



UNIVERSITAT<sup>DE</sup>  
BARCELONA

## El coleccionismo de tejidos coptos en Cataluña: la colección Soler Vilabella del Museo de Montserrat

Luis G. Turell Coll



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 3.0. Spain License.**

## 1. Introducción

### 1.1.- Objetivos del trabajo y metodología

La presente tesis doctoral es un estudio pormenorizado de la colección de tejidos coptos Soler Vilabella del Museo de Montserrat. Una colección excepcional que se suma a otras de Cataluña, como las del Museo Textil de Terrasa, el Museo Textil y de la Indumentaria de Barcelona, El Museo Episcopal de Vic y otras colecciones como la Roca Puig de la Abadía de Montserrat.

La colección Soler Vilabella reúne un total de 39 tejidos cuya calidad e interés científico son el objeto básico de este estudio en el que confluyen tres circunstancias. En primer lugar la importante documentación inédita que en su día acompañó a la colección en su donación al Museo de Montserrat: correspondencia entre el coleccionista catalán y Albert Gayet<sup>1</sup>, memorias personales y varias cartas que proporcionan un contexto espacio-temporal desconocido hasta ahora en ninguna otra colección similar. En segundo lugar, la posibilidad de que todos los tejidos fueran restaurados en el Instituto de Patrimonio Cultural de España (en adelante IPCE) con todo lo que ello supone: análisis técnicos, físicos y cromatográficos ejecutados con la última tecnología y que han sido contrastados con todos los estudios previos que pude realizar antes de la restauración. Trabajar como asesor histórico-artístico para la empresa que ganó el concurso<sup>2</sup> convocado por el Ministerio de Cultura me ha permitido participar de primera mano en todo el proceso de restauración y análisis de los tejidos. Finalmente la posibilidad de que la colección se integrara en un proyecto I+D+I multidisciplinar<sup>3</sup> dirigido por la Dra. Laura Rodríguez Peinado me ha facilitado la posibilidad de aprender las técnicas de estudio textiles y poder contextualizar la colección con otras muy similares del mismo ámbito y lo más importante de todo, poder realizar pruebas de datación por <sup>14</sup>C a los tejidos más significativos de la colección. Este hecho supone un importante avance dentro de los estudios cronológicos de los tejidos coptos. En todas las pruebas llevadas a cabo se han realizado gráficas de calibración con unos resultados que constituyen un nuevo marco de datación fundamental para futuros estudios de otras colecciones del mismo ámbito.

Los aspectos anteriormente expuestos carecerían de importancia si no es por el valor histórico-artístico de la colección. Sin duda no es una colección numerosa comparada con la de otros Museos y centros de investigación textil como los ya citados de Terrasa, Vic o Barcelona pero tiene piezas de gran tamaño que, pese a que antes de la restauración presentaban un estado de degradación importante, ahora resultan de gran interés para completar información respecto a ciertos aspectos técnicos, artísticos y cronológicos de los tejidos coptos y que las nuevas líneas de investigación ponen en cuestión. Desde las publicaciones de A.F. Kendrick y posteriormente P. Du Bourguet, son grandes los avances y estudios que han visto la luz en relación a los tejidos comúnmente denominados como coptos sobre los que se plantea más adelante un estudio de

1 Arqueólogo responsable de las excavaciones de Antinoë entre 1898 y 1914.

2 Kronos Restaura.

3 "Caracterización tecnológica y cronológica de las producciones textiles coptas: antecedentes de las manufacturas textiles altomedievales españolas" (HUM2005-04610 y HAR2008-04161).

la cuestión. El primer objetivo de la tesis es llevar a cabo una puesta en valor de la colección Soler Vilabella recogiendo la tradición investigadora anterior, revisándola a través de las últimas técnicas de análisis y del estudio multidisciplinar. Así mismo se pretenden aportar nuevos datos cronológicos e interpretativos respecto a la elaboración y función de los tejidos.

Sin duda alguna la posibilidad de llevar a cabo pruebas de datación en algunas piezas mediante,  $^{14}\text{C}$  gracias al proyecto de L. Rodríguez Peinado<sup>4</sup> ha resultado crucial en la datación de los tejidos de la colección. De esta manera tanto estas dataciones como las del Museo Tèxtil y de la Indumentaria de Barcelona, presentadas en un importante estudio recientemente defendido como tesis doctoral de Ana Cabrera Lafuente<sup>5</sup>, representan un antes y un después en la investigación cronológica de los tejidos coptos de las colecciones de los museos españoles.

No menos importante que fijar una cronología para el conjunto de la colección es dotarla de un contexto espacial y temporal, no solo en lo que se refiere a su procedencia, si no a la historia de cómo vieron la luz los tejidos y acabaron formando parte del conjunto aquí presentado. Así, mediante el estudio de toda la documentación, la correspondencia entre el coleccionista catalán y el arqueólogo francés que excavaba en Antinoë, las memorias personales inéditas del propio Soler Vilabella y su relación con el notario que le comunicó que era propietario de unos tejidos del ya fallecido Albert Gayet, se contextualiza la formación de la colección, algo inédito en conjuntos textiles de colecciones catalanas procedentes de excavaciones de finales del siglo XIX y principios del XX.

El estudio pormenorizado de los tejidos se acompaña de un catálogo que presenta el estudio técnico, cronológico, descriptivo e interpretativo de cada una de las piezas y conjuntos textiles estudiados. De esta manera se lleva a cabo una revisión de la funcionalidad de algunas piezas, ya sea del ámbito mobiliario, de la indumentaria o en relación a cuestiones religiosas en el caso de algunos tejidos cuya iconografía decorativa conlleva nuevas reflexiones distintas a las propuestas hasta el momento.

## **Metodología de trabajo del *corpus* documental**

La documentación que se conserva sobre la colección de Soler Vilabella llegó a Montserrat junto con los tejidos. El material relacionado con la documentación está formado por dos carpetas. La primera de ellas contiene un conjunto de cuartillas y borradores con algunas notas personales sobre algunos de sus tejidos y sobre la formación de su colección. Este bloque de documentos lo empecé a estudiar hasta que, entre algunas de esas notas, encontré algunas cuartillas escritas a máquina; enseguida vi que el contenido era el mismo. Estas últimas las recopilé y ordené. En la actualidad son un total de 32 cuartillas que al no llevar título y no haber sido publicadas nunca, las he titulado “Memorias personales inéditas”. De esta manera me referiré a ellas cada vez que las cite en el texto.

4.- *Idem*

5.- *La industria textil copta: la colección de tejidos de la Antigüedad Tardía del Museo Textil y de la indumentaria de Barcelona*, Tesis Doctoral defendida por Ana Cabrera Lafuente bajo la dirección de la Dra. Laura Rodríguez Peinado en la Universidad Complutense de Madrid en el año 2015, manuscrito inédito.

La segunda de las carpetas estaba formada por toda una serie de correspondencia acumulada sin criterio temático ni cronológico. Ante la necesidad de tener un número de inventario para poder trabajar los documentos, pudiéndome referir a ellos por una sigla cada vez que necesitara citarlos, los he numerado de manera correlativa, tal como fueron guardados y conservados en su día por Soler Vilabella y sus descendientes, por lo tanto la numeración no sigue un criterio cronológico ni temático. Se han establecido dos grandes grupos: MC (Montserrat Carta) en el caso de que sea correspondencia o MD (Montserrat Documento) cuando se trate de cualquier documento que no pertenezca al grupo de correspondencia. A continuación de las siglas y separado por un guión sigue un número correlativo siguiendo el orden original. En el capítulo 5, se incluyen los documentos más importantes, que irán ordenados por su número de referencia, primero los MC y luego los MD y después la traducción de los mismos en el caso que sea necesario.

El siguiente paso fue escanear y digitalizar cada uno de los documentos en formato de alta resolución, "tiff", para evitar la manipulación de los originales. Una vez digitalizado todo el material fue separado y agrupado por temas, estableciendo de esta manera cinco bloques de documentación:

1. Correspondencia entre Albert Gayet y Ramón Soler Vilabella
2. Correspondencia con el Gabinete del conservador del Museo de Dijon
3. Correspondencia con notarios en relación a la ejecución del testamento de Marie Gayet
4. Correspondencia con anticuarios<sup>6</sup>.

Aparte de estos cinco grupos de correspondencia, y guardado en un sobre fuera de la carpeta, se conserva una copia auténtica del testamento de Marie Gayet, hermana de Albert Gayet, quizás el documento más importante de todo el *corpus*. Al igual que el resto de los documentos, ha sido debidamente numerado y escaneado.

Toda la documentación en francés ha sido transcrita y traducida. La que está escrita en castellano, simplemente se ha transcrito. En el capítulo 5, se incluyen las imágenes digitalizadas de los documentos originales así como las traducciones. En el caso de las transcripciones incluidas en el texto, el criterio que se ha seguido es respetar la ortografía y las rectificaciones, las palabras tachadas en el caso de que las haya se transcriben igual. Dentro de las traducciones, se incluyen en cursiva las notas que no sean del autor del documento. En muchas ocasiones, Soler Vilabella realizaba el borrador de respuesta en la misma carta que recibía, añadiendo al principio *cda* (contestada) y la fecha en la que escribe dicha contestación. Gracias a este sistema de respuesta se ha conservado en muchas ocasiones el contenido de las cartas de respuesta que escribía Soler Vilabella.

6.- Dentro de este bloque, y para el presente trabajo, sólo se hará referencia a la correspondencia con anticuarios en relación a los tejidos coptos, pese a que se conserva documentación que atestigua la adquisición por parte de Soler Vilabella de tejidos aztecas e incaicos por valor de cuatro mil pesetas.

Incluido también dentro de toda la documentación de notas personales, correspondencia y documentos varios como la copia del testamento de Marie Gayet, figuraban también fotografías de la mayoría de tejidos de la colección, así como una selección bibliográfica sobre tejidos formada por: separata de un artículo de Soler Vilabella titulado "Una Stoffa Romana Bimillennaria: La mappa del Antiquarium del Governario di Roma"<sup>7</sup>, dos libros de Albert Gayet: *Le culte bachique à Antinoé* (1907) y *L'Art copte* (1902). Los tres volúmenes de A.F. Kendrick sobre la colección de tejidos del *Victoria & Albert Museum*<sup>8</sup>. *Les manufactures d'étoffe en Égypte au Moyen Âge* de Aly Bey Bahgat (1904). *Coptic Clothes* de Laura E. Start (1914). El volumen nº5 Vol. I del *Bullettí dels Museus d' Art de Barcelona* y de A. Daninos Pacha *Descrizione des Caveaux, Momies et Antiquités Égyptiennes* (Pacha 1900).

Para las citas de los topónimos, y después de haber consultado diversas fuentes, he utilizado como referente el trabajo de A.F. Kendrick, *Catalogue of Textiles from Burying Grounds in Egypt* (cfr. nota 8), al ser éste uno de los primeros que ofrece un resumen global de las excavaciones de emplazamientos coptos desde el siglo XVII hasta 1922 en relación a la formación del fondo de tejidos del *Victoria and Albert Museum*.

### **Metodología y cronograma de trabajo en el análisis y estudio textil**

El trabajo llevado a cabo en este apartado se ha dividido en varias etapas. Este hecho ha significado una evolución metodológica en el estudio técnico y descriptivo de la colección. En primer lugar, el hallazgo de la misma en el año 2004 implicó una descripción inicial del conjunto junto con la toma de fotografías. En este sentido se llevó a cabo un estudio tipológico básico con un pequeño análisis de la iconografía decorativa que pudo ser presentado en el volumen de la revista *Antiquité Tardive* del año 2004 dedicado tejidos en indumentaria durante la Antigüedad Tardía (Turell 2004: 146-152). En ningún caso los tejidos fueron sustraídos de sus marcos y cristales originales que encargó para su conservación y exposición Soler Vilabella.

Durante el verano del año 2005, una intervención del *Opificio delle Pietre Dure, Scuola di Alta Formazione* de Florencia, dirigido por la Dra. Susana Conti permitió sustraer los tejidos de los marcos originales y los vidrios que los aplastaban pasando a guardarse en unas cajoneras hechas a medida. En este momento pude realizar unas segundas mediciones de cada pieza. Esta intervención abrió la puerta a la futura toma de muestras para realizar análisis.

En el año 2007 la Dra. Laura Rodríguez Peinado me ofreció la oportunidad de participar como colaborador del proyecto I+D+I que dirigía titulado "Caracterización tecnológica y cronológica de las producciones textiles coptas: antecedentes de las manufacturas textiles altomedievales españolas (HUM2005-04610)". Durante esta colaboración aprendí los conceptos básicos

7.- Artículo publicado en el *Bullettino della Commissione Archeologica comunale di Roma, Anno LXV, Fascicoli I-IV, Pubblicato a cura del Governatorato di Roma, 1938.*

8.- KENDRICK, A.F., 1920-1922, *Catalogue of Textiles from Burying Grounds in Egypt, Vol. I. Graeco-Roman Period, Vol. II. Period of transition and of Christian Emblems, Vol. III. Coptic Period*, Victoria and Albert Museum, Department of Textiles, Londres.

de tejeduría y confección. Gracias a Pilar Borrego del IPCE y a la Dra. Ana Cabrera pude hacer las primeras fichas técnicas básicas que incluyeron los estudios de densidad de trama y urdimbre. Así mismo, durante esta fase se tomaron las primeras muestras de hilos para llevar a cabo análisis de cromatografía en algunas de las piezas. Estos primeros estudios de color los llevó a cabo el Dr. Enrique Parra, investigador del proyecto, en los laboratorios Larco Química y Arte.

Desde septiembre de 2007 hasta septiembre de 2008 y dentro del proyecto, se tomaron muestras para realizar pruebas de datación por  $^{14}\text{C}$  en los laboratorios Beta analytic inc. (Miami-Florida). Con el objetivo de conseguir el mayor arco cronológico posible se tomaron muestras de piezas de las diversas colecciones que abarcaba el proyecto sabiendo que el presupuesto del que disponíamos era limitado y no permitía hacer análisis de todos los tejidos que nos parecían interesantes. Teniendo en cuenta estos criterios y condicionantes se seleccionaron un total de veinticuatro muestras de las cuales nueve fueron de la colección Soler Vilabella del Museo de Montserrat. Así mismo, en esta recta final del trabajo se han podido realizar nuevas calibraciones sobre los primeros análisis con interesantes resultados presentados en los capítulos 3 y 6.

En 2009, coincidiendo con mi incorporación como investigador al nuevo proyecto I+D+I de la Dra. Rodríguez Peinado<sup>9</sup> se activó el proceso de restauración de la colección completa por parte del IPCE subvencionado por el Ministerio de Cultura. Las conversaciones que desembocaron en la firma del convenio de restauración se iniciaron dos años antes a raíz de la celebración de las VI jornadas de historia antigua del Museo de Montserrat -dedicadas al ámbito textil- en donde pude presentar algunos de los primeros resultados de la investigación de la colección Soler Vilabella. Fue en ese momento cuando una de las personas asistentes, Blanca Santamarina, por entonces conservadora del IPCE inició conversaciones con el Museo para que, pese al carácter privado del mismo, se iniciara un proceso que desembocara en la restauración completa de la colección.

También en el 2009 se inició el traslado de las primeras cinco piezas de la colección iniciando el proceso de restauración y análisis de las mismas a cargo del presupuesto interno del IPCE. En el año 2010 se decidió sacar a concurso la empresa que se ocupara de la restauración de las 32 piezas restantes. A partir de este momento y pese a formar parte del equipo que ganó el concurso, la intervención que tuvo una duración total de cuatro años no permitió tener demasiado contacto con los tejidos pese a que en algunos de los desplazamientos a Madrid para asesorar el montaje de las piezas, pude volver a trabajar de cerca con algunas de ellas. La colección llegó de nuevo al Museo de Montserrat en Julio de 2012. A partir de este momento tuve que compatibilizar las líneas de trabajo de la tesis con el comisariado y montaje de una exposición sobre la colección Soler Vilabella<sup>10</sup> que se inauguró en Marzo de 2014 después de más de un año de trabajo.

9.- Caracterización de las producciones textiles de la tardoantigüedad y la Edad Media Temprana: *Tejidos coptos, sasánidas, bizantinos e hispanomusulmanes en las colecciones públicas españolas* (HAR2008-04161; Convocatoria del Programa Nacional de Proyectos de Investigación Fundamental en el marco del Plan Nacional de I+D+I 2008-2011).

10.- El único requisito por parte del Ministerio de Cultura para subvencionar la restauración de la colección en el IPCE fue que se expusiera al público y fuera accesible.



Junto con los tejidos restaurados y montados sobre nuevos soportes aptos para la exposición, se adjuntaron los informes de todo el proceso con los análisis de fibras y en algunos casos de colores así como el informe histórico artístico que tuve que realizar como asesor<sup>11</sup>.

Posteriormente a la restauración y exposición de los tejidos buena parte del trabajo de la tesis se ha centrado en la elaboración del catálogo en forma de fichas que ha resultado crucial para el volcado de la información recogida desde los primeros estudios y análisis, pasando por las cronologías y la descripción e interpretación funcional de la colección. En este sentido, las fichas han ayudado a la hora de agilizar la redacción de ciertas partes de la tesis y se han estructurado de la siguiente manera:

- Información general: número de inventario<sup>12</sup>, procedencia, cronología, dimensiones y foto.
- Estudio técnico de la pieza: urdimbre, trama, materia y torsión de los hilos.
- Resultados cromatográficos en el caso de que se hayan llevado a cabo.
- Descripción de la pieza, interpretación y bibliografía.

En todo el trabajo se ha utilizado citación bibliográfica "Harvard" con listado de referencias bibliográficas al final. Así mismo se han utilizado notas a pie de página con cita completa solo en el caso de hacer una referencia explícita a la obra general y no a su contenido dentro del cuerpo de texto. En el caso de citar documentos inéditos también se ha recurrido a la anotación a pie de página.

## **1.2.- Los tejidos coptos: estado de la cuestión**

La palabra copto ha sido y sigue siendo objeto de numerosos debates sobretodo cuando va asociado al concepto tejido. En primer lugar debemos hacer referencia al término en si mismo, copto. Este concepto, así como el de egipcio copto se encuentra asociado a dos grandes periodos de la historia de Egipto, la época de los faraones y el islam. Así, el término copto responde primero a un origen filológico, que después servirá para denominar una población determinada de Egipto que finalmente utilizará este mismo concepto para hacer referencia a una religión. El origen de la palabra copto se remonta al término griego *Aegyptios*, palabra que proviene del nombre del templo construido en Menfis en honor al Dios Ptah, conocido por *Het-ka-Ptah* (Rutschowskaya 1990: 8). Los griegos utilizaron este término que más tarde evolucionaría hacia la palabra *Egiptioi* o *Egoptioi*, utilizada por los propios griegos para denominar a los habitantes de la tierra de los faraones, Egipto. Estos mismos griegos que comenzaron a habitar esta tierra poco después de la conquista de Alejandro, fueron no sólo los

11.- TURELL, L., 2012, *Estudio histórico artístico. Los tejidos coptos del Museo de Montserrat*, Instituto de Patrimonio Cultural de España, Departamento de Conservación y Restauración de Textiles, Madrid, Mayo de 2012. Trabajo inédito recogido en la presente Tesis Doctoral.

12.- El número de inventario y la denominación técnica del siglado la llevé a cabo en la primera fase de descripción y análisis de la colección cuando la encontré en el Museo de Montserrat. Desde entonces se ha respetado dicha numeración tanto en los artículos que he publicado como durante el proceso de restauración. Dicho siglado e inventariado ha seguido el siguiente criterio, en primer lugar las siglas TCMDM (Tejidos coptos Museo de Montserrat) seguido de una numeración correlativa del número 1 al 37. Esta numeración solo ha variado en el caso de tejidos que durante la restauración se han podido agrupar dentro de un mismo conjunto.

que bautizaron a la población con este nombre, si no los que una vez mimetizados con la población autóctona asimilaron a partir del siglo I d.C la religión cristiana. A partir de siglo VII, Egipto fue conquistado por los musulmanes (641 d.C.) que pasaron a denominar a esta población autóctona con el termino *Qbt* o *Qft*; Copto. Algunos grupos de población todavía permanecieron fieles a las religiones faraónicas y romanas, denominadas paganas por lo que con el tiempo, el término copto se relacionó con el de cristiano egipcio y más tarde con el de toda la población egipcia no musulmana. Por todo ello desde hace un tiempo se ha empezado a hablar de tejidos egipcios de época romana, bizantina e islámica.

Sin duda alguna, la iconografía plasmada en los tejidos denominados coptos recibe claras influencias del mundo persa, griego y romano. Una moda de corte occidental con importantes notas orientales en lo que se refiere a los motivos decorativos.

El segundo intento de conquista de Egipto por parte del persa Artajerjes II Oco en el año 343 sucedió a uno anterior en el año 350 y, a diferencia de este, el segundo sí triunfó. Esta nueva dinastía persa que duró diez años y que ha pasado a la historia como la n<sup>o</sup> XXXI, supuso un punto de inflexión en el gobierno egipcio, dejando al imperio predispuesto a nuevas alternativas de poder que no tardarían mucho en llegar. En el año 332, la invasión de Egipto por parte de Alejandro Magno trajo consigo una fuerte corriente helenizadora que en pocos años había sintetizado lo griego y lo oriental de manera muy compleja. El clasicismo griego y la romanidad del Mediterráneo, la ciudad estado y el poder personal que caracterizaron el gobierno de Alejandro se fundieron con las particularidades egipcias llegando finalmente a lo religioso creando un caldo de cultivo que desembocó en lo que hoy conocemos como la cultura copta y que a lo largo de casi tres siglos se enraizó fuertemente en la región del Nilo. La principal característica de esta unión de lo griego con lo egipcio fue la creación de una nueva clase social emergente, formada por una élite helenística que recibió una distinción especial en el trato por parte de los romanos después de que invadieran Egipto tras la batalla de *Actium* respecto al resto de la masa de población, menos favorecida (Rodríguez 2000). La incorporación de Egipto al Imperio Romano supuso una nueva convulsión para la población que después haber pasado por un periodo de sincretismo entre la religión faraónica y la griega estaba a punto de volverse a enfrentar a otro choque parecido, con una diferencia, esta vez el panteón romano no venía solo, a tan solo medio siglo de distancia llegaría una religión que acabaría de enrevesarlo todo: el cristianismo.

Los orígenes del cristianismo en Egipto constituyen a día de hoy, una de los grandes enigmas de la historia de la Iglesia. Esta dificultad, según algunos autores, se basa en el carácter heterodoxo y sincretista que caracterizaba al judaísmo y al primer cristianismo alejandrino, posiblemente gnóstico y como consecuencia de este hecho, sus huellas más antiguas fueron borradas (Laplana 2007: 66)<sup>13</sup>. Al referirnos a la ausencia de información, no nos estamos refiriendo

13.- Para más información ver también. FERNÁNDEZ, J.J. ,1994, *Los orígenes de la comunidad cristiana de Alejandría*, Universidad Pontificia, Salamanca.



a la ausencia total de datos, porque si hay algún medio no escrito que pueda reflejar como era ese gnosticismo del primer cristianismo alejandrino, este podría ser el de la iconografía de los tejidos.

La presencia del cristianismo en Egipto es temprana, sobretodo en Alejandría, donde sabemos que había una importante comunidad judía de unas 100.000 personas (Filón, *Ad Flac.*, 43; Flavio Josefo, *De Bello jud.*, 2:385.). Entre todos estos había grupos importantes de intelectuales como Filón de Alejandría con sus interpretaciones alegóricas de la Biblia, permeables a los antiguos mitos egipcios e influencias helenísticas. Es precisamente gracias a Filón que tenemos constancia de diversas comunidades judías de tipo monástico, los *therapeútai*, que vivían al margen del resto de comunidades con una vida entregada a la meditación e interpretación de los libros de las leyes, los profetas y los salmos. Es en este ambiente intelectual y monástico en donde el cristianismo encuentra cabida desde sus primeros momentos al llegar a Alejandría (Laplana 2007: 67). Pese a que la aparición de este fenómeno monástico tuvo lugar al mismo tiempo en Oriente y en Occidente, la mayor densidad de cristianismo en la parte Oriental hizo que este fenómeno cogiera mucha más fuerza, en donde todavía hoy, el monaquismo tiene un papel esencial dentro de la vida de la propia Iglesia (Rousseau 1958: 33-35). Tal como citábamos anteriormente, este cristianismo incipiente convivió durante muchos años con una religión politeísta milenaria enraizada en Egipto desde sus primeros tiempos, otra llegada a partir del siglo IV con Alejandro y la definitiva incorporación del panteón religioso romano a partir del siglo I a.C. Este sincretismo de cultos y deidades grecorromanas con las egipcias, provocó la aparición de esta nueva cultura copta que tomó fuerza sobretodo en los primeros siglos de la era cristiana.

La extensión del cristianismo<sup>14</sup> representó un punto de inflexión en la costumbre de enterrar a los difuntos, abandonando la costumbre de momificación por la de enterrar al difunto amortalizado con su propia indumentaria, por lo que no es corriente encontrar tejidos anteriores a esta fecha. Pese a todo, las campañas realizadas desde los años noventa en las fortificaciones romanas entre el Mar Rojo y el Nilo, están ayudando a llenar este vacío<sup>15</sup>.

Durante décadas, la prioridad de la investigación textil fueron los aspectos de iconografía, iconología y cuestiones relativas al estilo, relacionando todos con la datación, así se estableció una cronología en los tejidos llamados "coptos" desde el naturalismo en las etapas tempranas a cada vez un mayor esquematismo. Estos estudios no se han preocupado en gran medida de otros aspectos de los tejidos como las materias primas o la funcionalidad de los mismos (Cabrera y Turell 2015: 215).

En cambio los estudios basados en las fuentes escritas sobre la industria textil y su desarrollo, han tenido un mayor avance desde mediados del siglo pasado. Como ejemplo de esta industria, en el Edicto de precios de Diocleciano aparecen citadas varias ciudades egipcias, como centros textiles,

14.- Se calcula que en Egipto a finales del siglo IV entre el 80 y el 90% de la población sería cristiana (Bowman 1986: 47).

15.- En este sentido caben destacar los trabajos de Bender Jorgensen 2004: 87-99; Cardon 2001: 12-20 y Schrenck 2006.

destacando Alejandría por su túnicas de lino y Antinoë por sus fundas de colchón y almohadas.

### Cronología y periodización

La ausencia de criterios científicos en las excavaciones arqueológicas de principios del siglo XIX y la falta de información estratigráfica que generaron este tipo de actuaciones ha hecho que durante años hayamos tenido un gran vacío de criterio a la hora de datar la producciones textiles egipcias de época tardía. Este hizo que en su momento se establecieran dataciones en tejidos a partir de modelos estilísticos, técnicos y comparativos. A todo esto hay que sumarle que la gran mayoría de colecciones carecían de contexto espacial lo cual dificultaba aún más su catalogación, clasificación y datación. Así a lo largo de este último siglo y medio se han producido dos grandes corrientes a la hora de datar este tipo de tejidos. Durante la primera mitad del siglo XX la mayor parte de estudios proponían que el fin de la producción textil copta se produjo con la llegada de los musulmanes en el siglo VII. Estudiosos como Kühnel (1938) y más tarde Beckwith (1959), defendieron la tradición copta en los tejidos musulmanes hasta el periodo fatimí (969-1171). Finalmente, Bourguet continuó esta corriente y defendió la pervivencia des esta corriente hasta bien entrado el siglo XIII.

<b>TABLA CRONOLÓGICA</b>	
525 a.C.	El rey persa Cambises invade Egipto. Primer soberano de la XXVII dinastía.
521 a.C.	Darío sucede a Cambises y lleva a cabo importantes reformas en el País. Inaugura un periodo de prosperidad de casi 35 años.
490 a.C.	Derrota de los persas en la batalla de Maratón.
343 a.C.	El persa Artajerjes III Oco conquista Egipto derrotando a Nectanebo II e inaugura un periodo de dominio persa 10 años.
332 a.C.	Alejandro Magno conquista Egipto.
305-304 a.C.	Ptolomeo se proclama soberano independiente de Egipto, iniciando una etapa de dominio griego de más de 250 años.
s. III a.C.	Aparición de la lengua copta.
51 a.C.	Cleopatra VII y Ptolomeo XII heredan Egipto.
31 a.C.	Inicio de la dominación romana en Egipto tras la batalla de Actium.

29 d.C.	Inicio de la predicación de Jesús coincidiendo con el décimo quinto año de reinado de Tiberio.
40-49 d.C.	San Marcos evangeliza Egipto (Según la tradición).
41-54 d.C.	Primeros indicios de la historiografía profana de grupos cristianos en Egipto (Carta del emperador Claudio a los Alejandrinos).
64-95 d.C.	Primeras persecuciones imperiales. Nerón (64-68) y Domiciano (95) inician la era de los mártires.
130 d.C.	Fundación de la ciudad de Antinoopolis (Antinoë) por el emperador Adriano, supuestamente el mismo día de la muerte de su amigo Antinoo, 30 de octubre del 130 d.C.
189-232 d.C.	Demetrio, primer Obispo de Alejandría. Impulsor de la biografía de Orígenes.
303-311 d.C.	Diocleciano junto con el resto de la tetrarquía emiten una serie de edictos en los que revocan los derechos legales de los cristianos. Se inicia así una de las eras más sangrientas contra los cristianos, en lo que se ha conocido como “la gran persecución”.
313 d.C.	Edicto de Milán en el que se reconoce la libertad de religión y el derecho de los cristiano a practicar libremente su culto.
328-373 d.C.	Episcopado de Atanasio en Alejandría.
335 d.C.	Concilio de Tiro en el que Constantino acaba exiliando a Atanasio, Obispo de Alejandría y negación de los cristianos egipcios a comulgar con Arriano, que acabará falleciendo el mismo 335 d.C. Atanasio volvería al episcopado de Alejandría el 26 de junio del 345 d.C.
347 d.C.	Fallece Pacomio, padre del monaquismo egipcio cenobítico.
350 d.C.	Traducción de la biblia al copto.
352 d.C.	“Concilio de los confesores” en Alejandría, convocado por Atanasio y al que asistieron una veintena de obispos egipcios, en un intento de unificar la Iglesia de Antioquía que en esos momentos reunía tres comunidades cristianas con obediencias diferentes.
380 d.C.	Teodosio I proclama al cristianismo como religión oficial del Estado.

381 d.C.	Creación de la Diócesis de Egipto.
381- 384 d.C.	Viaje de Egeria.
385- 412 d.C.	Teófilo patriarca de Alejandría. Destrucción del Serapeum.
391 d.C.	Teodosio I prohíbe el paganismo como religión.
395 d.C.	Muerte de Teodosio I y división del Imperio en Occidente y Oriente. Su hijo Acadio se convierte en emperador de esta última parte e instala la capital en Bizancio.
412- 444 d.C.	San Cirilo, patriarca de Alejandría.
450 d.C.	Concilio de Calcedonia en el que se condena al monofisismo. Los cristianos de Egipto se separan de la Iglesia y adoptan la doctrina monoficista manteniéndose fieles a su antigua lengua copta.
557 d.C.	Timoteo el gato, Patriarca de Alejandría.
610 d.C.	Nace el profeta Muhammed.
619- 629 d.C.	Ocupación de Egipto por los sasánidas.
631 d.C.	Ciro, patriarca de Alejandría.
641 d.C.	Amr ibn al-'As conquista Egipto.
658- 750 d.C.	La dinastía Omeya de Damasco controla Egipto.
750- 868 d.C.	La dinastía Abásida de Bagdad controla Egipto.
969-1171 d.C	La dinastía Fatimí controla Egipto con capital en El Cairo.
1047 d.C.	El Patriarca Copto, Cristodulos, traslada a sede episcopal de Alejandría a el Cairo.

### **1.2.1.- Sistemas de producción textil**

El proceso de hilado y la tejeduría textil en general fue originalmente una tarea asociada a las mujeres. Las fuentes más tempranas no hacen referencia a tejedores varones. Durante el III periodo del Reino de Ur se utilizaban esclavas que tejían a cambio de un salario en lana, aceite o pescado. Durante este periodo cerca de seis mil cuatrocientas tejedoras fueron contratadas en la ciudad de Lagash y sus alrededores. Los tejedores tenían un responsable asociado que respondía ante el supervisor (Numanda). El recinto en donde se elaboraban los tejidos estaba en un espacio separado del templo y los paños obtenidos pasaban a lavarse y blanquearse en las lavanderías locales (Ki-mu-ra). Los salarios, que como hemos descrito anteriormente eran en lana, a menudo eran también en prendas, no solo para las tejedoras si no también para los diseñadores de los tejidos y otros artesanos (Forbes 1965: 8).

En lo que se refiere a Egipto, ya en época Ptolemaica hasta el período romano-imperial, las denominaciones profesionales de la industria textil se encuentran referidas a varones más que a mujeres y la producción a gran escala era sostenida a nivel profesional mayoritariamente por hombres (Alfaro 1999: 314). Este no es un dato menor ni una casualidad puesto que los griegos no hicieron más que recoger las tradiciones ancestrales egipcias en relación al trabajo masculino y al tejido, diferentes a las mesopotámicas pero muy diversificadas, desde el proceso de hilado dominado por las mujeres, pasando por el de la tejeduría que dependía de si se trataban de talleres caseros, dominados por mujeres, o profesionales, dominados por hombres.

El huso fue el primer recurso técnico cuya utilización se remonta al neolítico y que fue evolucionando hasta convertirse en una especie de eje que, en forma de varilla, ayudaba a unir el hilo mediante la torsión de las fibras textiles de forma más rápida y firme que girando y enroscando el hilo con las manos (Ruíz de Haro 2012: 133-134). Las primeras evidencias de tejido realizado con huso las encontramos en lugares como Fayum (Egipto) entorno al 7000 a.C., en Israel o en los primeros niveles de Yahaya en el sureste de Irán (Barber 1991: 41). Los materiales utilizados para la elaboración de los mismos podían ser de hueso, marfil o madera y la fusa-yola de cualquiera de estos materiales o incluso de piedra o arcilla.

El huso utilizado en la tradición egipcia es muy sencillo. Se han encontrado pocos ejemplares completos. Éstos estaban hechos en madera y los ejemplares más antiguos del Imperio Medio eran cilíndricos con una hendidura en forma de espiral alrededor del eje. Por el contrario, los modelos más recientes utilizados durante el Imperio Nuevo consistían en una forma espiral plana con un gancho insertado en la parte superior del eje (Forbes 1964: 157).

La técnica del hilado es fundamental para entender todo el sistema productivo y, después de la obtención de la materia prima, es el primer paso en donde la técnica tiene una relevancia destacable. El poeta romano Catulo (*Carmina*, LXIV, 311-319) hace una cuidadosa descripción del proceso de hilado y del vocabulario que utiliza se desprenden una serie de conceptos técnicos y su denominación exacta como el *filum deducere* para denominar la extracción pau-

latina de las fibras recogidas sobre la rueca o el *fusos versare, iorquere* con el que se conseguía dar más o menos cohesión a las fibras (Alfaro 1997: 32).

En función de la dirección de la torsión del hilo existe la torsión en “S” hacia la derecha o la torsión en “Z” en dirección contraria, hacia la izquierda. En este sentido, cuando dos hilos se unen para formar un tercero el resultado es la torsión contraria, “Z”. En la región de Egipto la torsión mayoritaria era en “S”. Dado que el lino al mojarse tuerce de manera natural en “S” (De Jonghe 1999: 3).

Según Alfaro hilar suponía altas dosis de meticulosidad y de la perfección del hilado dependía obtener una buena urdimbre. Pese a todo, esta perfección nada tiene que ver con la antigüedad mayor o menor de los restos textiles conservados (Alfaro 1997: 32).

Los tejidos elaborados en técnica de tapiz con largas tiradas de hilos de lana fueron inventados en época copta y no provienen de Mesopotamia. En este sentido los aspectos asociados a la técnica y los de la decoración son una simbiosis de las diferentes influencias griega y romana que se asentaron a partir del siglo III a.C. en el Valle del Nilo. Cabe destacar la información contenida en algunos papiros y sobretodo en el Edicto de Diocleciano que recoge que los tejedores egipcios desarrollaron técnicas para copiar tejidos famosos y tipologías de prendas originarias de diversos puntos del imperio. Este hecho, señala el Edicto, no era motivo de decepción por parte de compradores y gente interesada en este tipo de prendas. Los tejidos de lino alejandrino, descritas en el propio edicto como copias de Tarso eran más caras que las exportadas de la propia ciudad (Carroll 1998: 12).

Herodoto (II, 35) cita que mientras en el resto del mundo se trabajaba encima de la urdimbre, en Egipto se trabajaba desde abajo. Pese a que desde antiguo en Egipto el arte del tejer fue compartido tanto por hombres como por mujeres, en la época que Herodoto visitó la región se había convertido en una tradición reservada a un limitado número de hombres. Éstos utilizaban dos telares aunque el más extendido fue el vertical (Forbes 1965: 201). Este tipo de telar es probable que fuera inventado en Siria o Palestina y exportado luego a Egipto. En época cristiana se fue introduciendo desde el Oeste y suplantó al viejo telar griego de pesos aunque ambos convivieron hasta bien entrado el siglo IV d.C.

Las características del lino, de las que hablo más abajo, condicionaron el diseño de los telares dedicados a tejer este material. Así, el diseño con rodillos que recogían los hilos de la urdimbre y que se conoce como telar tipo “marco” parece que fue una invención egipcia<sup>16</sup> (fig. 1). Este tipo de telar vertical fue heredado por los tejedores coptos, adecuado para la producción a escala comercial de prendas de lino. Un papiro del siglo primero después de Cristo habla de la pervivencia de este tipo de telares, construidos de manera muy similar a los egipcios (Carroll 1988: 18). Junto con éstos, los trabajadores del ámbito textil copto heredaron también la tecnología de la hilatura del lino proveniente de las primeras dinastías.

16.- Encontramos un dibujo de este tipo de telar en un cuenco encontrado en el ajuar de una tumba de época predinástica en Badari que actualmente se encuentra en el University College de Londres (Brnton-Thompson 1928: 51).



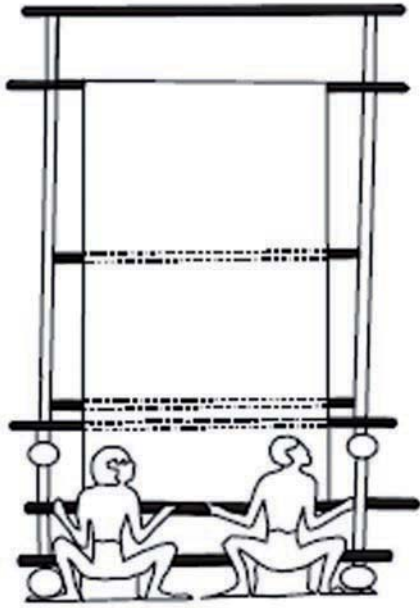


Fig. 1 Telar de marco egipcio 1425 a.C. Tumba Thotnefer (Ruíz de Haro 2012: 133).

### 1.2.2.- Forma y función

Desde la prehistoria el fin primero de los tejidos fue el de la indumentaria. Con el paso del tiempo y ya en la antigüedad la funcionalidad de los tejidos siguió siendo el de la vestimenta, añadiendo prendas y complementos inexistentes hasta el momento. A esta función se sumó la del amueblamiento y si completamos con el ámbito de la cordelería, también el de la elaboración de cabos y sogas dentro de la navegación. El mundo textil copto no fue una excepción y las condiciones especiales de conservación de Egipto han permitido ir mucho más lejos en los estudios sobre formas y decoración de los tejidos gracias a la gran cantidad de piezas conservadas.

En el ámbito de la indumentaria copta los tejidos más comunes son la túnica y el chal sin olvidarnos de los gorros, tocados y calzado siendo este último el menos

abundante en las diversas colecciones existentes. Tanto las túnicas infantiles, como las de adulto están formadas por decoraciones tejidas, bordadas o aplicadas con diversas formas *clavi*, *orbiculi* y *tabulae* (fig. 2) polícromos realizados en técnica de tapiz y encajan dentro de las diversas clasificaciones establecidas hasta el momento sobre túnicas realizadas de acuerdo con la disposición de los elementos decorativos y a la morfología de la pieza. Si los *orbiculi* se rodeaban de bandas se llamaba *gammadiae* y a la decoración en el borde la túnica *paragauda*. Sobre la túnica solían llevar un chal, *pallium*, que deriva del *himation* griego, se colocaba sobre los hombros y podía servir como sudario. También se usaba otro chal más pequeño *chlamys* y más ligero que se colocaba sobre el hombro derecho (Pritchard 2005).

Como afirma Lorquin, durante mucho tiempo, las túnicas halladas en necrópolis coptas, decoradas con los elementos decorativos descritos anteriormente se les ha llamado dalmáticas cuando este termino responde a una tipología de túnica muy concreta asociada a un momento histórico, a una ubicación geográfica y a unos elementos decorativos concretos (Lorquin 1992: 17). La dalmática, parece estar más asociada a mujeres de todas las clases. Según F. Pritchard, muchas de ellas parecen más túnicas sin mangas que dalmáticas (fig. 3). Sí es interesante observar que las túnicas de los esclavos y las clases menos pudientes estarían menos decoradas que la de las clases con mayor poder adquisitivo. Las diferencias sociales no serían tanto por el tipo de túnicas sino por las materias primas (fibras y tintes) y la calidad de los mismos (Pritchard 2005: 45-46).

El uso del concepto de dalmática apartó durante un tiempo al *colobium*, la túnica sin mangas utilizada dentro de las comunidades monásticas en Egipto a partir del s. IV, aunque a partir del hijo de Septimio Severo, Antonio Basiano se empezó a extender por todo el Imperio (Beaulieu 1971: 57).



Fig. 2 Fragmento de *tabula* de la colección Soler Vilabella del Museo de Montserrat.

La indumentaria en Egipto durante el Alto y Bajo Imperio y durante la Antigüedad Tardía, marco cronológico de la colección estudiada, no difiere en general de la propia para toda la cuenca Mediterránea. Los hombres solían vestir con túnicas de lino blanco con decoraciones polícromas en el pecho y el cuello. Las túnicas de las mujeres estaban más elaboradas y podían ser de colores. En ambos casos el auténtico hecho diferenciador radicaba en los motivos decorativos aplicados o tejidos y que en muchas ocasiones son la única parte de estas prendas que se ha conservado. Precisamente durante este periodo empezó una importante transformación de la

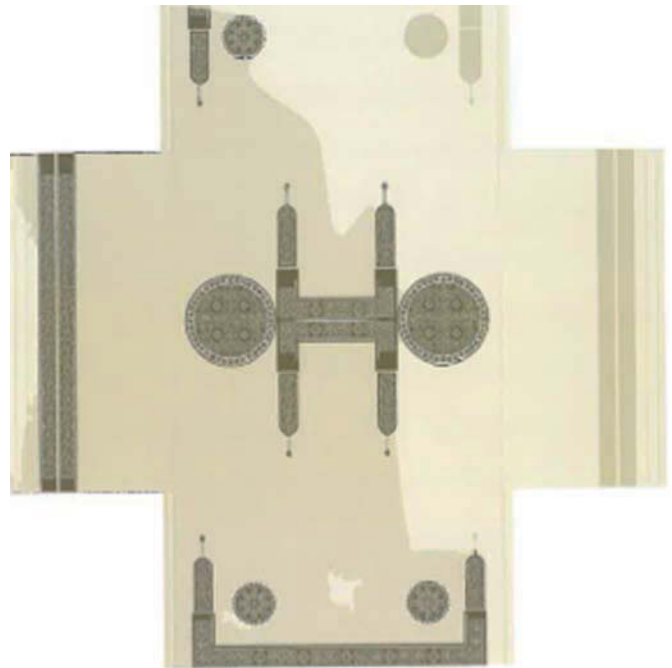


Fig. 3 Reconstrucción de la túnica sin mangas n° T.1995 del Museo de Manchester (Pritchard 2005).



indumentaria. Primero en Oriente y después en Occidente. Este gran cambio, al que hizo referencia Rutschowskaya en su libro sobre los tejidos coptos en 1990, se inició con la invención de la túnica tejida y luego cosida (Rutschowskaya 1990: 48). Esta técnica se utilizó desde el segundo milenio en Egipto y el resultado fueron las túnicas tipo “saco” que podían ir ceñidas mediante un cinturón, uso que se extendió más tarde por todo el imperio Romano. La anchura de la túnica al abrocharse mediante el cinturón hacía que tuviera mangas cuando no era así. Este ejemplo se puede ver perfectamente representado en la mujer del mosaico de la villa romana de Piazza Armerina (fig. 4) y que correspondería a la tipología de *colobium* citada más arriba (Cabrera y Turell 2011: 217). En Egipto se han hallado túnicas de este tipo fechadas en el siglo II d.C. y es a partir del siglo IV d.C. cuando se empiezan a tejer en una única sección o forma con una abertura en el cuello conocidas también como túnicas en “T”.

Las túnicas halladas en las necrópolis egipcias testimonian ambas formas de manufactura. Este hecho ha sido constatado por Verkhecken-Lammens y nos permite distinguir tres tipologías en función de cómo han sido tejidas (Verkhecken-Lammens 1997: 89-102):

- túnica tejida en forma o de una sola pieza,
- túnica en pieza con tres partes que se tejen a la vez y luego se unen,
- túnica sin mangas.



Fig. 4 Mosaico de Piazza Armerina.



Las túnicas estudiadas para el periodo que nos ocupa podían ser con mangas o sin mangas y en el caso de estas últimas eran llevadas tanto por hombres como por mujeres. Las túnicas con mangas durante el periodo romano estaban hechas en su mayoría de una sola vez y como ya se ha indicado más arriba se conocen como túnicas tejidas en forma que en el caso de las mujeres llegaban hasta los tobillos y las de los hombres hasta las rodillas. Ambos sexos llevaban cinturones, los hombres en la cintura y las mujeres por debajo del busto (Bruwier 1997: 89). Esta evolución que se produce sobretodo a partir del periodo bizantino irá acompañada también de un cambio de formas rectas a acampanadas, probablemente por influencia sasánida, y de cambios en los colores. En este sentido el púrpura sigue predominando, pero los rojos, azules, verdes, amarillos ganan un mayor protagonismo, con lo que aumenta la riqueza cromática de la indumentaria. Además, a la riqueza iconográfica de tipo clásico (ménades, temas dionisiacos, etc.) se une los temas relacionados con la religión cristiana, especialmente desde finales del siglo IV d.C. (Cabrera y Turell 2011: 219). En este tema destaca la importancia del ciclo de la vida de José, por su relación con Egipto (fig. 5).

Por las representaciones tempranas de entorno el siglo I d.C., que se conservan en los re-



Fig. 5 *Orbiculus* con escena de la vida de José. Museo Nacional Artes Decorativas (MNAD 13955).

tratos egipcios del siglo I y II, la indumentaria femenina tenía más color y decoraciones que la masculina y cómo se ve también en retratos funerarios de esta época podía ser lisa o con dos *clavi* de color en los laterales de la túnica<sup>17</sup>. Posteriormente, las túnicas masculinas suelen llevar decoraciones en la zona de los hombros y rodillas así como un remate en la zona inferior de la túnica (fig. 6). En este sentido las mujeres llevan los bandas decorativas a todo lo largo de la túnica y no llevan tantos medallones.

La vestimenta copta también es muy rica en otro tipo de piezas de indumentaria como chales, capas, capuchas, velos, etc. Este tipo de piezas sí pueden dar una idea más aproximada del género de la persona que llevó estas piezas. Así los velos y tocados son elementos que mayoritariamente llevarían las mujeres. Las capas, chales y capuchas podían ser llevados por ambos sexos. Las capas que son semicirculares (muy parecidas a las capas pluviales de la indumentaria religiosa), podían llevar capuchas cuadradas añadidas a la capa. Los chales que se conservan son de distintos tamaños, en su mayoría son en lino con decoraciones en lana, en bandas o medallones, algunos de ellos tienen bandas de vainica (la urdimbre se deja vista) y van rematados en flecos.

Pese a que una buena parte de los tejidos conservados están asociados a la indumentaria existen algunos ejemplos asociados a funciones de amueblamiento. Aunque la gran mayoría



Fig. 6 Túnica TCMDM-7. Museo de Montserrat.

17.- Para más información *vid* Schieck 2011, 155-184.



de las piezas provienen de un contexto funerario al ser amortizados como mortajas, podrían haber tenido otra funcionalidad ligada a la arquitectura en un primer momento. En este sentido su uso estaba ligado básicamente a dos ámbitos, la delimitación de espacios y la ornamentación de los mismos. Mantelerías, cortinas, cojines o toallas son algunos de los ejemplos más claros. El uso de todos estos tejidos fue más habitual que lo que se pensaba hace unos años (De Moor y Flück, 2011). A diferencia de los tejidos asociados a la indumentaria en el caso del amueblamiento son pocos los elementos textiles que se pueden identificar de manera clara pese a que son numerosas las fuentes materiales y escritas a través de las que podemos identificar el uso de estos en el ámbito de la arquitectura.

### 1.2.3 - Materias primas

La producción textil en época copta se basaba sin duda alguna en la obtención de la materia prima. En este sentido, para las tramas de los tejidos de base se solía utilizar el lino, planta celulósica arraigada en Egipto desde muy antiguo. Para la decoración, debido a su facilidad de tinte, se utilizaba una fibra de origen animal, la lana. Entre las fibras de origen animal también se encuentran las sedas aunque no son tan habituales para el periodo que nos ocupa.

Dentro de las distintas variedades del lino, el más utilizado que se obtenía del cultivo era el *Linum Ussitatissimum*, de tallo más largo que a su vez proviene de la especie salvaje (*Linum Ussitatissimum* subespecie *bienne*) de los que se han encontrado restos pre-neolíticos en las zonas de Anatolia y Siria entorno al años 8.000 a.C. y en Egipto entorno al 5.000 provenientes de la cultura "A" de Fayum (Cabrera 2015: 81). La utilización de esta materia para la elaboración de indumentaria está justificada por su resistencia, una fibra absorbente, conductora de calor y fácilmente secable. Su idoneidad ya fue comentada por el propio Plutarco en su obra Isis y Osiris: *El lino crece en la tierra (...) y da una tela que es al mismo tiempo barata y limpia, no te oprime cuando te cubre y se puede llevar en cualquier estación(...)*. (Plutarco, sobre Isis y Osiris, 351)

La utilización del lino como fibra textil es un proceso muy laborioso. En este sentido se usan las fibras liberianas o medulares, mucho más finas (fig. 7). La longitud de las fibras es de entre 20 y 50 mm (Alfaro 1997: 24) y las cualidades ya las hemos descrito más arriba. El cultivo de la planta agotaba la tierra donde se sembraba, hecho que es recogido por algunos autores antiguos como Columela o Plinio. La siembra se realizaba en primavera y se recolectaba en otoño (Alfaro 1997: 25). Así mismo el arrancado se hacía de manera manual y está perfectamente descrito por Plinio (NH, XIX, 16-18):

*(...) se arranca la planta y se ata en manojos que quepan en la mano, poniéndolos, colgando, a secar al sol con las raíces vueltas hacia arriba durante un día; después, durante otros cinco días, oponiendo las cabezas de los hatillos a fin de que el grano caiga en medio... después los tallos son colocados en agua tibia al sol y mantenidos en el fondo mediante un peso, pues no hay material más ligero. Cuando la corteza está suelta ya están bastante enriados; entonces se les hace secar otra vez al sol, boca abajo como antes. La parte más próxima a la corteza recibe el nombre de estopa; su lino es de calidad inferior, y or-*



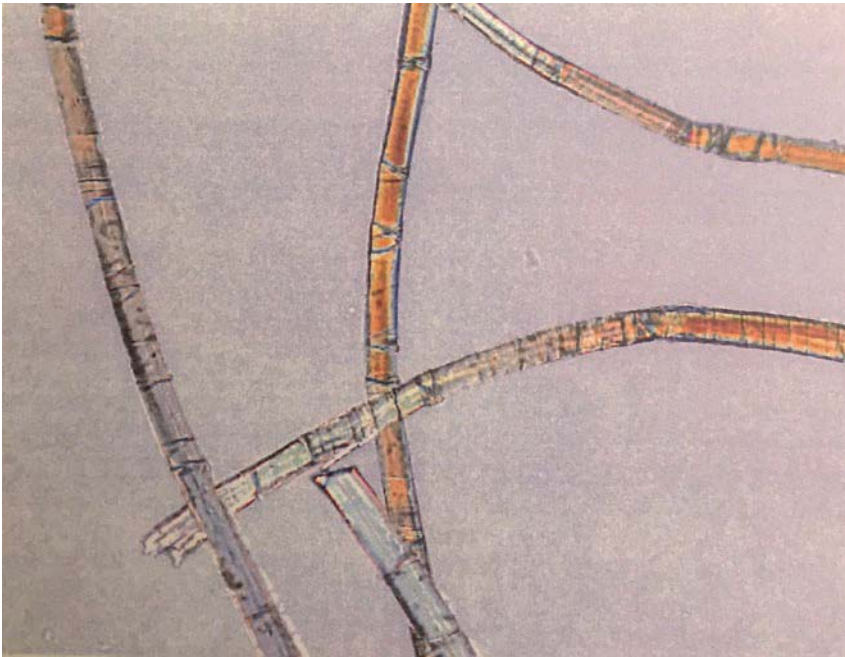


Fig. 7 Muestra de lino del TCMDM-17 del Museo de Montserrat tomada con microscopio estereoscópico y luz polarizada. Foto de Martín, C.; González, E., IPCE.

*dinariamente más propio para hacer mechas de lámparas; la estopa misma es cardada con peines de hierro (aena leite) hasta sacarle toda la corteza*

Según el propio Plinio, cincuenta libras de haces de lino (16,3 kilos) daban 15 libras de lino peinado, unos 4,9 kilos (Alfaro 1997: 24). La evolución de la calidad de esta fibra en su aplicación a la indumentaria y otras piezas de amueblamiento estuvo presente desde su uso en época faraónica tanto para la elaboración

de prendas, como de vendas utilizadas para los procesos de momificación, hasta la Edad Media. Las diferencias de calidades existieron dentro del propio lino egipcio pero también en el utilizado fuera de Egipto para la elaboración de túnicas y otros elementos de indumentaria. El Edicto de precios de Diocleciano es muy esclarecedor al respecto, así, por ejemplo:

- Un chal bordado de la región de Tarso, famosa por la calidad de sus tejidos y vestidos costaba 7.000 denarios.
- Un cinturón de lino de máxima calidad podía llegar a valer 1000 denarios<sup>18</sup>.

Pero, ¿qué era de máxima calidad? Los precios y valoraciones que podemos encontrar en el Edicto ponen de manifiesto que el lino alejandrino (el de mejor calidad de Egipto) no era el mejor, al menos en el momento en que se redactó el listado. Tal como recoge Ana Cabrera, esta última era la quinta en el orden, ocupando el primer lugar el lino procedente de Escitopolis, la actual ciudad de Beit She'an al Norte de Israel (Cabrera 2015: 84). Así, una túnica de esta región podía valer 10.000 denarios mientras que otra de la ya citada de Tarso valía 9000.

Para el periodo que nos ocupa el presente trabajo, siglos III-VIII d.C., durante el Bajo Imperio romano y la Antigüedad Tardía y desde la llegada de los Ptolomeos a Egipto en el 259 a.C. el lino empleado en la confección de prendas de indumentaria y amueblamiento proviene de una reestructuración local de las granjas así como de los procesos de explotación y confección del mismo. En este sentido cabe destacar que en los grandes dominios señoriales del valle y del delta, dirigidos habitualmente por un propietario de origen griego y por un grupo de

18.- *An Edict of Diocletian, fixing a maximum of prices throughout the Roman Empire.*

personas jerarquizado de responsables dependientes de él, se contaba con buenas plantaciones de lino y abundantes rebaños de ovejas que proporcionaban las materias primas fundamentales para la fuerte industria textil (Alfaro 1999: 314).

En relación a la lana, si bien autores como los ya citados anteriormente (Herodoto o Plinio) tienen amplias descripciones sobre dicha materia y su uso en la confección de tejidos así como la tinción de los mismos, otras fuentes primarias como las contenidas en los papiros del archivo de Zenón Caunus<sup>19</sup> hablan incluso de los procesos de producción (Loftus 2000: 173-186).

La raza peluda de oveja, más conocida como oveja esteparia aparece en Egipto entorno a la segunda etapa prehistórica y se convierte en una especie común durante la época del Imperio antiguo y medio desapareciendo hacia el 1500 a.C. Más tarde llegaría la *ovis laristanica* que fue la especie más común y que encontramos representada en diversos grabados y pinturas egipcias (Forbes 1964: 2).

El propio Plinio ya hace referencia a las dos especies de oveja más comunes en Egipto, la salvaje y la de granja. Dentro de toda la información descrita por el autor griego es interesante la valoración acerca de la composición de la fibra y las partes de la misma. En primer lugar la médula fácil de observar en la parte de la raíz y que contiene espacios de aire que es de donde provienen las propiedades aislantes, la cutícula, formada por una epicutícula y una capa córnea no fibrosa de escamas. Finalmente la corteza que es la parte principal de la fibra formada por células largas y planas (*cf.* Plinio, NH, VIII, 187-189; VIII 198-199).

A diferencia de las épocas predinásticas y dinásticas en Egipto, en donde son pocas las evidencias del uso de la lana –aunque hay algunas destacables como las de la pirámide de Mikerinos o las de las balas de lana de color rojo y azul provenientes de los yacimientos de Kahun, Gurob y Hawara<sup>20</sup>– durante la época de ocupación romana y toda la Antigüedad Tardía se extendió su uso. Los tejidos de lana en Egipto no han estado exentos de polémica. Sin duda el uso del lino desplazó el de la lana. Las condiciones climáticas y diversos aspectos religiosos son algunos de los motivos. En este sentido cabe destacar a Herodoto al describir que los egipcios llevaban una túnica *calasiris* sobre la que llevaban una prenda de lana blanca pero no podían entrar con prendas de lana en los templos ni enterrarse con ellas<sup>21</sup>.

El uso más habitual de la lana fue para la elaboración de motivos decorativos. Haciendo referencia de nuevo al mismo pasaje de Herodoto en el que habla de la túnica *calasiris*<sup>22</sup> este cita también que le aplicaban motivos decorativos de lana blanca. Fueron los griegos que importaron a Egipto el uso más industrial de la lana y es en esta época que empiezan a hacer bordados con la misma. Un claro ejemplo al respecto lo tenemos en algunos de los tejidos del Museo de Montserrat estudiados en el presente trabajo como la túnica infantil TCMDM-17 con bordado central policromo representando la escena de Daniel en la fosa de los leones (fig. 8).

19.- Hijo de Agreophon, originario de la ciudad de Caunos en Caria. Fue Secretario privado de Apolonio, Ministro de Hacienda de Ptolomeo II y Ptolomeo III.

20.- Publicados por W. M. Petrie en 1890 (Forbes 1964: 4).

21.- Forbes 1965: 5.

22.- Forbes 1965: 5.



Fig. 8 Daniel en la fosa de los leones Túnica. TCMDM-18. Museo de Montserrat.

Después de presentar las dos fibras más habituales dentro de la industria textil copta también cabe reseñar dos más que, pese a que no tienen presencia en los tejidos de la colección Soler Vilabella del Museo de Montserrat, sí que tienen un peso específico e importante en el ámbito de la producción textil general. La primera de ellas es el cáñamo. Se trata de una hierba anual que, en buenas condiciones, puede alcanzar los tres metros de altura. Su origen está en los mares Negro y Caspio de donde pasó a la India y Persia, en donde se cultivaba como fibra textil al menos en el siglo VIII a.C. Se trata de una materia más basta y fuerte que el lino cuya fibra es muy apreciada para la construcción de sogas, telas bastas y velas (Alfaro 1997, 26). Plinio el Viejo, Paladio o Columela<sup>23</sup> hablan de su cultivo. El cáñamo necesitaba el enriado para poder separar las fibras leñosas de las válidas para hilar y requería trabajarlo cerca de los ríos o en cubetas poco profundas (Alfaro 1997: 27).

Cabe destacar que pese a no ser una fibra muy habitual en los tejidos coptos, sí que encontramos restos en los tejidos de alguna colección como la del Museo de la indumentaria de Barcelona en donde A. Cabrera ha podido documentar hasta cuatro fragmentos, dos hilos decorativos y dos de urdimbre cuya importancia radica como dice la propia Cabrera en ser la primera vez que se documentan para este uso en el ámbito textil copto (Cabrera 2015: 81)<sup>24</sup>.

En segundo lugar tenemos la seda. De tradición milenaria en China y de implantación más reciente en Europa, la seda siempre ha estado asociada al lujo. Aunque tenemos algunos restos en tumbas de la Cultura del Hierro de Halstatt o en Kent y Colchester para época Romana no es hasta el 553 d.C. en donde Procopio fecha la llegada de unos monjes que traerían huevos de gusanos de seda para el emperador Justiniano<sup>25</sup>. Pese a que en Egipto no se cultivaba la

23.- Cfr. Plinio, NH, XIX, 173; Paladio, *De Agri*, III, 4 y 5; Columela, II, 10-21.

24.- Se trata de los fragmentos MTIB 27899, MTIB 37690 y MTIB 37703. Este dato junto con otros relacionados con fibras de tejidos de las colecciones estudiadas dentro de los proyectos de la Dra. Rodríguez Peinado han sido publicados en Rodríguez, L.; Parra, E.; Cabrera, A.; Turell, L. 2014: 350-351.

25.- Procopio, *Guerra contra los Godos*, VIII, 17.



seda por factores climáticos son numerosos los fragmentos encontrados en diversas necrópolis coptas. Precisamente, el ansia por parte de diversos coleccionistas por obtener sedas sasánidas provenientes de Egipto explica el inicio de la aventura que emprendió Ramón Soler Vilabella y que acabó con la colección estudiada en este trabajo. La historia de la formación de la misma completa el capítulo central de la tesis.

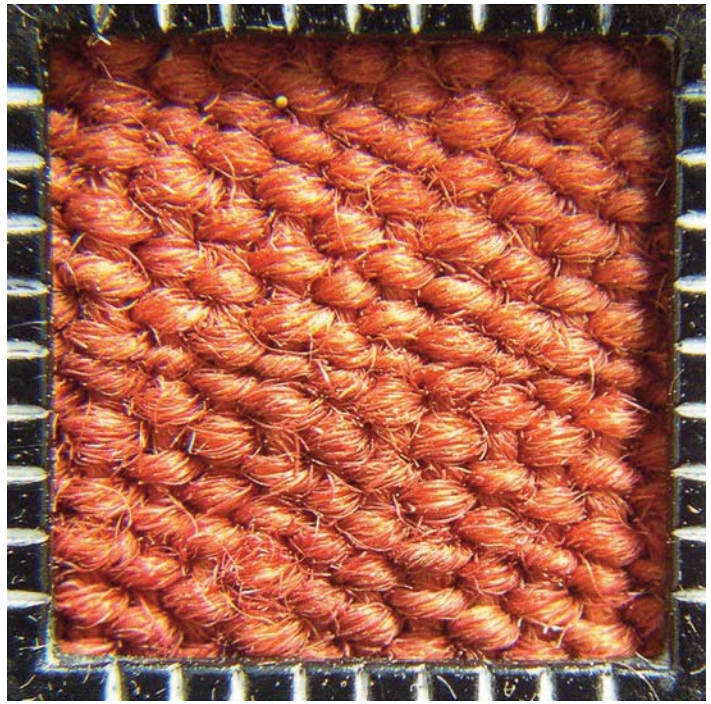


Fig. 8b Detalle de macro. TCMDM-18. Museo de Montserrat.

Hay dos tipos de especies de gusano de donde proviene la seda. La más conocida es la *Bombyx Mori* y después tenemos la salvaje o *Tusseh* (Forbes 1964: 50). De la primera de ellas se obtiene el filamento después de un proceso que empieza cuando se introducen los capullos en agua hirviendo para matar a las pupas que están en el interior, a continuación se hace girar una varita dentro del agua donde flotan los capullos y se va enrollando en la varita el hilo compuesto por todos los filamentos. Los filamentos son pegajosos lo que hace que se peguen sin problema y hagan una unión indeleble que al enfriarse se vuelve a consolidar dando como resultado un hilo que no necesita otra manipulación o torsión (Alfaro 1997: 22). En relación a la torsión cabe destacar que mientras que lo más habitual dentro de los tejidos estudiados dentro del ámbito copto general es la torsión en "S", encontramos torsión en "Z" cuando se trata de seda o en tejidos con decoraciones similares a los empleados en tejidos persas o sasánidas (Cabrera, A.; Rodríguez, L.; Parra, E.; Borrego, P.; Turell, L. 2008: 199).

La mayoría de los tejidos de la colección Soler Vilabella provienen de Antinoë pero no se ha documentado ninguno en seda. En este sentido cabe destacar las colecciones del Louvre o del Museo de tejidos de Lyon en donde si existen este tipo de tejidos. Precisamente estos materiales, las sedas sasánidas y las sedas halladas en Antinoë han sido motivo de controversia así como numerosos estudios. *Textiles et mode sassanides* es el título que escogió Martiniani-Rebber para el catálogo de sedas sasánidas del Museo del Louvre (Martiniani-Rebber 1997) y de su estudio se desprende que estos tejidos no eran coptos y que hay que distinguir entre tejidos sasánidas y tejidos inspirados en la moda sasánida (Bénazeth 2004: 119). Tal como explica Cabrera, a juzgar por la cantidad de tejidos en seda hallados en tumbas de la Antigüedad Tardía sin duda debió existir un comercio muy activo entre el Imperio Romano de occidente y de Oriente así como con el sasánida (Cabrera 2015: 91).

#### **1.2.4. - La decoración de los tejidos coptos**

La decoración de los tejidos coptos es un reflejo del arte de la época en donde se contextualiza la producción textil tanto de la colección estudiada en el presente trabajo, como en la del resto de colecciones de todo el mundo. La llegada de los griegos a Egipto supuso un cruce de culturas importante al que no tardó en sumarse la del Imperio romano. Así la tradición artística egipcia que nace de la tradición faraónica y se mezcla con la helenística tuvo un punto de encuentro con el arte romano imperial que en su vertiente oriental estuvo profundamente influido también por el arte sasánida. La llegada de los cristianos a Egipto supuso una simbiosis y transformación de todo este arte que tuvo como resultado un sincretismo religioso que bajo el nombre de copto esconde todo una tipología de arte local que durante muchos años, en los estudios de carácter iconográfico, se ha entendido como arte paleocristiano.

La realidad de este arte no es otra que la del reflejo de una cultura local profundamente arraigada en un paisaje muy concreto, con una variedad de religiones que tuvieron en su encuentro con el cristianismo un punto de fusión que dio como resultado un crisol cultural y étnico. La máxima expresión de este hecho fue su iconografía reflejada tanto en la pintura como en la musivaria, la escultura y el ámbito textil. Pese a las múltiples influencias externas que pudiera haber recibido el arte copto, sobre todo del mundo bizantino, lo que parece estar claro es que es un arte autóctono y popular, heterogéneo y ecléctico, desarrollado en paralelo al arte aristocrático de raíces foráneas. En cualquier caso, el hecho de que este arte tuviera marcadas influencias del mundo provincial romano, siríaco y bizantino, no significa que no hubiese un intento de desarrollo de arte propio.

Desde los primeros estudios en el campo de la decoración de la indumentaria textil hasta los últimos avances presentados, el lapso de tiempo transcurrido es muy largo. En este sentido las novedades más importantes se han producido en el campo de la musivaria y su relación con el ámbito textil. Los últimos hallazgos en esta materia y la reinterpretación del arte reflejado en los mosaicos como un arte provincial concreto muy relacionado con el que encontramos en el de los tejidos, ha llevado al punto de plantear hipótesis, como la afirmada por la Dra. Ana Cabrera sobre la necesidad del uso de cartones a la hora de realizar tejidos decorados. Los tejedores necesitaban ver un modelo continuamente. Su uso sería seguramente muy similar al utilizado hoy en día, colocando el cartón detrás de los hilos de la urdimbre para que se pudiera seguir el patrón a la hora de tejer.

Más allá de la ambigüedad terminológica sobre el concepto de “cartón” o “modelo” que ya planteó en su momento Bruneau en el ámbito de los mosaicos, diferenciando ambos conceptos y justificando el uso de estos para referirse a una misma finalidad que no es más que la de un patrón (Bruneau 1972, 242), la realidad es que el objeto de estos no era otro que el de suministrar un modelo decorativo para trasladarlo a un mosaico o un tejido. En este sentido es muy destacable el estudio de A.M. Stauffer sobre los cartones realizados en papiro y pintados en negro. Sobre la importancia este tipo de patrones Stauffer afirma incluso que sería

imposible realizar las decoraciones de los tejidos sin estos modelos (Stauffer 1996: 228-229)<sup>26</sup> que por otra parte tenían las mismas o muy similares dimensiones.

La decoración de los tejidos tiene una primera clasificación que se divide en dos grupos: tejidos con una sola trama de color en la urdimbre y tejidos con más de una trama de color. En una segunda clasificación podemos distinguir entre:

- Motivos decorativos geométricos
- Motivos decorativos vegetales
- Motivos decorativos figurativos

Los diversos motivos decorativos descritos anteriormente se integran en la ya citadas formas de *orbiculus*, *clavus* y *tabula*. Así, tanto en su interior o en los bordes exteriores de estas formas decorativas, solemos encontrar decoraciones diversas, desde las más esquemáticas y geométricas hasta las más complejas con motivos vegetales y figurados ya sean antropomorfos o zoomorfos.

### Motivos decorativos geométricos

Los motivos geométricos los encontramos en muchas ocasiones dentro de bandas decorativas o en los propios *orbiculi* y *tabulae* ya sea con líneas dobles de entrelazos (fig. 9) o con pequeñas formas circulares o cuadrangulares unidas de manera simétrica. En ocasiones estas decoraciones geométricas son una estructura decorativa en sí misma ya sea en forma de estrellas octolobuladas, círculos o rombos y su uso se ciñe casi exclusivamente a tejidos monocromos que en el caso de las bandas dobles y los nudos se asocian a cronologías tempranas (siglos IV-V d.C.). Este aspecto se ha podido constatar con algunos de los tejidos de la colección Soler Vilabella que comento de manera pormenorizada en el capítulo tres y en el catálogo.

El caso de los lazos dobles y los nudos representa además una idea asociada a la protección (Maguire 1990: 4) y los encontramos con frecuencia en mosaicos (fig 10). Algunos autores como Trilling desarrollaron en su momento una cronología relacionada con el



Fig. 9 TCMDM-5. Museo de Montserrat.

26.- Procopio, *Guerra contra los Godos*, VIII, 17 Alfaro 1997, 21.



grado de complejidad de estas líneas dobles de entrelazos siendo las más simples de cronología más temprana (siglo IV d.C.) y a medida que aumenta la complejidad de las formas y de los conjuntos, más tardías (Trilling 1981: 102-108). Esta corriente fue desarrollada también por Bourguet llegando incluso a datar algunos de estos tejidos más complejos en época fatimí (Bourguet 1982). La realidad es que los recientes estudios cronológicos a través de pruebas de  $^{14}\text{C}$  han demostrado



Fig. 10 Decoración de nudos.

que las dataciones de las formas más complejas de líneas dobles de lazos y nudos son mucho más tempranas que las cronologías propuestas por Bourguet. Cabe destacar que pese a que las últimas investigaciones de ámbito cronológico han situado en fechas mucho más tempranas los tejidos geométricos de líneas dobles y entrelazos, la producción de tejidos con motivos geométricos de este tipo estuvo presente durante los primeros años de la ocupación musulmana. Sobre este tema hablaré en el capítulo III dentro del análisis cronológico realizado en la colección Soler Vilabella.

En este apartado incluimos también todas las cenefas, postas y olas que habitualmente cierran por su parte exterior algunas decoraciones geométricas (fig. 11) y que al igual que en los casos anteriores, también encontramos reflejado en los mosaicos (fig. 11.).

Otro recurso geométrico frecuente son los meandros. Este tipo de decoración tal vez sea uno de los motivos más antiguos que podría remontarse incluso a la decoración utilizada en Egipto durante la época faraónica al escribir ciertos jeroglíficos y en la decoración de los techos de ciertas casas tebanas. Más adelante, durante el Bajo Imperio y la Antigüedad Tardía, se convertirá en un recurso decorativo frecuente (Rodríguez 1994: 840).

Levi afirma que el estilo geométrico, difundido a partir de la decoración de la cerámica griega y desarrollado en los mosaicos pavimentales derivaría en el estilo geométrico de los



tejidos en la Antigüedad (Levi 1971: 446). Rodríguez Peinado afirma que la decoración geométrica de los tejidos antiguos estaba subordinada a la técnica y ligamentos utilizados, mientras que en la época copta la mayor libertad técnica y el empleo de nuevos instrumentos, como la lanzadera volante, permitió desarrollar composiciones más complejas (Rodríguez 1994: 839). Cabrera va más allá incluso al plantear que esta mayor libertad técnica concretada en la agrupación de hilos en el tejido de base a la hora de insertar un motivo decorativo, provoca una curvatura creando unas diagonales en los motivos circulares, que podrían facilitar la distribución de la decoración en rombos. Sobre este particular Cabrera considera que es posible que esta característica técnica esté relacionada con la formación de las decoraciones tipo red, conocidas como "semis" o semille (Cabrera 2015: 188). Resulta de gran interés el estudio sobre los motivos geométricos que encontramos en el catálogo de la colección Bouvier concretamente en el llevado a



Fig. 11 *Tabula* TCMDM-11. Museo de Montserrat.



Fig. 12 Mosaico pavimental. Museo de Arles.





Fig. 13 Detalle de cruz bordada. Túnica TCMDM-36. Museo de Montserrat.

cabo por A. Schmidt-Collinet (Schmidt-Collinet 1991).

Los motivos cruciformes son también frecuentes en la decoración de los tejidos y suponen un tema delicado en lo que se refiere a su interpretación. El hecho de que los encontremos en los mismos contextos que otros tejidos con temas de escenas dionisiacas o de cultos egipcios de época dinástica confirma el alto nivel de sincretismo religioso de la época antes del siglo IV d.C. Es por este motivo y a la luz de los resultados de las pruebas de datación llevadas a cabo en los últimos tiempos<sup>27</sup>, que considero conveniente dejar de hablar del concepto de tejidos coptos cristianos para referirnos de manera global a toda la

producción textil egipcia llevada a cabo entre los siglos III y IX d.C. Sin duda alguna existen motivos cruciformes de marcado sentido religioso cristiano y en la colección Soler Vilabella tenemos varios ejemplos (fig. 13) pero esto siempre dependerá de su cronología y en ocasiones del contexto.

### Motivos decorativos vegetales

Este tipo de decoraciones son las más abundantes puesto que las podemos encontrar como motivo central único en forma de gran hoja lanceolada y acorazonada (fig. 14) o combinadas con motivos de carácter geométrico o figurativo. Así mismo también encontramos flores cuatripétalas y, la más abundante de todas, la hoja de vid. Esta última la podemos encontrar formando roleos en forma de *clavus*, de bandas en las mangas (fig. 15) o rodeando conjuntos de *tabulae* (fig. 16). La combinación de motivos vegetales típicos del paisaje egipcio con fauna del Nilo crea conjuntos decorativos complejos que se completan con escenas figurativas de *puttis*,

27.- Me estoy refiriendo aquí a los análisis llevados a cabo dentro del Proyecto I+D+I de la Dra. Laura Rodríguez Peinado entre los que se encuentran los realizados en algunos de los tejidos objeto de esta tesis doctoral y los de la tesis doctoral de la Dra. Ana Cabrera. Así mismo, esta línea de investigación cronológica está en sintonía con la desarrollada por el grupo de investigación *Textiles from the Nile Valley 1st Millennium A.D.* encabezada por los doctores Antoine de Moor y Luck Van Strindock.

amorcillos e imágenes antropomorfas. Dentro de la flora del Nilo la flor de loto y el papiro también son representados con frecuencia. La flor de loto tiene una gran tradición dentro de la cultura faraónica asociada Isis y al culto de la fertilidad que tendrá, ya en época Helenística, correspondencia con Démeter y Dionisios (Rodríguez 1993: 200).

Encontramos también pequeñas hojas lanceoladas al final de los *clavi* de las túnicas y

en este caso suelen ser polícromas. Como veremos en el capítulo 3 son varios los tejidos de la colección Soler Vilabella en los que encontramos diversos tipos de flores. Otro recurso decorativo vegetal es el de las hojas de parra con o sin frutos a la vista. Las decoraciones con motivos de vides y hojas de parra se asociaban al culto de Osiris en el antiguo Egipto pese a que dentro del contexto textil de los siglos III al VIII d.C. recoge más la tradición del culto a Dionisos. El ciclo de la vida del dios Dionisos es un tema repetidamente utilizado en los tejidos de la Antigüedad Tardía, así como en los mosaicos, sarcófagos, marfiles, pinturas o miniaturas. Su figura aparece más a menudo que otras deidades en las grandes piezas textiles o colgaduras que han llegado hasta nosotros, en ellas el dios parece con corona de uva o hojas de vid, bajo arquerías, rodeado de figuras de su cortejo como el dios Pan tocando su flauta.

El motivo de la uva asociada a posibles cultos y creencias cristianas es un tema que todavía arroja dudas al ser difícil de discernir la línea que separa la mera decoración iconográfica de tejidos, pinturas y diferentes soportes muebles, de la práctica del culto



Fig. 14 *Clavus* inferior de la túnica. TCMDM-7. Museo de Montserrat.



Fig. 15 *Clavus* TCMDM-1. Museo de Montserrat.





Fig. 16 Tabula TCMDM-25. Museo de Montserrat.



Fig. 17 Decoración tipo semis o semilleros en el tejido TCMDM-3. Museo de Montserrat.

en sí mismo. No hay que olvidar que iconográficamente la Eucaristía es el Pan, y el vino solo cuando va unido al pan, nunca el vino solo (Cabrera y Turell 2011: 334-335). Precisamente aquí es donde difiere más un sentido u otro. En opinión de Grabar pese a la normalidad y oficialidad del cristianismo en el siglo IV y al paganismo en decadencia, se siguieron combinando aspectos iconográficos puramente cristianos con otros de tradición pagana helenística que sólo irán desapareciendo de manera gradual a partir del siglo VI d.C. (Grabar 1966: 245-246).

Al hablar de los temas geométricos ya se ha comentado la creación de estructuras de "semis" o "semilleros". En este tipo de decoración las estructuras vegetales sobresalen de los tejidos con composiciones de tipo romboidal y podrían ocupar toda la extensión del tejido o agruparse en bandas. En este sentido la colección Soler Vilabella tiene un claro ejemplo (fig. 17). Este tipo de tejidos aparecen entre los siglos IV y V d.C. y están relacionadas con los tejidos en seda (Gosonová 1987: 237).

El árbol de la vida, de origen persa, fue muy característico en las sedas sasánidas y de ahí pasó a la representación de los tejidos coptos (fig. 18). Antes fue un símbolo utilizado también por los romanos en cuyas representaciones aparecía habitado por animales. La tradición se recoge también en época islámica en donde lo encontramos representado en mosaicos como el del palacio omeya de Hisham (Jericó, Palestina). En época cristiana, este tipo de representación aludía al árbol del paraíso y al árbol de la cruz (Rodríguez 1993: 204)<sup>28</sup>.

### Motivos figurativos

Este apartado es el más extenso y diverso. Muchas de las variedades que presenta están integradas en sintonía con algunos de los conjuntos decorativos vegetales citados en el apartado anterior. Los motivos figurativos que encontramos en los tejidos coptos repre-



sentan temas asociados a la mitología, al mundo de la cacería, la lucha en el ámbito ecuestre y a entornos nilóticos. Algunas de estas representaciones serán tratadas en profundidad en el capítulo 3 cuando se traten en relación a los tejidos de la colección estudiada.

El ámbito de la mitología es muy amplio y va desde los motivos de origen helenístico asociados a los ciclos de los héroes como los trabajos de Hércules, algunos representados en los tejidos de la colección Soler Vilabella (Fig. 19) hasta los conocidos ciclos de dionisiacos. Vale la pena reseñar los tejidos estudiados por Cabrera en su tesis doctoral, también con representaciones de los trabajos de Hércules así como imágenes de Apolo y Dafne (Cabrera 2015). Según Nauerth, se trata de ciclos que estaban dentro de la formación intelectual de la clase social culta (Nauerth 1992: 43-53).

Existen ejemplos de otras representaciones mitológicas que tradicionalmente la historiografía ha puesto en duda que se asimilen a cultos mitológicos en lugar de escenas de vida cotidiana. Concretamente las representaciones de Hércules o Sansón en tejidos de origen sasánida son un ejemplo. Sobre este particular destaca la representación de un fragmento de sammito del Musée des Thermes de Cluny (fig. 20) con la representación de Sansón. En este caso según Desrosiers se puede afirmar que es la representación de Sansón y no de un gladiador cualquiera (Desrosiers 2004: 209).

Dentro del ámbito mitológico las representaciones de Dioniso son muy frecuentes y, pese a que en la colección Soler Vilabella no encontramos ninguna, abundan en numerosas colecciones textiles de todo el mundo.

Tras la muerte de Alejandro, será Ptolomeo el que reclamará ser descendiente de Dioniso. La victoria de Alejandro pasó a identificarse con la de Dioniso, y la representación de su triunfo fue



Fig. 18 Tejido con representación del árbol de la vida (MNAC-203549).

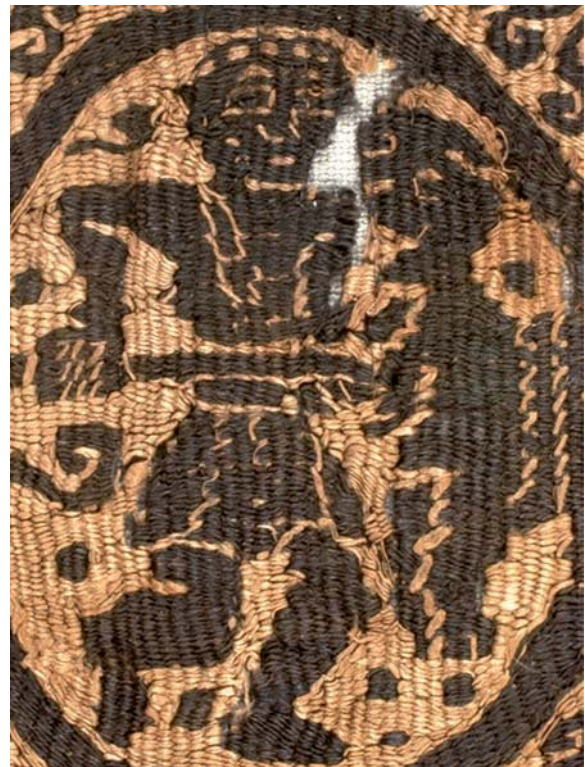


Fig. 19 Hércules y el león de Nemeas. TCMDM-25. Museo de Montserrat.

28.- Tema tratado en profundidad en Ameisenowa 1938: 326-345.



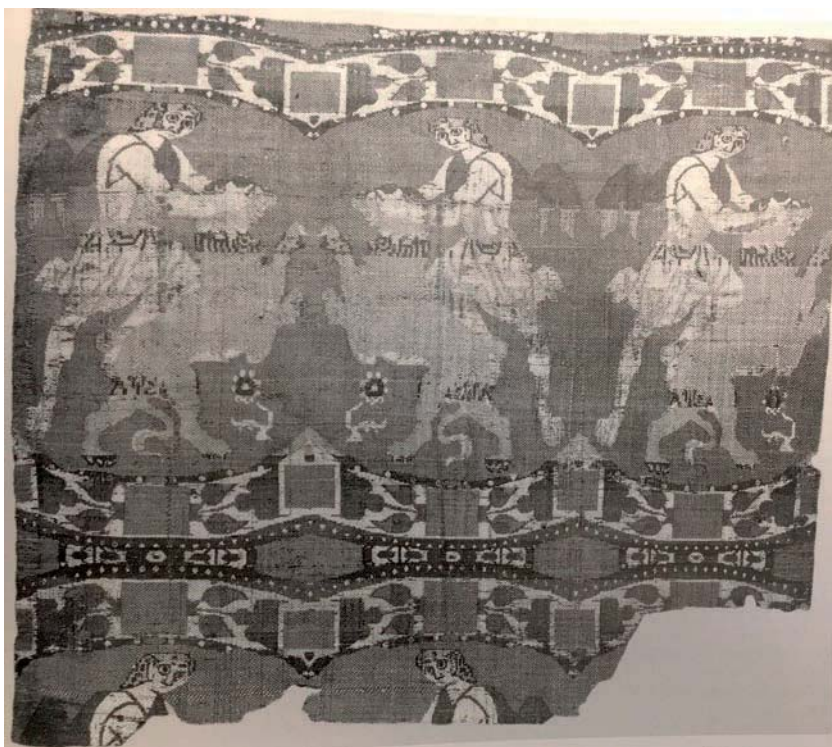


Fig. 20 Representación de Sansón. CL. 3055. Musée National du Moyen Âge-Thermes de Cluny. (Desrosiers 2004: 209).

objeto de un especial interés en Alejandría. Según Lenzen los desfiles triunfales de Alejandría, basados en el triunfo de Dionisos, fueron un modelo para las representaciones posteriores de los desfiles tanto dionisiacos como los triunfales de los emperadores romanos (Lenzen 1950: 5). Por ejemplo Ptolomeo IV Filopator, estableció el culto a Dionisos como estatal y se proclamó la encarnación del dios (algunas de sus monedas, emitidas en Alejandría, le representan vestido como Dionisos, con

hojas de parras y *thyassos*). Posteriormente será Marco Antonio tras su boda con Cleopatra VII el que asumirá el nombre de *Neos Dionisos* (Cabrera y Turell 2011: 330).

Las historias de Dionisos estaban muy extendidas por todo el Mediterráneo, especialmente entre los siglos IV y VI y su popularidad era muy grande en Egipto<sup>29</sup>. Una de las fuentes de inspiración para los artistas era las *Dyonisiaka*. Un poema épico, escrito por el poeta helenístico Nonnos, nacido en Akhmim (en el Egipto Medio). Así en los momentos finales del paganismo, las *Dyonisiakas* presentaban la vida del dios como una narración de luchas para superar obstáculos y conseguir la entrada en los cielos, a finales del siglo IV el poeta Nonnos hacía encendidos elogios a Dionisos, como dios del vino de la fertilidad y del sol.

La práctica del culto dionisiaco durante la época cristiana es un tema que todavía arroja dudas al ser difícil de discernir la línea que separa la mera decoración iconográfica de tejidos, pinturas y diferentes soportes muebles, de la práctica del culto en sí mismo. La impronta dejada por los griegos a partir del siglo IV a.C. fue muy profunda, sobretodo en provincias orientales como Egipto. Por este motivo, los testimonios de un arte practicado durante siglos, no son fácilmente olvidados por una sociedad, altamente influida por el mundo helenístico y bizantino, y al igual que muchos pueblos mantuvieron su idioma y sus costumbres, mantuvie-

29.- Durante el Helenismo y el periodo romano, Akhmim se llamaba Panópolis por el antiguo dios Min, deidad fálica (*ithyphallic*) de la fertilidad que se identificó con el dios Pan, uno de los miembros del cortejo dionisiaco (Tsourinaki 2004: 12).8. Tema tratado en profundidad en Ameisenowa, 1938: 326-345.

ron las tradiciones iconográficas, pese a que con la llegada del Cristianismo, se fueron alejando de los cultos paganos asociados a este tipo de iconografía. No olvidemos que las decoraciones que surgen con fuerza y se difunden durante la Antigüedad tardía se apoyan en la tradición del naturalismo helenístico y al arte clásico primitivo (Shapiro 1979: 34).

Una de las representaciones más conocidas de Dioniso es el ciclo de la India y su vuelta triunfal, que cuenta el viaje del dios y su regreso con cortejo o *thiassos*. La iconografía más frecuente en este tipo de representación es el dios en un carro tirado por panteras. En este sentido destaca un ejemplar del Museo Textil y de la Indumentaria Barcelona (fig. 21).

Sobre los motivos dionisiacos vegetales no me voy a extender porque ya han sido tratados en el punto anterior pero tienen mucha presencia en el marco de la siguiente representación figurativa, las ménades y bailarinas con crótalos. Este tipo de decoración representa en la mayoría de ocasiones a los miembros del cortejo de Dioniso. Debido a la presencia de gran cantidad de éstas en diversas colecciones textiles, entre ellas la Soler Vilabella (fig. 22), considero apropiada, tal como explicaré en el último capítulo, la hipótesis de Nauerth en relación al uso de este tipo de decoraciones extraídas de las imágenes de los cartones y colocadas en otros contextos (Nauerth 1998: 45).

La fauna del Nilo es también un elemento figurativo frecuente en la decoración textil. El Egipto faraónico destacó por una omnipresencia de animales que no se encuentra en ninguna otra cultura de la antigüedad. Tal como nos dan a entender autores clásicos como Herodoto, Diodoro de Sicilia o Estrabón ningún otro pueblo como el egipcio ha sabido observar, describir e integrar en su vida cotidiana la fauna de su país. Sin duda este hecho fascinó a la población griega que llegó a Egipto y que asimiló con toda naturalidad esta tradición y costumbre. Pese a que un importante autor como Clemente de Alejandría ridiculiza el hecho de que ciertos animales fueran objeto de veneración y estuviesen integrados en la religión egipcia (Guichard 2015: 17) la realidad es que en el ámbito textil se integró con absoluta normalidad como elemento decorativo de la indumentaria cotidiana.



Fig. 21 Dionisio en su carro tirado por panteras. MTIB 36375. Museu del Disseny. Fotografía de Ana Cabrera.





Fig. 22 Fragmento de túnica TCMDM-22. Museo de Montserrat.

El rico repertorio de significados que ofrece el mundo animal fue ampliamente utilizado por los egipcios con asimilaciones trascendentales. Hay ciertos aspectos de esta cosmogonía egipcia que en culturas posteriores siguieron conservando cierto sentido sobrenatural, como el de la crecida del río Nilo que en época romana adquirió categoría de Dios y que suele ser representado como un viejo barbado y sus atributos de riqueza: la cornucopia y la flora y fauna del río (Mascort i Roca 1997: 27).

Otro recurso frecuente asociado al entorno del río Nilo

es la de los *putti* o amorcillos que encontramos con frecuencia en representaciones musivarias de ámbito romano y que tienen una importante presencia también en los tejidos (fig. 23). Este tipo de representaciones también están asociadas a aves como el ibis, a flores citadas anteriormente incluso a ranas, todas ellas vinculadas al concepto de crecida del río Nilo<sup>30</sup>. En conjunto, todos estos recursos pueden formar imágenes bucólicas, abundantes en los tejidos, que representan paraísos ideales por la abundancia de vegetación y fauna. Tenemos gran cantidad de representaciones de este tipo en los mosaicos aunque muchos de ellos, como bien trata Dunbabin en su trabajo sobre los mosaicos del Norte de África, son de cronologías anteriores si bien este asunto es, todavía hoy, motivo de estudio (Dunbabin 1978).

Los jinetes, que solo encontramos en dos piezas de la colección Soler Vilabella (fig. 24), fueron representados como imágenes centrales en *tabulae* y *orbiculi*. Según Rodríguez Peinado la representación de jinetes tiene su origen en las cacerías reales sasánidas<sup>31</sup> que fueron imitadas en tejidos coptos tanto en lino como en lana (Rodríguez 1993: 227). Este tipo de representaciones que en el ámbito del arte romano fueron bastante tardías parecen justificarse por la implementación de caballería en el ejército después de la crisis del Bajo Imperio<sup>32</sup>. Es más que probable que este tipo de decoraciones hiciesen referencia a la caballería imperial

30.-Levi 1971: 446. Rodríguez Peinado 1994: 839.

31.-Este tipo de representaciones también las encontramos en piezas de plata Sasánida.

32.- Según la *Notitia Dignitatum* el ejército romano llegó a contar con al menos 74.000 *equites* (Faleiro 1998: 270).





Fig. 23 Decoración de la *tabula* TCMDM-20. Museo de Montserrat.

que estaba asentada en Egipto. En el arte cristiano copto más avanzado estos motivos se asimilarán al “santo caballero o jinete” de gran difusión en época medieval (Dauterman et al 1990: 25-27).

Otro recurso son las escenas de caza y lucha que en muchas ocasiones cuesta distinguir si van asociadas a escenas mitológicas, escenas cotidianas o incluso luchas de gladiadores. Sea de una manera u otra o son interesantes por ir acompañadas de otros recursos ya descritos en este punto como motivos vegetales y animales variados incluso por la indumentaria que con la que son representados. En ocasiones, el hecho de estar integradas en un conjunto rodeado por hojas de parra y vides puede vincularlas a los momentos de propiciación de la caza de los ciclos dionisiacos.

Las escenas de caza también son representadas entre animales y al igual que encontramos este tipo de imágenes en mosaicos romanos (fig. 25), los encontramos en tejidos. Sobre este tipo de decoración resulta de



Fig. 24 Fragmento de *orbiculus* TCMDM-23. Museo de Montserrat.



gran interés un *orbiculus* del Museo Textil y de la Indumentaria de Barcelona (MTIB 36376) estudiado por Ana Cabrera (fig. 26)<sup>33</sup>.

Para acabar este apartado quiero destacar los motivos figurativos con connotaciones cristianas. A diferencia de los motivos geométricos en forma de cruz, que no siempre están asociados estrictamente al culto cristiano, el caso de los motivos figurativos son más fáciles de identificar. De esta manera pese a que encontramos muchas menos que las de tipo nilótico o dionisiaco, asociadas a cultos anteriores, tenemos interesantes representaciones del Antiguo Testamento que por otra parte abundan en el ámbito de los mosaicos. En este sentido la iconografía de tradición judía en esta época es muy rica<sup>34</sup>. Así, escenas con el ciclo de José, representaciones de la Epifanía<sup>35</sup> o temas de salvación son los más abundantes en este apartado. En el caso de la Epifanía, Cabrera, recogiendo a Maguire y a Vikan afirma que su popularidad se podría deber a que los magos estaban considerados como protectores de viajeros y peregrinos (Maguire 1990: 220-221).

En la colección Soler Vilabella tan solo tenemos un claro ejemplo de tejido asociado al culto cristiano y es sin duda, uno de los más interesantes de la colección que será debidamente analizado y estudiado en el último capítulo. Se trata de la parte superior de una túnica infantil con



Fig. 25 Escena de caza de la sala *oecus* de la Villa de la Olmeda (Palencia).

33.- La particularidad de este tejido radica en que debido a un error del tejedor, al no entender la escena representada en el cartón, invierte las cabezas poniendo la de la liebre en el león y viceversa (Cabrera 2015: 200)

34.- No hay que olvidar la importante cantidad de población judía que había en la época hasta el siglo II y a partir del siglo III d.C. con la conquista de Zenobia (Jevenois 1997: 69)

35.- Tenemos un ejemplo muy claro en los tejidos conservados en el Museo de Berlín, adscritos a una escena de la vida de Cristo (Flück 2008: 34-35 y 40-41).



una escena central que representa a Daniel en la fosa de los leones.

Si bien las escenas con escenas cristológicas son más bien tardías (Siglo VI en adelante), sabemos con certeza que la gente llevaba sus túnicas bordadas con escenas de los Evangelios desde el siglo IV (Maguire 1990: 220). Cabe destacar que este tipo de prácticas fueron censuradas por algunos padres de la Iglesia entre los que destaca el Obispo Asterius de Amaseia<sup>36</sup> que en uno de sus sermones critica el hecho de que la gente rica entregue a los tejedores escenas de los evangelios para que sean tejidas en sus túnicas.



Fig. 26 Fragmento MTIB 36376. Fotografía Ana Cabrera.

### 1.2.5 - Problemas de datación

Tal como hemos podido ver en este capítulo, los primeros estudios cronológicos sobre los tejidos coptos cogían como referencia los diferentes estilos y formas expresados en las decoraciones. Los estudios de Bourguet sobre datación de tejidos a partir de las primeras pruebas de <sup>14</sup>C cambiaron en cierta medida los criterios de datación en algunas colecciones que pasaron a ser un referente en este campo. La atribución cronológica de las piezas es generalmente indirecta, realizándose habitualmente por paralelos estilísticos con otros tejidos ya conocidos o con otros objetos artísticos datados. Sin embargo, este sistema de datación tiene el riesgo de ser vulnerable a la falsificación (Cabrera 2005: 12).

Estas primeras corrientes dedicadas al estudio de la datación de tejidos han marcado profundamente la periodización de los mismos hasta hace bien pocos años, pero no podemos olvidar que están sujetas a criterios meramente estilísticos, comparativos y técnicos. Este tipo de criterios han llevado en muchas ocasiones a cometer errores y anacronismos en las dataciones, no por la falta de relación artística entre elementos no textiles como esculturas, pinturas

36.- *Homilia I*; PG 40, col. 168. Traducida en Mango 1972: 50-51.

y mosaicos, si no por la falta de relación entre estos últimos y otros estudios basados en los análisis de fibras, colorantes y sobretodo en los ya mejorados análisis de datación por  $^{14}\text{C}$ .

### **Los análisis de datación por $^{14}\text{C}$**

La datación de los tejidos denominados coptos por  $^{14}\text{C}$  constituye una de los avances más importantes dentro del ámbito del estudio textil. Las agrupaciones de los resultados de  $^{14}\text{C}$  pueden ayudar a conocer con mayor exactitud la cronología de las piezas de indumentaria, así si se compara las dataciones de las túnicas con decoración de tipo ménade con las decoraciones de tipo cristiano, se puede intuir una posible diferenciación cronológica

El  $^{14}\text{C}$  fue desarrollado por el equipo del Profesor Lybby en la Universidad de Chicago en la segunda mitad de la década de 1940. Se basa en el principio de la desintegración radioactiva, en este caso del isótopo radioactivo  $^{14}\text{C}$  que se forma en la atmósfera terrestre. Esta desintegración sigue un ritmo constante que permite definir el concepto de vida media, que es el tiempo que transcurre hasta que se produce la desintegración de la mitad de la muestra de un isótopo radiactivo. En el caso del  $^{14}\text{C}$  la vida media es de 5.730 años. La proporción entre los diferentes isótopos del carbono es constante, lo que permite predecir la cantidad del isótopo radiactivo si se conoce la cantidad de carbono 12 ó 13 de una muestra, ya que estos últimos son isótopos estables, es decir no se transforman o desintegran. Debido a que la concentración de  $^{14}\text{C}$  no ha sido constante a lo largo del tiempo, tanto por oscilaciones en la radiación solar, como en el campo magnético que afectan a la formación del  $^{14}\text{C}$  a partir del nitrógeno en la atmósfera, ha sido necesario ajustar la dataciones de radiocarbono a la edad del calendario mediante curvas de calibración apoyadas en las dataciones dendrocronológicas<sup>37</sup>.

El método convencional de datación por radiocarbono exigía una cantidad de muestra significativa que permitiera las mediciones de la radiación emitida por desintegración. A partir de 1977 se desarrolla la nueva técnica de datación de espectrometría de aceleración de masas (AMS en sus siglas en inglés) en el que se mide el número de átomos presentes por lo que las muestras necesarias para datación reducen notablemente su tamaño y se pueden realizar en menor tiempo de medida.

Con este método no se obtiene una fecha concreta, sino un rango de fechas que estadísticamente tienen mayor probabilidad de ser la adecuada. Se expresan con el valor de la mediana y una desviación estándar, ya sea en referencia a años antes del presente (su abreviatura en inglés, bp), fijado en 1950, o en fechas convencionales: 1640 +/- 40 BP o 310 +/- 50 d.C. Cuando la fecha de radiocarbono ha sido calibrada suele señalarse con la indicación en letras mayúsculas (BP o AC) y con el rango de probabilidades a dos desviaciones estándar (95% de probabilidad): 1610-1410 cal BP o 370-540 cal DC. Cuanto más reducido sea el valor de la desviación

37.- Quiero agradecer aquí todas las explicaciones y aclaraciones recibidas por el Dr. Ignacio Montero Ruiz en relación al funcionamiento de las pruebas y a Josep Benseny por sus valiosas aportaciones entorno a los cálculos de porcentajes de las pruebas y a la interpretación de las curvas de calibración.

estándar, mayor precisión se conseguirá en la datación, es decir el rango de fechas probables será más corto.

El sistema de datación por  $^{14}\text{C}$  AMS supone un antes y un después en la datación de los tejidos. La aplicación de esta técnica en algunas piezas de colecciones recientemente estudiadas como la de la Dra. Ana Cabrera sobre los tejidos coptos del Museo textil y de la indumentaria de Barcelona o la presentada en esta tesis doctoral sobre la colección Soler Vilabella del Museo de Montserrat suponen un gran avance en el campo de la datación textil<sup>38</sup>. Esta nueva corriente de estudio liderada por los doctores Luke Van Strindock y Antoine de Moore e integrada en el grupo de investigación textil *Textiles from de Nille Valley 1st Millenium AD* con sede en Amberes, con el que he podido colaborar durante los últimos años, está marcando el camino de los nuevos estudios cronológicos en el ámbito textil.

38.- Reitero mi agradecimiento a la Dra. Laura Rodríguez Peinado. Sus proyectos integrados en el Plan Nacional mencionados al principio de este trabajo y la financiación de los mismos son los que han hecho posible sufragar los análisis de algunas de las piezas de la colección Soler Vilabella que se presentan en esta Tesis Doctoral.