Tapiz de la Creación*, Girona, Capítol de la Catedral de Girona, 113 p.
- Castiñeiras, Manuel, 2017a, “Hercules in the Garden of the Hesperides: A Geographical Myth in the Creation Tapestry?”, en Bredekamp, Horst; Trinks, Stepan (eds.), 2017a, *Transformatio et Continuatio – Forms of Change and Constancy of Antiquity in the Iberian Peninsula 500-1500*, Berlin/New York, De Gruyter, p. 113-136.
- Castiñeiras, Manuel, 2015a, “Hércules, Sansón y Constantino: el Tapiz de la Creación de Girona como *speculum principis*”, *L'officina dello sguardo*. Scritti in onore di Maria Andaloro, Roma, p. 209-214.
- Castiñeiras, Manuel, 2017b, “La figura d'Hèraclès en el Brodat de la Creació de Girona: entre mite geogràfic i model de fortalesa del governant”, *Girona a l'abast*, vol. 16, p. 13-36.

- Castiñeiras, Manuel, 1995, “La iconografía de los planetas en la Cataluña de los siglos XI-XII”, *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, vol. 35, p. 97-122. <https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/6622/54178.pdf?sequence=1> [consulta: 14/03/2018].
- Castiñeiras, Manuel, 2015b, “Le Tapis de la Création de Gérone: une oeuvre liée à la réforme gregorienne en Catalogne?”, en Franzé, Barbara (ed.), 2015b, *Art et réforme grégorienne en France et dans la Péninsule Ibérique*, Paris, Picard, p. 147-175.
- Cingolani, Stepano, 2008, “Estratègies de legitimació del poder comtal: l’abat Oliba, Ramon Berenguer I, la Seu de Barcelona i les ‘Gesta Comitum Barchinonensium’”, *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, n. 29, p. 135-175. <https://www.raco.cat/index.php/ActaHistorica/article/view/188991> [consulta: 14/03/2018].
- Costa, Ricardo da; Grau-Dieckmann, Patricia, 2013, “El relato del Génesis en el Tapís de la Creació (siglos XI-XII): la transcendència en la Estètica Medieval”, en Lértora Mendonza, Celina (et. al.), 2013, *Filosofía medieval: continuidad y rupturas: XIV Congreso Latinoamericano de Filosofía Medieval - Actas I*, Buenos Aires, FEPAL, p. 463-481.
- Drijvers, Jan W, 2011, “Helena Augusta: Cross and Myth. Some new Reflections”, *Millennium*, vol. 8, p. 125-174.
- Folda, Jaroslav, 1995, *The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098-1187*, Cambridge, Cambridge University Press, vol. 1, 672 p.
- Foss, Clive, 2005, “Emperors named Constantine”, *Revue numismatique*, tome 161, p. 93-102.
- Franco Júnior, Hilário, 1993, “Le pouvoir de la parole: Adam et les animaux dans la tapisserie de Gérone”, *Médiévales*, n° 25, p. 113-128. http://www.persee.fr/doc/medi_0751-2708_1993_num_12_25_1288 [consulta: 14/03/2018].
- Franco Júnior, Hilário, 1996, “O Poder da Palavra: Adão e os Animais na Tapeçaria de Gerona,” en Franco Júnior, Hilário, 1996, *A Eva Barbada. Ensaios de mitologia medieval*, São Paulo, EDUSP, p. 109-124.
- Franco Júnior, Hilário, 2005, “Por uma outra Alta Idade Média”, en Andrade Filho, Ruy de Oliveira (org.), 2005, *Relações de poder, educação e cultura na Antiguidade e Idade Média*, Santana de Parnaíba, SP, Editora Solis, p. 27-36.
- Ginzburg, Carlo, 1990, “Sinais, raízes de um paradigma indiciário”, en Ginzburg, Carlo, 1990, *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*, São Paulo, Companhia das Letras, p. 143-179.
- Girbal, Enrique Claudio, 1891, “Inventario de la tesorería de la Catedral de Gerona formado en 1685”, *Revista de Gerona*, vol. 15, p. 23-80.
- Girbal, Enrique Claudio, 1888, “Tapicerías de la Catedral”, *Revista de Gerona*, vol. 13, p. 01-10.
- Inventari de la Tresoreria de la Séu de Girona fet en 1470, en Fita i Colomé, Fidel, 1873, *Los reys de Aragón y la seu de Girona desde l’any 1462 fins al 1482. Col·lecció de actes capitulars, escrites per Andreu Alfonsello, vicari general de Girona*, Publicadas y anotadas per Fidel Fita y Colomé, Barcelona, Estampa catalana de L. Obradors i P. Sulé, p. 61-67.

- Kühnel, Gustav, 2004, “Heracles and the Crusaders: Tracing the Path of a Royal Motif”, en Weiss, Daniel H.; Mahoney, Lisa J. (eds.), 2004, *France and the Holy Land: Frankish Culture at the End of the Crusades*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, p. 63-78.
- Linder, Amnon, 1982, *The Myth of Constantine the Great in the West: Sources and Hagiographic Commemoration*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 95 p.
- Mancho, Carles (ed.), 2018, *El Brodat de la Creació de la catedral de Girona*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 448 p.
- Marquès i Casanovas, Jaume, 1957, “Notas bibliográficas”, *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 11, p. 414-417.
<http://raco.cat/index.php/AnnalsGironins/article/view/53652/0> [consulta: 14/03/2018].
- Marquès i Casanovas, Jaume, 1991, “Noves reflexions sobre el Tapís de la Creació”, *Revista de Girona*, n. 149, p. 40-44.
<http://www.raco.cat/index.php/RevistaGirona/article/view/87180> [consulta: 14/03/2018].
- Oliver, Antonio, 1982, “Gregorio VII y Cataluña”, en García Villoslada, Ricardo (dir.), 1982, *Historia de la Iglesia en España*. La Iglesia en la España de los siglos VIII al XIV, Madrid, La Editorial Católica, vol. II-1º, p. 285-287.
- Palol, Pere de, 1986, *El Tapís de la Creació de la catedral de Girona*, Barcelona, Edicions Proa, 173 p.
- Palol, Pere de, 1957, “Une broderie catalane d'époque romane: la Genèse de Gérone (Deuxième et dernier article)”, *Cahiers Archéologiques*, Fin de l'Antiquité et Moyen-Âge, vol. 9, p. 219-251.
- Piñol Bastidas, Roser, 2016, *La creació i manipulació del patrimoni l'estudi del romànic català a partir de les intervencions de conservació del Brodat de la Creació de la Catedral de Girona*, Doctorat en Cultures Medievales - IRCVM, Universitat de Barcelona, 3 vols. <http://www.tdx.cat/handle/10803/404251> [consulta: 14/03/2018].
- Pohlsander, Hans A, 2015, *El Emperador Constantino*, Madrid, Ediciones Rialp, 136 p.
- Pohlsander, Hans A, 2004, “Helena, Heraclius and the True Cross”, *Quidditas*, vol. 25, p. 15-42. <https://humanities.byu.edu/rmmra/pdfs/25.pdf> [consulta: 14/03/2018].
- Revilla, Federico, 1995, “Riqueza iconológica del ‘Tapiz de la Creación’”, *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 35, p. 69-95.
<http://www.raco.cat/index.php/AnnalsGironins/article/view/54177> [consulta: 14/03/2018].
- Ribeiro, Maria Eurydice de Barros, 2007, “Entre a fonte e o objeto: o estatuto da imagem na história e na história da arte”, *Textos de História*, vol. 15, p. 81-92.
http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/10029/1/ARTIGO_FonteObjetoEstatuto.pdf [consulta: 14/03/2018].
- Souza, Guilherme Queiroz de, 2015, “Heraclius, emperor of Byzantium”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, n. 14, vol. 7, p. 27-38.
<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2015-12-22-Heraclius58.pdf> [consulta: 14/03/2018].

Souza, Guilherme Queiroz de, 2016, “O frontal do altar de Nedstryn e o mito de Heráclio na Noruega medieval (séculos XII-XIV)”, *Revista Brasileira de História das Religiões*, vol. 9, p. 293-318.

<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/RbhrAnpuh/article/view/32417>

[consulta: 14/03/2018].

Swanson, Rebecca, 2012, *Noves perspectives entorn el brodat de la Creació: els lligams amb la litúrgia i l'espai*, Comunicação proferida durante o Congresso Internacional “Les catedrals catalanes en el context europeu (s. X-XII): escenaris i escenografies”, evento realizado em Girona e Vic entre 7 e 10 de novembro de 2012. <http://diobma.udg.edu/handle/10256.1/2803> [consulta: 14/03/2018].

Swanson, Rebecca, 2018, “El Brodat de la Salvació de la catedral de Girona. La nova identitat de l'anomenat Tapis de la Creació”, en Mancho, Carles (ed.), 2018, *El Brodat de la Creació de la catedral de Girona*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 125-242.

Teteriatnikov, Natalia, 1995, “The True Cross Flanked by Constantine and Helena. A Study in the Light of the Post-Iconoclastic Re-evaluation of the Cross”, *Deltion tes Christianikes Archaiologikes Hetaireias*, vol. 18, p. 169-188.

<https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/deltion/article/viewFile/4619/4395.pdf> [consulta: 14/03/2018].

Walter, Christopher, 2006, *The Iconography of Constantine the Great, Emperor and Saint: With Associated Studies*, Leiden, Alexandros Press, 242 p.

Wittlin, Curt, 1991, “La geometría secreta del Tapis de Girona”, *Revista de Girona*, n. 147, p. 44-49.

<http://www.raco.cat/index.php/revistagirona/article/viewArticle/87111/0> [consulta: 14/03/2018].

Zimmermann, Michel, 1985, “La identidad catalana”, en Así nació Cataluña, Madrid, *Cuadernos de Historia* 16, n.º 11, p. 21-31.