



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.**

### 3. - Estudio de los tejidos de la colección Soler Vilabella

#### 3.1.- Tejidos completos

La colección Soler Vilabella del Museo de Montserrat consta de once fragmentos que destacan por ser piezas completas, de grandes dimensiones o que se pueden clasificar en una categoría concreta como prendas de indumentaria o mortajas funerarias. Este conjunto se puede clasificar en tres grupos, tejidos de indumentaria, tejidos funerarios y tejidos de amueblamiento, entendiendo que estos últimos también tuvieron una finalidad funeraria al ser reutilizados como mortajas.

Categoría	Ejemplares	Nº Inventario
Túnicas de adulto	3	TCMDM-6; TCMDM-7; TCMDM-8; TCMDM-36
Túnicas infantiles	3	TCMDM-18; TCMDM-36; TCMDM-37
Velos	1	TCMDM-3
Manteles	1	TCMDM-5
Sudarios	3	TCMDM-1; TCMDM-2; TCMDM-17

Tabla 1. Clasificación de piezas completas.

#### 3.1.2. - Grandes tejidos relacionables con chales, túnicas, mortajas con decoraciones policromas en lino o lana

Dentro del conjunto estudiado hay nueve tejidos grandes, conservados total o parcialmente con decoraciones policromas. En el caso de las túnicas la funcionalidad es evidente, no tanto en el de los velos pese a que el ejemplar TCMDM-3 de la colección Soler Vilabella resulta de gran interés al tener diversas trazas y marcas de uso que hacen que sea más fácil clasificarlo. El caso más complicado es el de los sudarios y manteles si bien en la categoría desarrollada en este punto, la de los ejemplares con decoraciones policromas en lino o lana, solo tenemos tres casos.

Son muchas las teorías que se han desarrollado en relación a la utilidad de los tejidos de grandes dimensiones con decoraciones en forma de *tabula*, *orbiculus* o *clavus*, muchas de ellas relacionadas con la decoración de ornamentación civil y religiosa siendo los ejemplos más utilizados los de los mosaicos de las iglesias de San Apollinare il Nuovo o San Vitale en Rávena. No en vano, los motivos decorativos y las disposiciones geométricas que aparecen en algunos

de estos mosaicos invitan a hacer planteamientos serios sobre la funcionalidad de los tejidos. El conjunto presentado en esta Tesis no es una excepción y además, los tejidos mejor conservados son los más asimilables a imágenes de la musivaria en la Antigüedad Tardía. En un principio pensé en esa funcionalidad mobiliaria (Turell 2005). Sin duda las cortinas entre columnas, delimitadoras de espacios del palacio de Teodorico el Grande que encontramos representados en San Apollinare il Nuovo recuerdan a las composiciones de *tabulae* y *clavi* que encontramos en muchos tejidos coptos. Este tipo de decoraciones geométricas y composiciones formaban parte del estilo y moda presentes en todos los rincones del imperio. En el valle del Nilo los testimonios de esta arquitectura religiosa son escasos y con un nivel artístico en comparación más bajo, sobre todo cuando hablamos de iglesias y construcciones monásticas que además se erigían en las regiones más modestas<sup>70</sup>. Esta es la causa principal por la que existen escasas referencias plásticas sobre el uso y función de los tejidos en la arquitectura en la región de Egipto y encontramos más referencias en otras construcciones de lugares del Imperio con la ya citada ciudad de Rávena.



Fig. 27 TCMDM-1. Museo de Montserrat.

El tejido TCMDM-1 del Museo de Montserrat es una clara referencia para este tipo de representaciones (fig. 27). Se trata de un tafetán de 98 x 85,5 cms. con decoración en técnica de tapiz datado en siglo VII d.C. Inicialmente el tejido lo describí como un chal. Las dimensiones antes del proceso de restauración eran menores y parecía que las *tabulae* quedaban encima de los hombros si se colocaran como prenda de indumentaria. Durante la intervención se descu-

70.- Un interesante resumen de las iglesias más importantes de la región de Egipto lo encontramos en Grossmann 2009: 19-35.

brió que el tejido estaba plegado justo por la mitad y al desdoblarlo las dimensiones aumentaron y la posición de la decoración quedó en la parte inferior del tejido. El segundo planteamiento fue que se tratara de una cortina, similar a la citada del mosaico que representa el palacio en San Apolinare il Nuovo, pero en este caso las *tabulae* del tejido se encuentran en la parte inferior totalmente opuestas a la posición de la representación del mosaico. Finalmente, la conclusión sobre el uso y función de este tejido viene de las evidencias sobre su uso funerario. En este sentido tenemos dos datos concluyentes. En primer lugar las marcas de las bandas de lino utilizadas para envolver al difunto –fruto de la exudación del mismo– y en segundo lugar una mancha de aspecto rosado situado en la zona derecha tocando a la *tabula*. Los análisis químicos han revelado que corresponde a un pigmento de minio, habitual en los procesos funerarios. Las medidas del tejido, la disposición de la decoración en la parte inferior y la disposición como último tejido en el proceso de enterramiento, sujetado por bandas de lino<sup>71</sup> me lleva a concluir que se trata de un sudario utilizado para envolver el cuerpo como última capa colocando la decoración en la parte de los pies. La ausencia de orillos que delimiten el final del tejido en ninguno de los lados y la baja densidad del tafetán<sup>72</sup> dan solidez a la idea de que estemos ante un sudario de uso exclusivamente funerario.

El caso del TCMDM-2 es muy parecido pero con unas dimensiones mayores 140 x161 cms. Se trata de un tafetán de lino con decoración en lana en técnica de tapiz y decoraciones vegetales y florales dispuestas de manera simétrica (fig 28). Su cronología temprana, siglos IV-V d.C. (<sup>14</sup>C Cal AD 325-449), los motivos decorativos de las flores de loto asociadas al concepto de regeneración en la religión



Fig. 28 TCMDM-2. Museo de Montserrat.

71.- Estas marcas permiten descartar la posibilidad de que sea una funda de cojín como los que se colocaban en los pies y cabeza de los difuntos. *Vid* la momia de Euphémiaân del Real Museo de arte e historia de Bruselas (Schieck 2009: 115).

72.- 1-12 pasadas/cm de trama y 14-17 hilos/cm de urdimbre. Es una densidad baja comparada con la de otros tejidos de la colección *Cf.* Catálogo TCMDM-1.

egipcia, que trataremos en el punto de la decoración, junto con las marcas de las bandas utilizadas para amortajar consolidan la idea de que estamos ante otro sudario. De esta manera queda descartada la hipótesis inicial sobre este tejido en que se asociaba a un primer uso como cortina (Turell 2009: 91) pese a que, al igual que el TCMDM-1, la baja densidad del tafetán de base<sup>73</sup> cuadraría con la de una fina cortina delimitadora aunque también con la de un sudario para amortajar.

El último de los tejidos de esta categoría es el TCMDM-17. Tafetán de lino con decoraciones en técnica de tapiz y con unas dimensiones de 117 x 70 cms. y cronología de siglos V-VI d.C. Estamos ante otro caso de tejido de grandes dimensiones con evidencias de bandas utilizadas para amortajar. Al igual que las dos piezas anteriores la decoración está dispuesta de manera simétrica (fig. 29) e iría colocada a los pies del difunto. Una vez más nos encontramos con una iconografía de fauna del Nilo que describiremos en el punto específico, pero que representa una simbología asociada a la esencia del ser y del alma que en época cristiana se puede asimilar a la transición del alma del difunto. Concluyo pues con la idea del uso como sudario de esta pieza utilizada para enterrar al difunto.

### **Tejidos de indumentaria**

Dentro de la categoría de tejidos de grandes dimensiones y piezas enteras con decoración polícroma y funcionalidad asociada al ámbito de la indumentaria, tenemos dos grupos dentro de la colección estudiada, túnicas y velos. El TCMDM-3 (fig. 30) es uno de los tejidos de in-

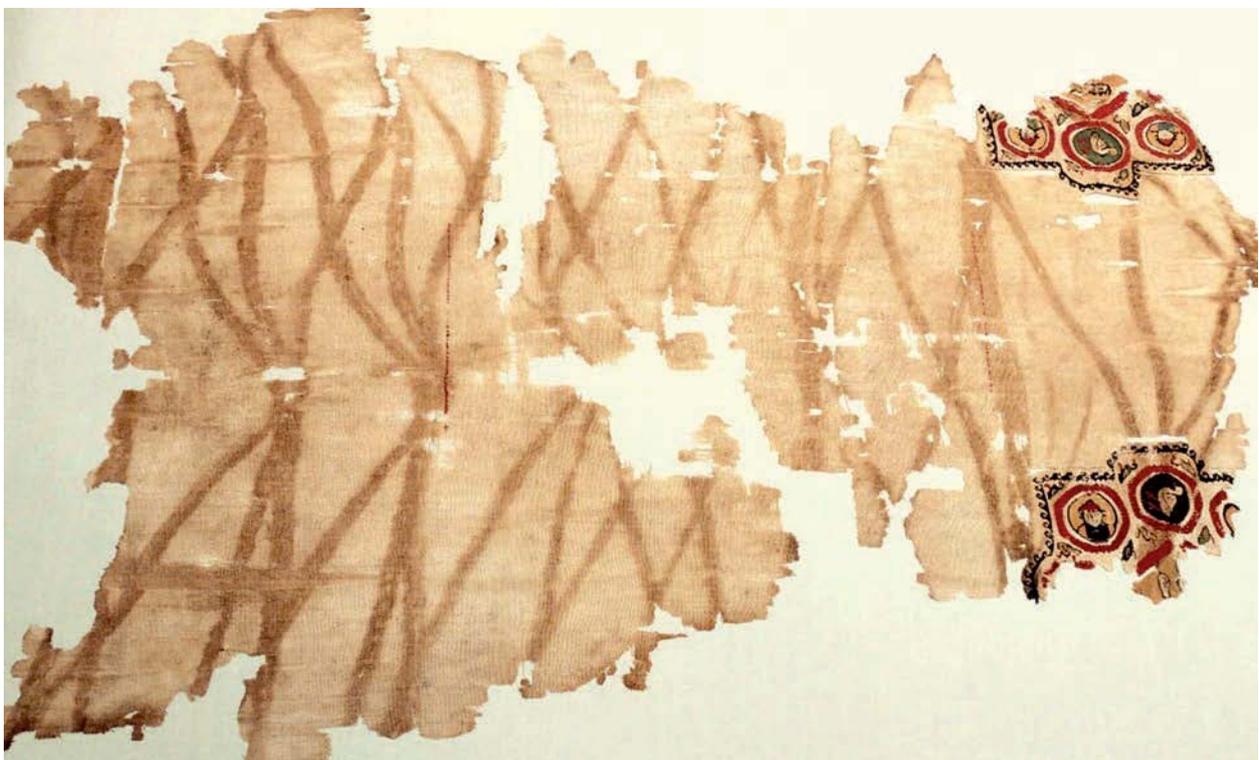


Fig. 29 TCMDM-17. Museo de Montserrat.

73. 12 pasadas/cm de trama y 8-20 hilos/cm de urdimbre. Cfr. Catálogo TCMDM-2.



Fig. 30 TCMDM-3. Museo de Montserrat.

documentaria más interesantes de la colección. Se trata de un velo de los siglos V-VI d.C. ( $^{14}\text{C}$  Cal AD 442-536) cuyo estudio y los análisis físicos realizados durante el proceso de restauración son definitorios para demostrar su funcionalidad. Este hecho es poco habitual en los restos textiles de otras colecciones pese a tener bien documentado el uso de esta prenda tanto en Egipto como en el resto del Imperio romano. Se trata de un tafetán con decoración en técnica de tapiz y motivos florales elaborados independientemente y cosidos posteriormente a la pieza de lino. Se pueden observar manchas oscuras de oxidación provocadas por la exudación

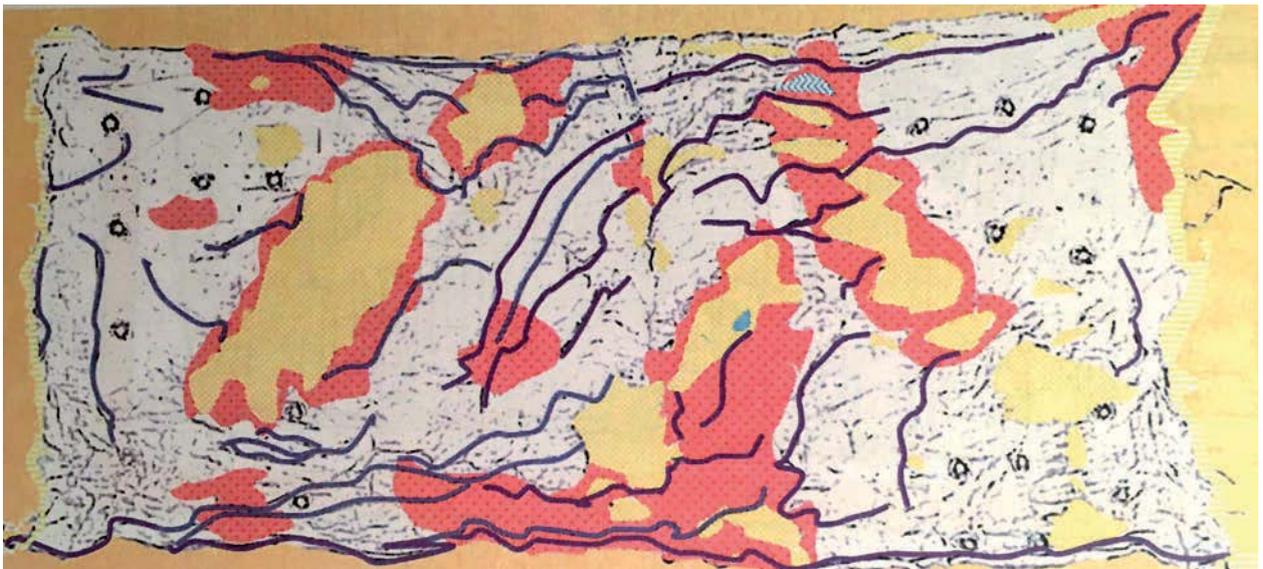


Fig. 31 Detalle de las zonas con mayor desprendimiento de tejido. TCMDM-3. Museo de Montserrat.

del cuerpo que presentan líneas de deterioro simétricas a la costura central. En esas zonas hay un mayor desprendimiento de material y el lino es más quebradizo (fig. 31). Sin duda la pérdida de tejido que se observa de manera simétrica a ambos lados de la costura central coincide con los pliegues de colocación del mismo que además de ser las zonas más frágiles de la prenda, se vieron afectadas en su momento por la exudación del cadáver y la forma de colocación en la cabeza en el momento de la inhumación (fig. 32).

El segundo de los grupos asociados a la indumentaria presente en la colección son las túnicas. La categoría de tejidos con decoraciones polícromas en lino y lana presenta cuatro ejemplares, dos de adulto y dos infantiles. El TCMDM-6 y el TCMDM-7 corresponden a túnicas enteras de adulto. La primera de ellas, TCMDM-6 (fig. 33), es una túnica de los siglos VII-VIII d.C. confeccionada en tafetán de lana y decoraciones en técnica de tapiz cuyo hecho distintivo y especial, que desarrollaré en el punto de fibras y tintes, es su color amarillento que según el estudio cromatográfico es fruto del uso de la camomila (*Anthemis chia*). El tejido presenta unos *clavi* muy anchos decorados en tres registros verticales con figuras antropomorfas masculinas y femeninas que se alternan con figuras de animales de clara inspiración nilótica. En la parte superior correspondiente al cuello encontramos una decoración en tres registros horizontales. El primero de ellos alterna pequeñas hojas lanceoladas con gotas de agua. El segundo presenta las mismas formas antropomorfas de los *clavi* y el último presenta dos *orbiculi*. Ambos tienen un medallón central con una figura antropomorfa de la misma serie que las anteriores pero con el añadido de ser alada. Finalmente en la parte superior izquierda encontramos parte de

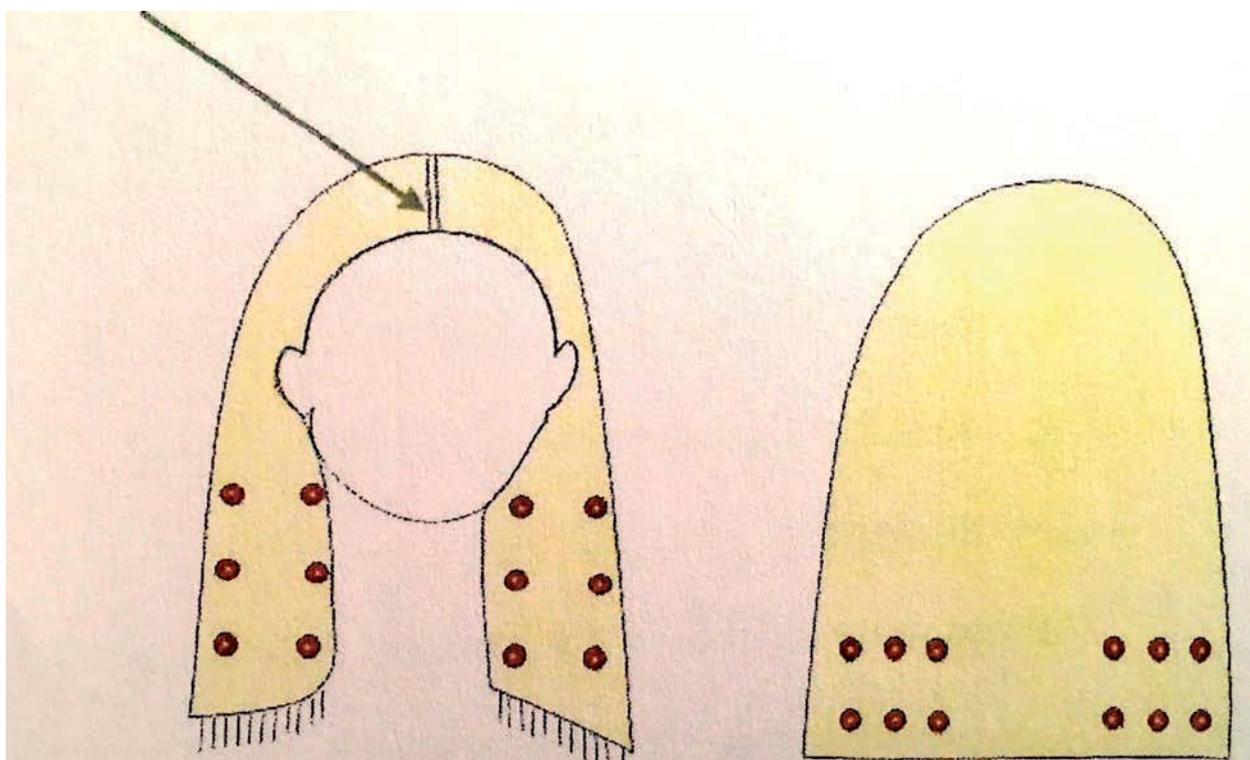


Fig. 32 Reconstrucción del TCMDM-3. Dibujo de Pilar Borrego (IPCE).



Fig. 33 TCMDM-6. Museo de Montserrat.

una tabula con los mismos motivos decorativos. Otro aspecto destacable es la presencia de un remate del bajo realizado con flecos insertados en los orillos del tejido<sup>74</sup> que al tratarse de una túnica realizada en una sola pieza es muy interesante porque nos ayuda a acotar las medidas que en este caso son de 129 x 79 cms. Cabe destacar el pliegue que se encuentra a la altura del pecho que junto con los cordones rojos ubicados en la zona de hombros y cuello podría ser una manera de modificar la longitud de la túnica. Finalmente los restos de la tabula superior presentan un relé en la parte exterior que nos indica el inicio de la manga y que ubicaría la tabula en el inicio del hombro como ya viene siendo habitual en este tipo de túnicas.

El TCMDM-7 (fig. 34) es otro ejemplo de túnica de adulto datada entre los siglos VI y VII d.C., elaborada en tafetán con decoraciones polícromas en técnica de tapiz. Las decoraciones consisten en *clavi* en las mangas y pecho y *tabulae*

de pequeñas dimensiones en hombros y parte inferior, siendo estas últimas parte de un conjunto flanqueado por *clavi* que suben hacia la parte superior de la túnica contraponiéndose a la dirección de los *clavi* del pecho. Ambos acaban en forma de hoja lanceolada. La prenda está tejida en el telar en una sola pieza. La decoración de la misma consiste en formas geométricas complementadas con elementos zoomorfos. Durante el proceso de restauración se pudo observar que la túnica contaba con la misma confección y decoración por ambos lados y está tejida en una sola pieza.

Finalmente tenemos dos túnicas infantiles con decoraciones polícromas. Una de ellas completa, TCMDM-37 (fig. 61) y otra que conserva la mitad superior, TCMDM-18. El estudio de ambas piezas supone la aportación de interesantes datos en el ámbito de la cronología y de la iconografía y serán desglosados de manera pormenorizada tanto en el punto de la iconografía como en el de la datación. La TCMDM-37 es una túnica infantil con fondo de tafetán en lino datada entre los siglos V y VII d.C. (<sup>14</sup>C Cal AD 455-559) y decoración de lazos cruzados polícromos en el pecho y dobles bandas con el mismo motivo en las mangas que, al igual que en las sisas, presentan un remate de flecos. La decoración se completa con una pequeña cruz

74.- Interesante observación que se desprende del informe técnico realizado por Pilar Borrego durante el proceso de restauración.



Fig. 34 TCMDM-7. Museo de Montserrat.

central bordada con hilos de lana roja. A diferencia de otras túnicas de la colección como la TCMDM-36<sup>75</sup> (fig. 35), esta tiene la decoración de las bandas decorativas integradas en el propio tejido de base de toda la túnica mediante técnica de tapiz con tramas polícromas y destaca su mayor densidad respecto al tafetán. Esta confección evita tener cronologías distintas en decoración y tejido de base como en el caso de otros tejidos pero no quita que no fuera manipulada en diversos momentos eso sí, manteniendo siempre la originalidad decorativa de la confección. Así se puede constatar mediante un pliegue de 3,1 cms. que tiene en la parte central, a 29,6 cms. desde la base, que se retocó debido seguramente al crecimiento del individuo o a la reutilización por parte de otro.

El fragmento TCMDM-18 (fig. 36) es una de las piezas más destacables de la colección. Se trata de la mitad superior de una túnica infantil realizada en tafetán de lana con decoraciones bordadas y aplicadas, una cronología de los siglos VI-VII d.C (<sup>14</sup>C Cal AD 498-608) y unas medidas de 41 x 55 cms. Sin duda alguna no estamos ante una pieza cualquiera. En primer lugar lo poco que sabemos de su confección indica que no es una túnica elaborada siguiendo los mismos patrones que las del resto de la colección. Habitualmente, las túnicas elaboradas en forma presentan una abertura mediante relé para la zona del cuello en cambio la TCMDM-18 tiene

75.- *Cfr.* Catálogo TCMDM-36



Fig. 35 TCMDM-36. Museo de Montserrat.

muy marcada y pronunciada la forma del mismo, algo que es muy poco común y que solo he podido encontrar en una túnica de la donación que hizo Flinders Petrie a la Withworth Art Gallery en 1897. El conjunto de estas cinco túnicas estudiadas en un trabajo sobre la datación por  $^{14}\text{C}$  de Frances Pritchard tiene en la T.8508 un claro paralelo de la zona del cuello (Pritchard 2007: 183).

En la parte derecha se puede observar el inicio de otro gran motivo central como el de la parte delantera en donde con toda probabilidad el motivo decorativo representado sería otra escena salvífica como la de Daniel en la fosa de los leones que encontramos en la parte frontal. Las evidencias de manchas de exudación que durante el proceso de restauración se pudieron encontrar encima de la cabeza de la figura de Daniel y justo en el arranque de la decoración del arco incompleto citado anteriormente (fig. 37), indican que sin duda estamos ante una túnica hallada en contexto funerario (fig. 37b). Esto no es una novedad, puesto que prácticamente la totalidad de tejidos coptos conservados en las diferentes colecciones y sobretodo los que tenemos documentados en excavaciones arqueológicas provienen de estos contextos. En cambio, la novedad es que nos encontremos ante una túnica de único y exclusivo uso funerario. La densidad de las decoraciones en lana aplicadas en el cuello mediante costura, el color rojo del tafetán de base y la decoración central con una escena perfectamente asociable a la



Fig. 36 TCMDM-18. Museo de Montserrat.

serie de las *commendationis animae* que desarrollaré en el punto de iconografía apuntan a una túnica funeraria diseñada con el fin ayudar a la transición del difunto.

### 3.1.3. - Grandes tejidos relacionables con chales, túnicas y mortajas con decoraciones bicolor en lino o lana

Encontramos un total de tres fragmentos en la categoría de grandes tejidos con decoraciones bicolor en lino o lana: Una túnica de adulto, una túnica infantil y un gran fragmento de un tejido asociado a funciones mobiliarias, posiblemente un mantel o colgadura. Al igual que en la categoría anterior, los tejidos estudiados y que incluyo en este apartado son piezas interesantes que aportan información técnica y cronológica importante en el ámbito del estudio textil.

La primera de las piezas es la TCMDM-5. Se trata de un tafetán de lino con decoración bicolor en técnica de tapiz de 193 x 140 cms. (fig. 38). La decoración está formada por dos *orbiculi* y dos *clavi* a ambos lados de la pieza en dos registros con motivos florales, todo en técnica de tapiz sobre tafetán de lino. La decoración, tanto de los *orbiculi* como de las bandas laterales y los *clavi* está formada por líneas dobles de entrelazos. Se trata de un posible mantel aunque al encontrarse incompleto es difícil concretar con exactitud su funcionalidad. En la colección



Figura 37.

original de Soler Vilabella existe otro tejido similar, cuadrangular, que no fue donado al Museo en su momento. El tejido presenta las mismas decoraciones aunque el fondo está ejecutado en técnica de bucle<sup>76</sup> (fig. 39).

Comparto aquí la opinión de Chris Verhecken que en un estudio sobre los tejidos de amueblamiento de la colección Katoen Natie afirma que son pocos los fragmentos textiles conservados con estas características y dimensiones y que todas las conclusiones que se puedan sacar sobre su uso original no pueden pasar de meras conjeturas (Verhecken 2009: 133). Ahora bien en el caso del TCMDM-5 del Museo de Montserrat tenemos varios indicadores y pistas que nos acercan a una funcionalidad concreta. En primer lugar se trata de una pieza que no fue elaborada al mismo tiempo. Esta afirmación se basa en tres hechos: las decoraciones son aplicadas al tafetán, las pruebas de <sup>14</sup>C han dado dos cronologías distintas para el tafetán y para la decoración aplicada (<sup>14</sup>C del tafetán de base: cal AD 204-324 y <sup>14</sup>C para la decoración: Cal AD 294 to 398) y solo uno de los *orbiculi* está teñido con púrpura. Este hecho confirma la

76.- Mismos motivos decorativos y disposición con técnica de bucle lo encontramos en el tejido n° 153 de la fundación Katoen Natie, Amberes. Tanto el tejido de la colección Soler Vilabella no donado como el de Katoen Natie, con esas dimensiones y el grosor que les confiere la técnica del bucle, lo descarta como mantel y cobraría más sentido que se tratara de una colcha o colgadura de pared para proteger del frío.

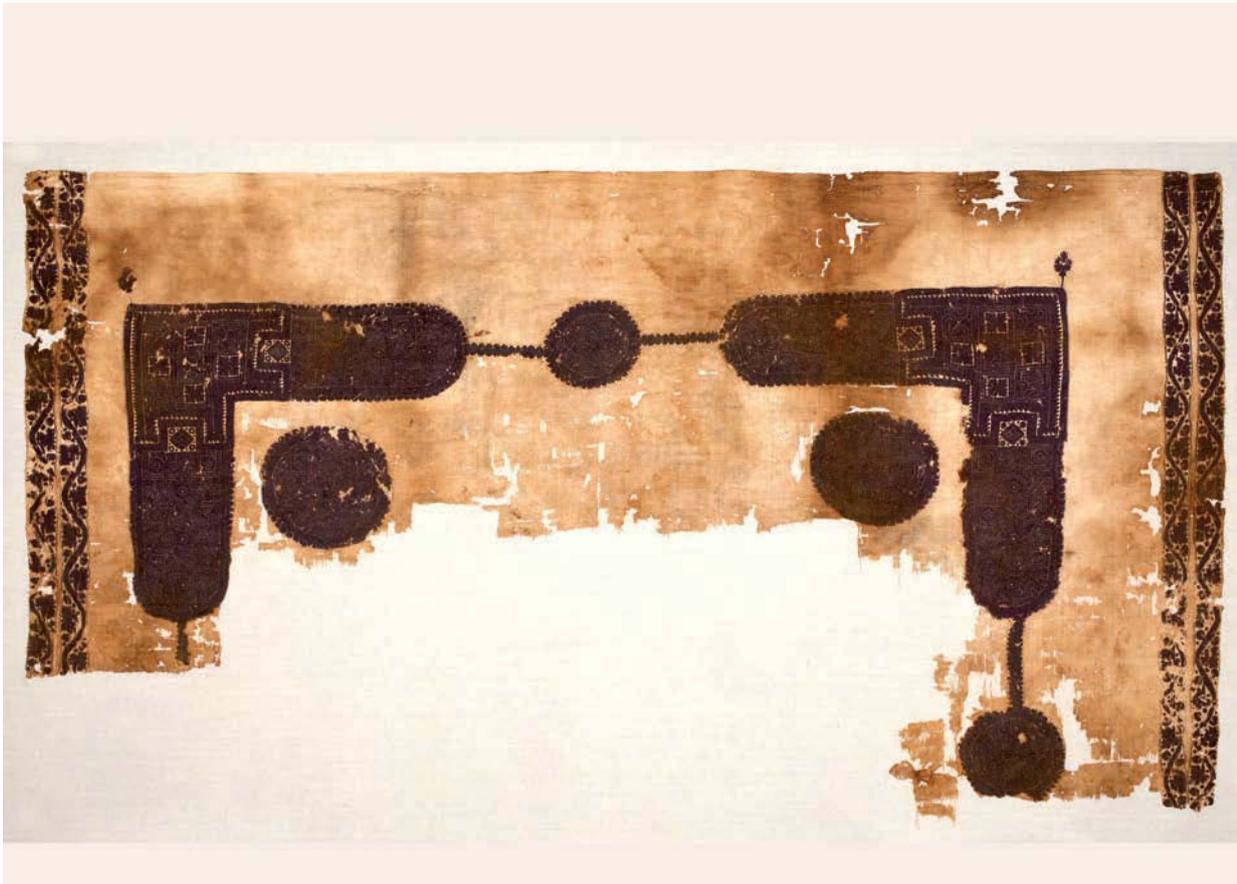


Fig. 38 TCMDM-5. Museo de Montserrat.

hipótesis sobre la elaboración de tejidos en diversas fases y su reutilización y modificación posterior, probablemente en talleres distintos. Es muy probable que este tejido provenga de la campaña de 1908. En esta el propio Gayet cuenta que exploró nuevos edificios en barrios sepultados bajo restos de escombros de cerámica y arena en donde encontró casas privadas con enterramientos de la época fundacional de la ciudad romana<sup>77</sup>. De este modo la cronología más temprana

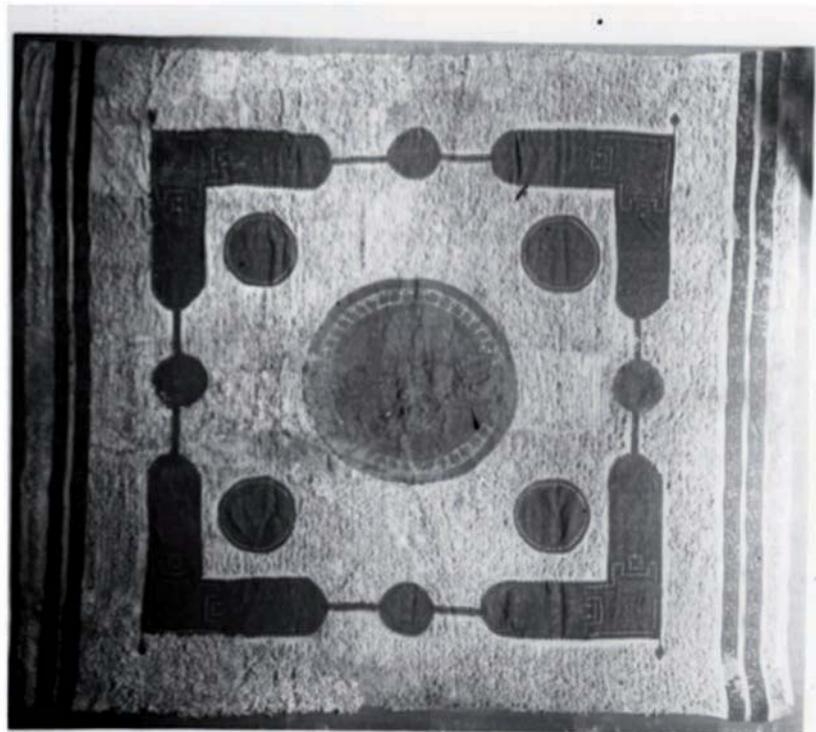


Fig. 39 Única imagen conservada del tejido que envió el Museo del Louvre después de la apertura del testamento de Marie Gayet. Museo de Montserrat. [

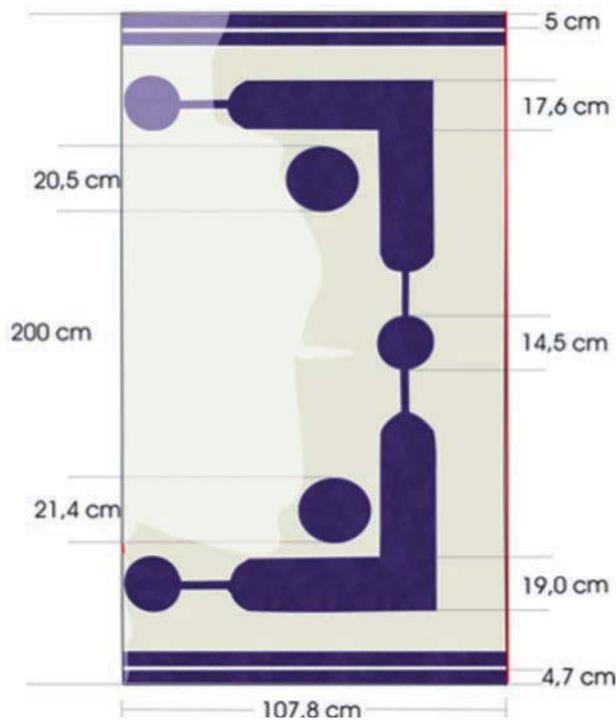


Fig. 40 Orillos conservados del TCMDM-5. Dibujo de Pilar Borrego (IPCE).

del tejido estudiado (140 d.C.) coincidiría con la de ese barrio explorado a inicios de la decimotercera campaña (Gayet 1908: 641-644). Al parecer Gayet, después de este hallazgo se dirigió hacia nuevas necrópolis, en esta ocasión cristianas en donde halló dos nuevos enterramientos. En una carta de Gayet del 9 de abril de 1908 dirigida a Sr. Bayet, Director de estudios superiores (Calament 2005: 144), éste comenta los buenos resultados de la campaña en donde describe los objetos encontrados, destacando túnicas y tejidos completos con decoraciones de tipo bizantino y sasánida que no serían anteriores al siglo III d.C., cronología que cuadraría con la segunda datación de  $^{14}\text{C}$  realizada en las decoraciones del TCMDM-5. Sin duda estamos antes

un tejido modificado en al menos dos ocasiones, sin evidencias de haber estado oprimido por vendas en un posible proceso de enterramiento, como si tenemos en otros tejidos de la colección<sup>78</sup>. Tenemos orillo que nos marca el final del extremo derecho en el que no hay evidencias de orificios que nos hagan pensar que se pueda tratar de una cortina (fig. 40). El uso de púrpura en parte de sus decoraciones, sus cronologías y dimensiones evidencian una clara funcionalidad mobiliaria como mantel aunque es difícil precisar si de ámbito doméstico o litúrgico (fig. 41).

### Tejidos de indumentaria

El primero en esta categoría es el TCMDM-8. Se trata de una túnica en tafetán de lino con decoraciones bicolor en técnica de tapiz de los siglos IV-V d.C. (fig. 42) que consisten en *clavi* en cuyo interior se representan diversas ninfas en pie con el cuerpo desnudo, las piernas cruzadas y los brazos alzados sosteniendo cada una de ellas una *imago clipeata*. Todo el registro decorativo de los *clavi* se encuentra flanqueado por una decoración vegetal muy recurrida dentro de la iconografía textil copta, unas ramas de vid entrecruzadas que envuelven a las ninfas a lo largo de todo el registro. En las mangas encontramos estas mismas bandas en formato doble con la misma decoración. La túnica presenta trazas de haber sido intervenida en diversas ocasiones, seguramente para su reutilización. Dichas intervenciones se muestran en

77.- Año 130 d.C., mismo día de la muerte de Antinoo.

78.- Cfr. TCMDM-1; TCMDM- 2; TCMDM-17.

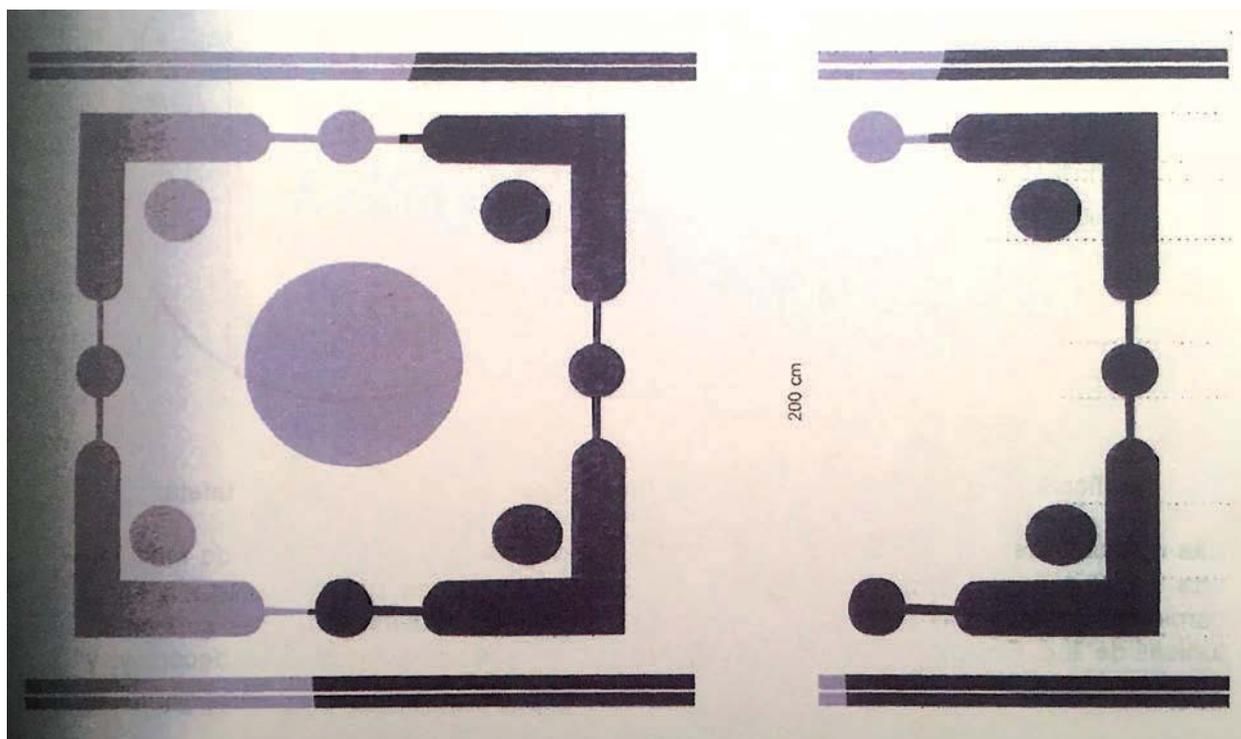


Fig. 41 Comparación entre el TCMDM-5 y el tejido de bucle referenciado en la figura 39. Museo de Montserrat.

forma de pliegues en los *clavi*, en la manga y algún corte a la altura del pecho. Nos encontramos de nuevo ante una túnica que evidencia su reutilización en diversas fases a raíz de los indicios comentados. Hay un aspecto que destaca como poco habitual que es la excesiva estrechez de las mangas, sobretudo en los puños (13,5 cms.). Habitualmente este tipo de túnicas con decoración bicolor, tejidas en forma y de corte recto tienen mangas ceñidas y presentan cronologías más tempranas. En mi opinión el exceso de estrechez en los puños de la manga de esta pieza es posible que se deba a la manera en como se ha restaurado y no por representar un tipo de confección especial.

La pieza TCMDM-36 es una túnica infantil realizada en tafetán de lino con decoraciones bicolor en tapicería (fig. 36). La decoración consiste en varios *clavi* en pecho y mangas formados por medallones que alternan imágenes de fauna del Nilo con pequeñas cruces, así como racimos de uva. En la parte de la cintura se aprecian marcas de lo que pudo ser un pliegue. Se trata de una túnica de las denominadas "en forma". La pieza está confeccionada igual por ambos lados y se puede deducir cuál es la parte trasera debido a la degradación y color más oscuro producido por la exudación del cuerpo que al estar tumbado ejerce más presión en esa parte del tejido. Una vez más nos encontramos ante un tejido que puede haber sido reutilizado en diversas fases. En este caso las decoraciones pudieron formar parte de otras prendas puesto que los motivos decorativos de los *clavi* no son los mismos.

### 3.2. - Fragmentos de tejidos

En la colección Soler Vilabella del Museo de Montserrat la gran mayoría de tejidos son fragmentos pertenecientes a grandes piezas, ya sea de indumentaria o amueblamiento. Tanto en



Fig. 42 TCMDM- 8. Museo de Montserrat.

esta colección como las numerosas que se conservan en todo el mundo esto se debe a dos motivos principalmente. En primer lugar a las condiciones de conservación de los enterramientos y contextos arqueológicos de los hallazgos y sobretodo por la manera de sufragar las campañas, mediante donativos correspondidos con materiales de las propias excavaciones<sup>79</sup>. En este sentido el furor del coleccionismo textil de finales del XIX llevó al comercio de tejidos dentro del mercado de antigüedades en donde lo que llamaba más la atención eran los motivos decorativos polícromos de fauna y las imágenes antropomorfas de representaciones bucólicas, por lo que en numerosas ocasiones los tejidos eran recortados para quedarse solo con las decoraciones. Un interesante ejemplo al respecto son los álbumes conservados en la Henry Art Gallery de Washington formados por 144 fragmentos de tejidos coptos procedentes de las excavaciones de Gayet en Antinoë, reunidos por el coleccionista Henry Byron y estudiados en un magnífico trabajo de Nancy Hoskins (Hoskins 2004).

En el caso de los pequeños fragmentos, la mayoría de ellos se pueden clasificar en tres grupos: *orbiculus*, *clavus* o *tabula*. Algunos son partes de túnicas y otros son más difíciles de identificar puesto que como ya sea comentado en este trabajo, este tipo de motivos decorativos

79.- Cfr. Cap II

eran frecuentes tanto en la indumentaria como en la arquitectura y los encontramos representados tanto en los propios tejidos como en el ámbito de la musivaria cuando se representa indumentaria o textiles de amueblamiento como cortinas, manteles o cojines. De esta manera podemos establecer una primera clasificación del conjunto estudiado:

<b>Categoría</b>	<b>Ejemplares</b>	<b>Nº de inventario</b>
Fragmentos de <i>tabula</i>	4	TCMDM-12; TCMDM-13; TCMDM-29; TCMDM-31
Fragmentos de <i>orbiculus</i>	6	TCMDM-9; TCMDM-14; TCMDM-15; TCMDM-3; TCMDM-34; TCMDM-31; TCMDM-23
Fragmentos de <i>clavus</i>	10	TCMDM-10a-b-c-d; TCMDM-19; TCMDM-22; TCMDM-21; TCMDM-26; TCMDM-27; TCMDM-33
Bandas decorativas	2	TCMDM-4; TCMDM-24
Mixtos <i>tabula</i> y <i>clavus</i>	2	TCMDM-25; TCMDM-28
Sin categoría específica	5	TCMDM-11; TCMDM-16; TCMDM-29; TCMDM-30; TCMDM-31

Tabla 2. Clasificación de fragmentos y tejidos incompletos.

### **3.2.1. - Pequeños fragmentos, *tabulae*, *orbiculi*, *clavi*, con decoración polícroma en lana**

Sin duda alguna en esta categoría el valor de los tejidos estudiados está una vez más en el contexto del que provienen. Al tratarse de un ámbito funerario es muy probable que la mayoría de ellos sean partes de túnicas y en menor medida de cojines, chales y velos. De esta manera tenemos un total de nueve tejidos con decoraciones polí cromas en lana de los que solo tres se pueden asociar directamente a partes de una túnica.

### **Fragmento de *tabula***

El único ejemplar de *tabula* con decoración policroma en lana es el TCMDM-20. Se trata de un tafetán con decoración en técnica de tapiz representada en diversos registros. Destaca una *imago* central con un busto antropomorfo diademado de mujer con collar y pequeños elementos florales semicirculares flanqueándola. En los extremos de esta *imago* se forma un cuadrado que engloba el registro central con un ave en cada vértice del mismo. El conjunto lo cierra la decoración que bordea la *tabula*: aves de especie no identificable, patos y diversos *putti* o amorcillos que los alternan con toda la iconografía. Resulta interesante la imagen central que podría representar a Dionisio aunque la cronología tardía de entrada lo hace poco probable, cada vez son más las dataciones por  $^{14}\text{C}$  que dan cronologías cercanas a la de esta pieza con representaciones dionisiacas o directamente con alegorías de Dionisio como podría ser el caso de esta *tabula*. (cfr. *supra*. fig. 2)

### **Fragmento de *orbiculus***

Al igual que en la categoría anterior, tan solo un fragmento de la colección corresponde a la categoría de *orbiculi* policromos. Se trata del fragmento TCMDM-9. Debido a su mal estado de conservación, poca información se puede desprender de su estudio. Se trata de un tejido con un *orbiculus* bicolor aplicado a un tafetán de base y con función indefinida, probablemente perteneció a una túnica o cojín. Pese a todo, el mal estado de conservación de algunos tejidos también invita a la reflexión sobre las causas que pueden haber llevado a tal degradación, teniendo en cuenta que otros tejidos de la misma colección como es el caso del TCMDM-9, se encontraban en condiciones mucho mejores antes del proceso de restauración. El tejido antes de ser restaurando se encontraba bastante degradado, con bastante polvo entre las fibras pero con poca suciedad acumulada, seguramente porque debió ser lavado en algún momento. Al igual que muchos tejidos sustraídos en excavaciones de finales del siglo XIX y principios del XX, el fragmento está recortado de manera irregular que unido a un mal uso y conservación del mismo, presentaba antes de la intervención muestras de deshidratación en la parte central y en las partes de color verde y marrón que imposibilitó en su momento la toma de muestras para realizar los análisis cromatográficos. La pérdida de tramas decorativas hace muy difícil la lectura de su decoración.

### **Fragmentos de *clavi***

Dos fragmentos comprenden la categoría de *clavi* realizados en técnica de tapiz con policromía. En primer lugar el TCMDM-21 que más allá de su decoración destaca por las conclusiones que se pueden extraer de su estudio pormenorizado. Se trata de un fragmento de decoración incompleto en tapicería policroma con forma de escuadra que consta de un registro decorativo que alterna elementos vegetales lanceolados con pequeños medallones de liebres, elemento antropomorfo frecuente en la decoración textil copta (fig. 43). El conjunto esta rodeado



Fig. 43 TCMDM- 21. Museo de Montserrat.

por una línea de volutas. El tejido presenta diversas manchas por exudación del cuerpo posterior al momento de enterramiento. Este es el primero de los indicadores que apuntan a que se trata del fragmento de una túnica. Si estuviera completo representaría los *clavi* de la prenda que recorrerían la parte delantera o trasera de la prenda que a juzgar por las medidas (17,2 cms. entre los *clavi* en una hipotética reconstrucción) pertenecería a un niño de muy corta edad.

En el caso del TCMDM-22, el fragmento se puede identificar directamente con el de un *clavus* de una túnica y solo se entiende interpretándolo junto con otro tejido de la colección, el TCMDM-19 (fig. 44). Durante el proceso de restauración se efectuó un montaje para que se viera que formaban parte de la misma túnica. Los fragmentos corresponden a la parte superior de la prenda aunque al estar incompleta no se puede concretar si delantera o trasera. La decoración del fragmento 19 se encuentra integrada en tres partes. La pechera con una sección principal formada por un conjunto de elementos antropomorfos integrados en dos arcos y un registro superior cuya decoración, formada a base de nereidas y elementos zoomorfos integrados en pequeños orbilculi, enlaza y tiene continuidad con el tercer registro decorativo, un *clavus* con la misma decoración que el resto de la pieza y que el fragmento TCMDM-22. Este último tiene en su parte superior una decoración tipo “espina de pez” o “espiguilla” que discurre paralela a la trama. En general, este conjunto es muy interesante por ser un claro



Fig. 44 TCMDM- 19. Museo de Montserrat.

ejemplo de cómo las evidencias técnicas de confección pueden ayudar a identificar fragmentos con una o varias prendas. Incluso, tal como es el caso de estos dos tejidos, distinguir si se trata de una túnica de adulto o de niño. En este sentido, la evidencia la encontramos en la altura de la pechera, pequeña en comparación a otra túnica de adulto de la misma colección, con una descripción igual a la de la TCMDM-6, y que permite identificar este conjunto TCMDM-19 y TCMDM-21 como una túnica infantil. La distancia entre la pechera decorativa y la parte superior donde encontramos el orillo que marca el inicio del cuello es de 15,5 cms. en el caso de esta pieza frente a los 43 cms. de la TCMDM-6 confirma la hipótesis. De esta manera lo que al principio parecían dos tejidos que se podían unir simétricamente al ubicar el fragmento TCMDM-22 en la parte del pecho vemos que no se produce la simetría en la decoración necesaria para que el TCMDM-19 fuera un *clavus* continuación del que arranca en la pieza TCMDM-22. En cuanto a la “espinas de pez” o “espiguilla” de la zona superior del fragmento TCMDM-22 se trata de un efecto decorativo frecuente en las túnicas de lana y delimita el relé que se crea al cambiar el tafetán de fondo al de la decoración.

### Fragmentos de bandas decorativas

Utilizo aquí la denominación de fragmentos de bandas decorativas para referirme a aquellos tejidos relacionados con geometrías similares a la de los *clavi* pero que formaban parte de la decoración de otras zonas de la túnica que no eran el pecho o la parte inferior, cuya decoración se ha descrito tradicionalmente como *clavus*.

En esta categoría y ejecutados en tapicería polícroma tan solo tenemos una pieza que resulta de gran interés por tratarse de un fragmento de manga de túnica infantil que tiene aplicadas unas bandas decorativas, se trata del TCMDM-24 (fig. 45). Una vez más, nos encontramos con otro tejido que ha sido reutilizado en al menos una ocasión. La evidencia de este hecho



Fig. 45 TCMDM- 24. Museo de Montserrat.

la encontramos en los dos registros de decoración policroma aplicada que no pertenecen, al menos uno de ellos, a la pieza original si no que fueron aplicados a posteriori. La banda decorativa superior representa un jinete cabalgando con los brazos extendidos mientras que la inferior solo tiene decoración geométrica en tonos azulados y con pequeñas flores en rojo y verde. Se puede observar perfectamente que la pieza se compone de dos partes: la manga en si misma de lino y por otro lado las decoraciones en técnica de tapiz aplicadas al lino. Las bandas aplicadas en este caso no siguen una uniformidad decorativa ni técnica lo que hace pensar que fueron añadidas en momentos distintos.

### **Fragmentos sin categoría específica**

Tenemos tres fragmentos difíciles de clasificar dentro de este apartado. Pese a las altas probabilidades que tienen de pertenecer a una túnica por los restos de exudación que presentan, su estado fragmentario y la ausencia de orillos o marcas que permitan incluso delimitar los límites de la decoración (como es el caso del TCMDM-30) imposibilitan que se pueda afirmar con rotundidad que pertenezcan a este tipo de prenda. Sin embargo, algunos como el TCMDM-16 presentan aspectos interesantes en torno a la datación por  $^{14}\text{C}$  y su iconografía y ambos serán debidamente analizados en los dos últimos puntos del capítulo.

También vale la pena destacar el TCMDM-29. Fragmento de banda decorativa en lana con fondo beige y decoración en lino y lana de color beige y púrpura (fig. 46). El tejido presenta tres registros. El primero más amplio en color púrpura seguido del segundo con una banda decorativa que alterna fauna zoomorfa con elementos vegetales y un tercer registro incompleto en color beige. Este fragmento podría pertenecer a una túnica de lana bicolor y es de los casos cuyo estudio depende en buena parte del hallazgo de paralelos en otras colecciones. En este sentido, tenemos uno bastante interesante en la colección de la Universidad de Manches-



Fig. 46 TCMDM-29. Museo de Montserrat.

ter (T2001-243). En ambas piezas se representan los *clavi* entre dos tafetanes de lana de distinto color, aspecto que nos ayuda a datar el fragmento entre los siglos VII y VIII d.C. siendo de los más tardíos de la colección.

### 3.2.2 - Pequeños fragmentos, *tabulae*, *orbiculi*, *clavi*, con decoración bicolor en lana

El mayor número de fragmentos se concentra en este apartado y contiene algunas composiciones destacables llevadas a cabo durante el proceso de restauración<sup>80</sup>. De esta manera se ha podido determinar el tipo de pieza del que formaban parte aspecto destacable de esta colección. El hecho de estar formada por pocos fragmentos y con una misma procedencia ha permitido poder hacer las combinaciones necesarias pudiendo estudiar los tejidos por grupos, algo poco habitual en las colecciones textiles coptas<sup>81</sup>. Este es el motivo por el que hablaré de conjuntos formados por *tabula*, *orbiculi* o *clavi* de manera combinada y de “otros fragmentos” en el caso de que sean tejidos individuales no asociados a ningún conjunto o montaje.

#### Conjuntos formados por decoraciones de *tabula*, *orbiculi* o *clavi*

El primer grupo estudiado es el TCMDM-10a/10b/10c/10d formado por cuatro fragmentos que formaban parte de los *clavi* de una túnica (fig. 48). Se trata de un conjunto en tafetán beige y con decoración bicolor en técnica de tapiz con unas medidas después del montaje de 81 x 50 cms. El conjunto está dividido en tres registros. En primer lugar encontramos una parte central de estrellas octolobuladas de líneas dobles entrelazadas. Este registro se encuentra flanqueado por otros dos situados en la parte superior e inferior con una sucesión de meda-

80.- Cada uno de los montajes ha sido una sugerencia del autor de este trabajo en calidad de asesor histórico para la empresa Kronos Restaura que llevó a cabo la restauración en la IPCE.

81.- En estos casos he optado por la elaboración de una ficha única de catálogo agrupando todos los tejidos.



Fig. 47 TCMDM-10a/10b/10c/10d. Museo de Montserrat.



Fig. 48 TCMDM-14/15/34/25. Museo de Montserrat.

llones y en medio de cada uno de ellos encontramos una liebre. Pese a tratarse de fragmentos de pequeño tamaño, recortados de una pieza mayor, su estado de conservación antes de la restauración era mejor que el de otros fragmentos de la colección puesto que no presentaba excesivas muestras de deshidratación<sup>82</sup>. De entre todos destaca el TCMDM-10a que forma parte de la decoración del cuello y que cogía la parte delantera y trasera de la túnica. En la parte interior presenta un cordón de lana roja en forma de espina de pez que a su vez de forma paralela al mismo tiene una decoración en forma de espiga.

El siguiente conjunto es el TCMDM-14/15/34/25 formado por cuatro *orbiculi* del mismo tamaño pero en estados de conservación distintos y con una cronología de siglos V-VI d.C. La decoración es bicolor con una imago antropomorfa central en cada una de ellas (fig. 47). Dos de los cuatro fragmentos con imago antropomorfa presentan los *clavi* de la túnica de la figura representada en color rojo. Cada una de las cuatro piezas están rodeadas por un grupo semicircular de elementos zoomorfos, liebres, cabras y leones. El conjunto se cierra con una cenefa que bordea todo el *orbiculus* que consiste en un roleo de salientes circulares que guardan distancia simétrica. Originalmente me planteé diversas hipótesis sobre su reconstrucción y disposición. La primera de ellas fue que se tratara de las decoraciones de hombros y parte inferior de una túnica. En este sentido tenemos un paralelo muy interesante en la túnica 741 DM 88b de la colección Katōe Natie aunque con los *orbiculi* inferiores más pequeños. Existen otros paralelos de túnicas con decoraciones en forma de *orbiculus* en los hombros pero no tan grandes como el ejemplo comentado y en la mayoría de casos también tienen las decoraciones inferiores más pequeñas. Pese a todo, no es una hipótesis completamente descartable. En segundo lugar pensé en la decoración de un chal pero al colocar los cuatro elementos en posición



Fig. 49 TCMDM- 27/28. Museo de Montserrat.

82.- *Cfr.* Catálogo TCMDM-11 y TCMDM 4. Es probable que ambos fragmentos formaran parte de la misma túnica pero no es posible confirmarlo pese a que tienen densidades de trama y urdimbre prácticamente idénticas.



Fig. 50 TCMDM-25. Museo de Montserrat.

siguiendo el sentido de la trama, los *orbiculi* delanteros quedaban bien colocados, con las figuras centrales mirando hacia adentro en cambio los traseros no. La última de las hipótesis gira entorno a la posibilidad de que formaran parte de un cojín como los hallados en diversos enterramientos de esta época en Egipto. Aquí, el estudio de Annette Schieck sobre cojines bajo imperiales romanos a partir de ejemplos conservados de fundas de cojín como las del enterramiento de la momia Euphemiân me ha resultado bastante esclarecedor. En éste la autora

establece una clasificación inicial de este tipo de fundas en la que en la gran mayoría aparecen representados cuatro o cinco *orbiculi* al menos en una de las caras (Schieck 2009: 130). Si bien es cierto que las dimensiones de los ejemplos conservados son algo menores, no es una hipótesis descartable. Por este motivo opté por un montaje que permitiera observar de un solo vistazo los cuatro fragmentos para poder visualizar cualquiera de las tres hipótesis planteadas.

También resulta interesante el conjunto formado por los fragmentos TCMDM-27/28 al que también se asocia el TCMDM-25. Pese a que tenemos dos tejidos en un montaje (fig. 49) y otro suelto, los tres formaban parte de la misma túnica aunque probablemente en lados opuestos. Pese a que a simple vista parece igual en forma y tamaño que el TCMDM-28 la dimensión del TCMDM-25 es inferior en un centímetro (fig. 50). Según el informe técnico de la restauración la agrupación de las urdimbres varía entre dos y cuatro hilos en la 25 y tres hilos en la 28<sup>83</sup>. Estos dos hechos podrían hacer pensar que las *tabulae* no formaban parte de la misma pieza pero la diferencia de un centímetro es justificable por el sistema de confección o manufactura empleado puesto que este tipo de prendas se confeccionaban en una sola pieza empezando por una manga y acabando por otra por lo que la ausencia de clámide en la número 25 esté justificada por la falta de espacio al llegar a la confección de esta parte. En el caso de las tres piezas, se trata de tafetanes realizados en técnica de tapiz y aplicados sobre tafetán de lino. La decoración consiste en dos figuras enfrentadas, un hombre y un animal enmarcados en un elemento circular central que comentaré de manera más detallada en el punto de la iconografía.

El TCMDM-12/13 es otro conjunto de *tabulae* con decoración geométrica en el registro central rodeada por una serie de cántaros de los que brotan ramas de vid. En su parte más exterior encontramos un roleo de semicírculos encadenados que cierran la decoración de la pieza (fig. 51). Cabe destacar que en el informe de los procedimientos técnicos de tejeduría se menciona como caso excepcional que la torsión de los hilos de la decoración es en Z cuando lo habitual es que sea en S<sup>84</sup>. Esto se debe, muy probablemente a que los hilos fueran de importación y no de fabricación propia. En la decoración, la presencia de cántaros brotando era signo de abundancia y fue un recurso muy habitual tanto en los tejidos de la época como en el ámbito de la musivaria. Las cronologías asociadas a este tipo de tejidos bicolor con esta decoración giran entorno a los siglos IV y V d.C.

### Fragmentos de *orbiculus*

El TCMDM-23 es el único tejido dentro de esta categoría. Pequeño *orbiculus* en tafetán de lino con tapicería bicolor que representa una figura antropomorfa a caballo con una clámide o capa al viento datado entre los siglos IV y V d.C. (fig. 52). Tratándose tan solo de un pequeño fragmento que además está muy recortado sin apenas tafetán de base visible, es prácticamente imposible asociarlo a una prenda concreta aunque sí que resulta interesante poder ubicarlo

84.- Informe técnico realizado por Pilar Borrego

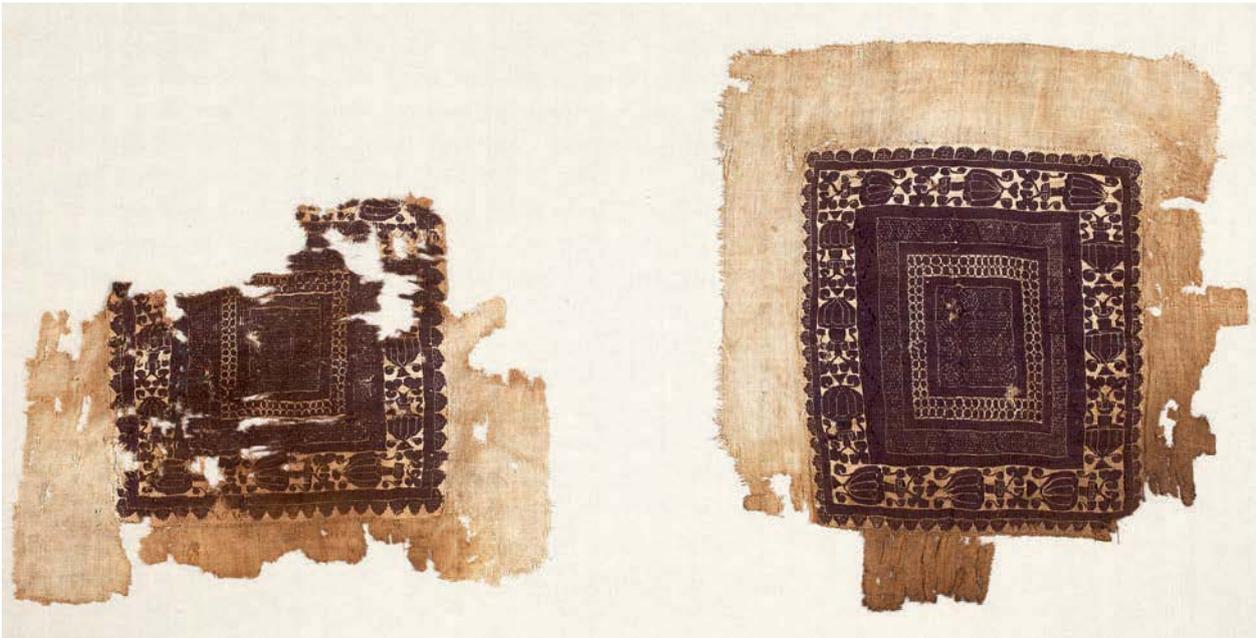


Fig. 51 TCMDM-12/13. Museo de Montserrat.

en algún otro conjunto decorativo puesto que sus ajustadas dimensiones, 12 cms. de diámetro, descartan que formara parte de una decoración en si misma como orbiculus. Una interesante pista que ayuda a darle un significado más concreto es la decoración de hoja de parra que se encuentra en el extremo inferior izquierdo, aspecto que unido a sus dimensiones y al regreso exterior del orbiculus me lleva a concluir que muy probablemente formara parte de un conjunto de pequeños *orbiculi* integrados en una tabula. Un claro paralelo de esa disposición lo encontramos en la tabula de la fundación Katoen Natie en donde se ve claramente que lo que a simple vista parece un regreso exterior en realidad es un gran tallo de parra de la que se desprenden pequeños brotes de hojas de vid (fig. 53).

### Fragmentos de *clavus*

Al igual que en la categoría anterior, tan solo un ejemplo encaja dentro de la categoría de *clavus* bicolor. Se trata del TCMDM-33 que



Fig. 52 TCMDM-23. Museo de Montserrat.



Fig. 53 *Tabula* 1161-01 de la Fundación Katoe Natie. Fotografía de Hugo Maertens.

consiste en un *clavus* formado por ramas de vid que crecen de un tallo central ondulado (fig. 54). El tejido presenta algunas manchas de exudación. La decoración podría pertenecer a un fragmento decorativo de manga de túnica pues es habitual que presentaran dos bandas *clavi* en cada brazo a diferencia del pecho en donde los *clavi* eran simples sobretodo en túnicas de



Fig. 54 TCMDM-33. Museo de Montserrat.

cronologías tempranas. Sin tener más restos del fragmento es difícil descartar que también pudiese pertenecer a un chal o almohadón.

### **3.3. - Materias primas**

#### **3.3.1. - Fibras**

El lino y la lana están presentes en todas y cada una de las piezas de la colección estudiada. Pese a que el afán coleccionista de tejidos egipcios por parte de Soler Vilabella empezó por un interés acerca de las sedas sasánidas que estaba descubriendo Gayet en Antinoë, finalmente todos los tejidos que reunió fueron en lino o lana. El uso de estas materias primas en las piezas de la colección lo encontramos tanto en los tejidos de base como en los de decoración siendo lo más habitual el uso del lino en los tafetanes de base y de la lana en los motivos decorativos debido a la facilidad de esta última materia para la fijación del color. De esta manera dentro de todo el conjunto encontramos las siguientes categorías:

Tipos de tejidos	Nº Ejemplares
Tejidos con base en lino	25
Tejidos con base en lana	2
Decoraciones en lana	3
Decoraciones mixtas en lino y lana	25

Tabla 3: Relación de tejidos por materia prima.

Sin duda alguna, el número de ejemplos confirma un hecho ya conocido y en el que la colección estudiada no es una excepción: la mayoría de tejidos coptos están elaborados a base de tafetanes de lino con decoraciones en lana o mixtas en técnica de tapiz. Ahora bien, una vez más, dentro del conjunto del Museo de Montserrat tenemos alguna singularidad. Es el caso del TCMDM-18. Esta mitad superior de túnica infantil está elaborada en un tafetán de lana roja tal como ya se ha dicho (*cfr. supra*. fig. 37). El motivo más probable del uso de la lana sea la tinción del color rojo utilizado. En este sentido, las túnicas T.8387 y T.8508 de la Withworth Art Gallery son los dos paralelos más importantes que he encontrado en túnicas de color rojo y también están elaboradas en tafetán de lana (fig. 55). En una tonalidad de rojo más oscuro también tenemos la KTN 768 de la Fundación Katoe Natie. Independientemente de los colores, a los que dedicaré el siguiente punto, resulta interesante destacar la relación entre la materia prima de las



túnicas y el tipo de confección. Habitualmente, las túnicas de lana o con decoración en lana estaban casi siempre confeccionadas en una sola pieza mientras que las túnicas de lino se creaban a partir de dos, incluso tres piezas, siendo estas últimas de cronologías más tempranas. De esta manera podemos establecer la siguiente clasificación dentro de la colección:

Fig. 55 Túnicas T.8387 y T. 8508. Withworth Art Gallery.

<b>Túnicas enteras según material</b>	<b>Nº Ejemplares</b>
Túnicas en lana	2
Túnicas en lino/decoración en lana	5

Tabla 4: Relación de túnicas por materia prima.

<b>Fragmentos o conjuntos de túnica según material</b>	<b>Nº Ejemplares</b>
Túnicas en lana	7
Túnicas en lino/decoración en lana	5

Tabla 5: Relación de fragmentos de túnica por materia prima.

Cuando se trata de túnicas enteras, las que más abundan son las de lino con decoración en lana, mientras que cuando se trata de fragmentos sueltos –que suelen ser parte de las decoraciones– son más abundantes los restos de túnicas de lana. En mi opinión, la razón se debe a que, como ya he explicado en el capítulo uno, entre las propiedades del lino está su elasticidad gracias a la que puede soportar mejor las tensiones y presiones que otras fibras de origen animal como la lana que, además, si está teñida se conserva menos todavía. En condiciones de enterramientos e inhumaciones los ejemplos de sudarios estudiados en la colección con restos de vendas de amortajamiento son de lino y no de lana.

Como he explicado en el primer punto del capítulo, no tenemos ningún tejido en la colección con evidencias claras de haber sido concebido con un uso arquitectónico para la delimitación de espacios como por ejemplo las cortinas. Solo el caso de la pieza TCMDM-5, tiene un uso arquitectónico pero de hecho es de tipo mobiliario decorativo dado que se trata de un mantel. En este sentido ya he comentado que distinguir si la finalidad de éste era doméstica o litúrgica es difícil de concretar, si bien su cronología temprana de siglos III-IV d.C., y la ausencia de iglesias cristianas o monasterios en la zona en donde fueron hallados nos alejan de la posibilidad de que su uso fuera litúrgico. Sin embargo, una vez más el tipo de fibra utilizada, el lino, puede arrojar algo de luz acerca de la función dado que el material fue prescrito en los manteles de altar por el papa Silvestre (siglo IV d.C.) tal como señala el *Liber Pontificalis*, desaconsejando el uso de sedas o tejidos de color: *Estableció que el sacrificio del altar fuese celebrado, no sobre sedas o tejidos de color, si no sobre tela de lino, que se cosecha de la tierra, de la misma manera que el cuerpo del Señor fue sepultado con un blanco lienzo de lino* (LP, 1, 171).

### **3.3.2. - Tintes**

Pese a no haber podido realizar la cromatografía en todos los tejidos de la colección, los que si se han podido hacer han proporcionado datos de sumo interés. Se han analizado un total de doce piezas, tanto pequeños fragmentos como piezas enteras. En algunas incluso se han hecho hasta diez análisis distintos, obteniendo como primeros resultados los presentados en la tabla adjunta. En este sentido se han incluido tanto los análisis realizados por el E. Parra dentro de los proyectos ya citados, como los del IPCE. La importancia de los análisis cromatográficos va mucho más lejos que el simple objetivo de establecer conclusiones entorno a cuáles eran los tintes más frecuentes o la de establecer la categoría social de la persona que llevaba una determinada prenda de indumentaria en base al coste de elaboración y tinción de la misma. Los colorantes han sido objeto de comercio durante siglos. El estudio de las singularidades socio-políticas de cada región, la procedencia de determinados tintes y la apertura de nuevas rutas comerciales a lo largo de la historia puede llevarnos incluso a utilizar los tintes como “fósil director” que nos permita establecer marcos cronológicos. No es el objeto de esta tesis abarcar un estudio tan ambicioso pero sí el de hacer una puesta en valor de algunas particularidades entorno a los tintes utilizados en la elaboración de los tejidos de la colección,

dejando como base de futuros trabajos todos los resultados de los análisis reflejados en el catálogo y en este capítulo<sup>85</sup>. Los análisis realizados han dado tintes habituales en el ámbito de la tinción en el mundo romano tardo antiguo, sobretodo en la zona de Egipto, y otros poco frecuentes.

Color	Compuesto	Especie	Nº
Rojo	Granza	<i>Rubia tinctorum</i> L	3
Rojo	Purpurina y Alizarina	<i>Reseda luteola</i> , , <i>Indigofera</i>	2
Amarillo	Gualda+Granza	<i>Reseda luteola</i> L+ <i>Rubia tinctorium</i> L	2
Amarillo	Camomila Sal	<i>Anthemis chia</i>	1
Amarillo	Luteolina y apigenina	<i>Reseda luteola</i> L+ <i>Indigofera</i>	2
Azul	Indigo o hierba pastel	<i>Indigofera</i> o <i>Isatis tinctoria</i>	3
Morado	Granza+Indigotina	<i>Rubia tinctorium</i> + <i>Indigofera</i>	1
Morado	Púrpura		1
Verde	Gualda+indigotin	<i>Reseda luteola</i> L+ <i>Indigofera</i>	2
Verde claro	Luteolina, apigetina, indigotina	<i>Reseda luteola</i> L+ <i>Indigofera</i>	2
Marrón	Purpurina, Alizarina, indigotina	<i>Indigofera</i> o <i>Isatis tinctoria</i>	1
Paja	Granza		2

Tabla 6. Relación de colores y compuestos de los análisis cromatográficos.

85.- Sobre tintes se han publicado últimamente trabajos muy interesantes. En el punto de análisis de tintes y su relación con los aspectos cronológicos destacan los artículos del apartado *Dating of textiles by technique and dyes* en el volumen editado por Antoine de Moore y Cécilia Fluck *Methods of dating ancient textiles of the 1st millenium AD from Egypt and neighbouring countries* (2007). En lo que se refiere al uso de la púrpura se acaba de publicar un volumen muy interesante titulado *Treasures from the sea. Silk and Shellfish Purple Dye in Antiquity* en donde destaca el artículo de Carmen Alfaro y F. Javier Fernández "Purple wars": fishing rights and political conflicts concerning the production of marine dyes in Hellenistic Greece (2017: 145-153). Sin lugar a dudas en lo que se refiere a tintes en general, la gran obra de referencia sigue siendo la de Dominique Cardon, *Natural Dyes: Sources, Tradition, Technology and Science* (2007). Recientemente tenemos la tesis doctoral de Julia Martínez titulada *Sucedáneos, adulteraciones y falsificaciones de materias primas tintóreas en la industria textil del Mediterráneo Antiguo: la transmisión de un tradición técnica a través de los papiros del Egipto romano* (2014).

### ***Rubia tinctorum***

Un total de ocho de tejidos de la colección han dado trazas de uso de este tinte en su coloración. Las raíces de la *Rubia tinctorum* se solían utilizar para teñir prendas en color rojo y en los tejidos de la colección Soler Vilabella también aparecen en hilos de color amarillo y morado. El TCMDM-1 es uno de los tejidos que tiene presencia de los tres colores citados anteriormente siendo el rojo el de mayor presencia. También destaca el tejido TCMDM-3 en donde el color rojo ha dado compuestos de purpurina y alizarina componentes típicos del tinte conocido como granza. En este sentido no es fácil interpretar si pertenece a la *Rubia tinctorum* o a la variante salvaje *Rubia peregrina*. Teniendo en cuenta los últimos avances en este campo y la bibliografía más reciente que utiliza el término “granza A” para los tintes que contienen alizarina como principal componente y “granza p” para los que tienen mayor presencia de purpurina se puede concluir que para el color rojo en esta ocasión se empleó la “granza P”, al igual que en los tejidos TCMDM-7 y TCMDM-17.

### ***Reseda luteola***

La *Reseda luteola* se utilizaba para teñir de amarillo. Un total de diez tejidos de todo el conjunto estudiado han dado trazas de la utilización de este tinte en algunos casos para sacar otros colores como es el caso del TCMDM-2 en donde los tonos naranjas han dado *Reseda luteola* combinada con *Rubia tinctorum*, combinación que también encontramos en el color amarillo del TCMDM-1 y del TCMDM-17. El color verde es otro en donde también encontramos la presencia de este tinte en combinación con *indigofera* presente en los tejidos TCMDM-1, TCMDM-2, TCMDM-7 y TCMDM-17.

### ***Isatis tinctoria e indigotina***

El colorante azul indigo (indigotina) es uno de los colorantes naturales más antiguos del mundo y la *Isatis tinctoria* es una de las especies vegetales de donde se extrae este colorante. Una vez más el TCMDM-1 (junto con la túnica TCMDM-18 son los que presentan más variedad de colores) es una de las piezas que tienen presencia de estos tintes junto con las TCMDM-7 Y TCMDM-17.

### ***Anthemis chia. La camomila***

Sin duda alguna uno de los resultados más interesantes de todos los análisis cromatográficos es el de la túnica TCMDM-6. El color amarillo es lo más llamativo de esta pieza. No hay una interpretación clara respecto al uso de este color en concreto más que la de los primeros cristianos que la asociaban al color de la Fe y la vida eterna (Balderas 2008: 527). Al ser una de las túnicas de cronología más tardía podría coincidir con el periodo de máximo apogeo del cristianismo en plena época tulúnida (868-898) en donde se distinguía a los cristianos por el uso de túnicas de este color. Este hecho resulta interesante puesto que I. Karapanagiotis y R.

Karadag han documentado el uso de la camomila en tejidos post-bizantinos y otomanos (Karapanagiotis, Karadag 2015: 184). Sin duda es poco habitual la tinción en este color a partir de la manzanilla o camomila. Este hecho lo asocio a dos hipótesis: buscar un tipo de tinte más económico que la *Reseda luteola* u otra muy interesante por desconocer hasta el momento un tejido tan antiguo como este sería que debido a las propiedades hidrantes ayudase a la restauración de tejidos dañados. Algunos autores como Maria J. Melo ya han documentado este tipo de tinte clasificándolo como de menor calidad que los habituales en *Reseda luteola* (Melo 2009: 16).

### 3.4. - Decoración: iconografía e interpretación

Después del primer capítulo en el que he hecho una introducción sobre los aspectos generales y las clasificaciones más habituales dentro de la iconografía textil copta me parece interesante centrarme ahora en las temáticas más habituales que encontramos dentro de la colección Soler Vilabella. En este sentido la iconografía que encontramos se puede dividir en temas mitológicos faraónicos o griegos y temas cristianos partiendo de la base de la dificultad que entraña discernir la simbología de ciertos aspectos decorativos con temas mitológicos de tradición mitológica griega y concretamente dionisiacos en cronologías posteriores al siglo IV d.C. como es el caso de algunos de tejidos de la colección.

#### Temas mitológicos faraónicos y griegos

La importancia del culto a Dionisios en Egipto, traído por Alejandro, se identifica con Osiris. Este culto fue muy popular y aparece como uno de los motivos más comunes en estos tejidos y se da tanto en la indumentaria como en el amueblamiento<sup>86</sup>. La larga duración de su popularidad llega hasta época islámica, sobreviviendo a la implantación del cristianismo. Por esto hay que estar atento en el momento de analizar no solo la decoración si no también su simbología. A nivel iconográfico el culto a Dionisios tenía distintas representaciones o ciclos, en relación con su historia como dios. Así su cortejo o *thiasos* de ménades o jóvenes bailarinas semidesnudas, portando crótalos, panderetas, faunos o silenos, e incluso el dios Pan, son frecuentes en la iconografía. Además podían aparecer erotes con racimos de uvas, hojas de vid y pámpanos. El recurso de los troncos y hojas de vides en los tejidos de la colección Soler Vilabella es abundante y lo podemos encontrar en cuatro formas distintas:

- como los *clavi* de una túnica,
- bandas decorativas de manga,
- bandas decorativas de mantel,
- brotando de cántaros.

86.- En este sentido resultan interesantes las aportaciones, especialmente desde el punto de visto social realizados por L. Török (2005).

En prácticamente todos los casos, la decoración es bicolor y a su vez tienen cronologías más tempranas, entre los siglos II y V d.C. Una vez más el posible mantel TCMDM-1 es una pieza protagonista al presentar en ambos laterales unos bandas decorativas con un tallo central ondulado a partir del cual crecen hojas de parra y vides que son un claro ejemplo de estas representaciones (*cf. supra*. fig. 15). El uso de estos recursos brotando de cántaros es también muy habitual. En este caso sirve para llegar a una conclusión que enlaza sobre el uso compartido de cartonajes y modelos en el mundo de la musivaria y de los tejidos ya tratados en el primer capítulo. La prueba más evidente la podemos establecer al comparar el *orbiculus* TCMDM-23 con la *tabula* 1161-01 de la fundación Katoen Natie y los mosaicos de las iglesias de Qabr Hiram, Khirbet al Mukhayyat y del monasterio de Beth Sehan. Todas tienen en común ser conjuntos formados por agrupaciones de decoraciones circulares como la TCMDM-23 que están unidas entre sí por un tallo curvo que las envuelve y enlaza con los siguientes y del que se desprende en cada círculo, una hoja de parra o un racimo con vides. La pregunta es ¿a qué culto asociamos esta simbología? En mi opinión, hasta el siglo IV d.C. el sincretismo religioso que se vivía en Egipto o Israel hizo que la asimilación del cristianismo fuera permeable a ciertas representaciones de religiones anteriores que estuvieron presentes hasta bien entrado el siglo VII d.C. No olvidemos también que la presencia de cántaros brotando como la de los tejidos TCMDM-12/13 era signo de abundancia y fue un recurso muy habitual tanto en los tejidos de la época como en la musivaria. Su vinculación con Dioniso está claramente establecida y la reiteración de la decoración se puede poner también en la relación con lo dicho por Maguire sobre la repetición de elementos protectores o benéficos para evitar el mal de ojo.

El culto a Dionisio tenía diversos ciclos en relación a su historia como Dios. Así, representaciones de cortejos con ménades y jóvenes bailarinas son también frecuentes. En la colección estudiada tenemos diversos ejemplos, siendo uno muy destacado la túnica TCMDM-8, en cuyos *clavi* se representan diversas ninfas en pie con el cuerpo desnudo, las piernas cruzadas y los brazos alzados sosteniendo cada una de ellas una *imago clipeata* (fig. 56). Esta decoración podemos integrarla dentro la tipología de motivos dionisiacos que en este caso son vegetales en forma de ramas de vid rodeando a las ninfas o ménades, que bailan bajo los efectos del vino al tiempo que sostienen unas *imago clipeata* asociadas a una apoteosis.

Los fragmentos de túnica TCMDM-19/22 presentan una decoración de figuras humanas combinada con animales fantásticos que también podría tratarse de un cortejo dionisiaco (fig. 57). Parece claro que se trataría de este tipo de representación, con las ménades y nereidas, si además se interpreta la figura en lana marrón y con cuernos como un fauno, se confirmaría esta adscripción.

Finalmente tenemos las representaciones humanas del propio Dionisio. En este sentido cuando no van acompañados de indicios muy evidentes como por ejemplo que aparezca sobre un carro con panteras, es difícil hacer una interpretación certera. En el TCMDM-1, los

bustos centrales, alejándonos de las interpretaciones sobre representaciones de alegorías de la muerte a través de la representación de difuntos, muestran dos bustos con diadema que con probabilidad se traten de Dionisos y su esposa Ariadna (*cfr. supra. fig. 27*).

En lo que se refiere a cultos de pervivencia faraónica cabe destacar dos ejemplos. En primer lugar el sudario TCMDM-2 en donde destaca el motivo decorativo de la flor de loto asociado al culto de la regeneración según la religión faraónica que subsistió mimetizándose con la cristiana hasta bien entrado el siglo VI d.C. Esta flor estaba considerada como representativa de la divinidad de Amón que los egipcios asociaban al sol y al origen de la vida. Una simbología que cuadra perfectamente con su utilización como parte de la iconografía de los tejidos utilizados con finalidad funeraria.

La representación de fauna del Nilo y animales relacionados con el culto faraónico también la tenemos presente en la colección a través del TCMDM-16 (*fig. 58*). Si bien las dos representaciones inferiores parece que representen un árbol de la vida habitado por serpientes, la parte superior parece que podría representar la figura de Isis con los dos brazos alados extendidos. Es posible que la diosa Isis fuera la personificación del poder del trono, aunque hay algunos egiptólogos que opinan que esa identificación corresponde más bien a una evolución tardía, indicando

algunos de ellos que en varias tribus africanas, el trono del jefe de la tribu es conocido como la madre del rey, lo cual se puede identificar con lo especificado para la diosa Isis si se tienen en cuenta los aspectos mitológicos. A medida que transcurría la historia, Egipto sufrió los efectos del sincretismo fundiéndose o tomando características o atributos de otras diosas; Isis quedó fundida con las diosas Astarté, Bastet, Nut, Renunet, Sotis y Hathor, esta última de gran im-



Fig. 56 Detalle del *clavus* de la túnica TCMDM-8. Museo de Montserrat.



Fig. 57 TCMDM- 19/22. Museo de Montserrat.

portancia en su sincretismo dado que la diosa Isis toma de ella como decíamos muchos de sus atributos iconográficos y de sus características mitológicas. Es cierto que el cristianismo adoptó el culto a Isis "diosa de la maternidad" asimilándola a la Virgen María, pero por su cronología tardía (siglos VII-VIII) es difícil atribuirle esta interpretación.

Otro tipo de iconografía que encontramos en el conjunto estudiado es la asociada a los ciclos de héroes aunque el hecho de encontremos también numerosas escenas de caza, típicas en general dentro del arte representado en la Antigüedad Tardía, en ocasiones hace difícil su interpretación. En el caso de la colección Soler Vilabella tenemos un conjunto de dos *tabulae* con *clavus* que en este mismo capítulo ya he descrito e interpretado como partes de una túnica con representaciones humanas y animales posiblemente asociadas a uno de estos ciclos. La decoración tanto del fragmento TCMDM-25 como el TCMDM-28 consiste en dos figuras enfrentadas, un hombre y un animal enmarcados en un elemento circular central. Probablemente se trata de la escena de Hércules y el león de Nemeas. El conjunto está rodeado por una estrella de ocho puntas que a su vez y cerrando la representación de la *tabula* está rodeada por una ornamentación vegetal que brota desde unos cántaros situados en los cuatro ángulos de la pieza (*cf. supra. fig. 51*).

### Temas cristianos

En el capítulo 1 se hace incidencia en la idea de que no es hasta bien entrado el siglo V d.C. que tenemos un cristianismo predominante y asentado en Egipto. Esto no significa que no existan evidencias de este culto en siglos anteriores dentro de la iconografía textil, pero a la luz del estudio cronológico de la colección Soler Vilabella los tejidos directamente relacionables con la práctica del cristianismo están datados entre los siglos V y VI d.C. Me estoy refiriendo aquí



Fig. 58 TCMDM-16. Museo de Montserrat.

a las túnicas TCMDM-18 y TCMDM-37. El TCMDM-18 tiene algunos aspectos singulares que ya he comentado dentro de las descripciones generales del punto dos. El color rojo de su tafetán, la forma de su cuello y las decoraciones aplicadas en el mismo ya hacen de este tejido un pieza especial pero sin lugar a dudas la iconografía representada resulta todavía más interesante. Dentro del registro decorativo se puede distinguir una escena central con una figura antropomorfa y varios elementos zoomorfos y una decoración superior con dos motivos animales (fig. 59). La decoración principal representa a una figura humana en posición orante rodeada por dos animales. Se trata sin duda de la escena de Daniel en la fosa de los leones. La decoración superior representada a dos palomas enfrentadas agarrando una rama de laurel u olivo. Destaca una decoración circular central en la que se pueden apreciar dos cruces a las que se le superponen una iota y una chi, iniciales del conocido criptograma *Iesous Xristous* (fig. 60). Tanto la policromía de la pieza como la simbología de salvación de la iconografía representada permiten pensar en una funcionalidad muy específica de esta túnica que no responde a un “uso cotidiano” de la misma. Probablemente se trate de una prenda destinada al uso funerario, ya sea como mortaja o como ajuar. La explicación de este hecho está directamente ligado a la representación central de Daniel que se integra dentro de la serie de la *commendationis animae*.

Los orígenes del *Ordo Commendationis Animae* se encuentran en la antigua tradición sinagoga judía. El conjunto de oraciones que lo integraba establecía una paridad entre el difunto y los protagonistas de escenas de salvación del Antiguo Testamento como la de “Daniel en la fosa de los leones” (Daniel 6:17-24), “Los tres jóvenes en el horno” (Daniel 3:19-23), de idéntico contenido salvífico, o la del “Ciclo de Jonás” (Jonás 2:2, 4:6). Este ordo, adoptado posteriormente por la Iglesia, nunca estuvo demasiado estipulado, y podía variar según el momento o la ocasión: encontramos también otras oraciones antiguas como las atribuidas a Cipriano de Antioquía, *orationes pseudocyprianae*, que fueron traducidas al latín hacia el siglo IV, y que seguramente formaron un ordo similar, que sería considerado como letanía durante la Antigüedad Tardía (Velázquez 2006: 54). Según Meyer Shapiro, las numerosas representaciones que existen de este tipo de escenas en pinturas, sarcófagos, mosaicos, catacumbas y mausoleos funerarios están asociados a modelos de entrega y salvación (Shapiro 1987: 35). Este tipo de representaciones son asociadas por Grabar a la metodología utilizada para la enseñanza religiosa durante la Antigüedad Tardía, cuyos actos de devoción se expresaban a través de la imagen (Grabar 1985: 9). Hasta el momento, los numerosos ejemplos que conocemos y a los que hacen referencia Grabar o Shapiro los vemos reflejados en sarcófagos, pinturas y objetos de ajuar doméstico o litúrgico pero no en piezas textiles. En este sentido no existen elementos comparables a la túnica TCMDM-18 en lo que se refiere a coloración, bordado y estilo decorativo que sugieran una producción en serie de este tipo de prenda<sup>87</sup>. Los ejemplos citados en el punto dos de las túnicas de la Withworth Art Gallery estudiadas por Pritchard en donde hay dos ejemplos de túnicas con tafetán en rojo son absolutamente lisas y carecen de decoración excepto en el cuello y mangas que en todo caso es de tipo geométrico. En mi opinión, el bordado de la túnica de la colección Soler Vilabella es posterior a la elaboración de la misma que según los análisis de <sup>14</sup>C está datada entre los siglos V y VI d.C. Es probable que la decoración fuera un bordado hecho exclusivamente para el momento del sepelio con una funcionalidad ligada a la transición y salvación del alma del difunto.

A la hora de interpretar el TCMDM-37 vemos una vez más una pieza que posee un elemento bordado en un momento posterior a la confección inicial. Se trata de una cruz de color rojo creada mediante resaltes y redondeos y que en mi opinión es de clara inspiración cristiana (fig. 61). La cronología que aporta el <sup>14</sup>C, siglos V-VII d.C. indican que el espacio de tiempo entre la confección de la túnica y el bordado tampoco debió ser muy grande puesto que es difícil encontrar ya representaciones de inspiración cristiana en Egipto en cronologías posteriores a la ocupación musulmana hasta que entrando en el siglo VIII d.C. vemos los primeros tejidos con series bíblicas en su iconografía. Hay otro dato interesante que se desprende de la decoración de esta túnica y es que los lazos o roleos en “C” polícromos los encontramos de manera

87.- Por lo que respecta a la temática de Daniel en producciones textiles, cabe destacar los siguientes ejemplos: un tejido de origen egipcio, probablemente copto, conservado en el Museo de Berlín, en el que aparece Daniel en posición orante, vestido a la moda persa rodeado por dos leones, recibiendo un plato con una copa de Habacuc (Strzygousky 1901, 91) y el sudario de San Víctor del tesoro de la Catedral de Sens (Recy 1913: 185).

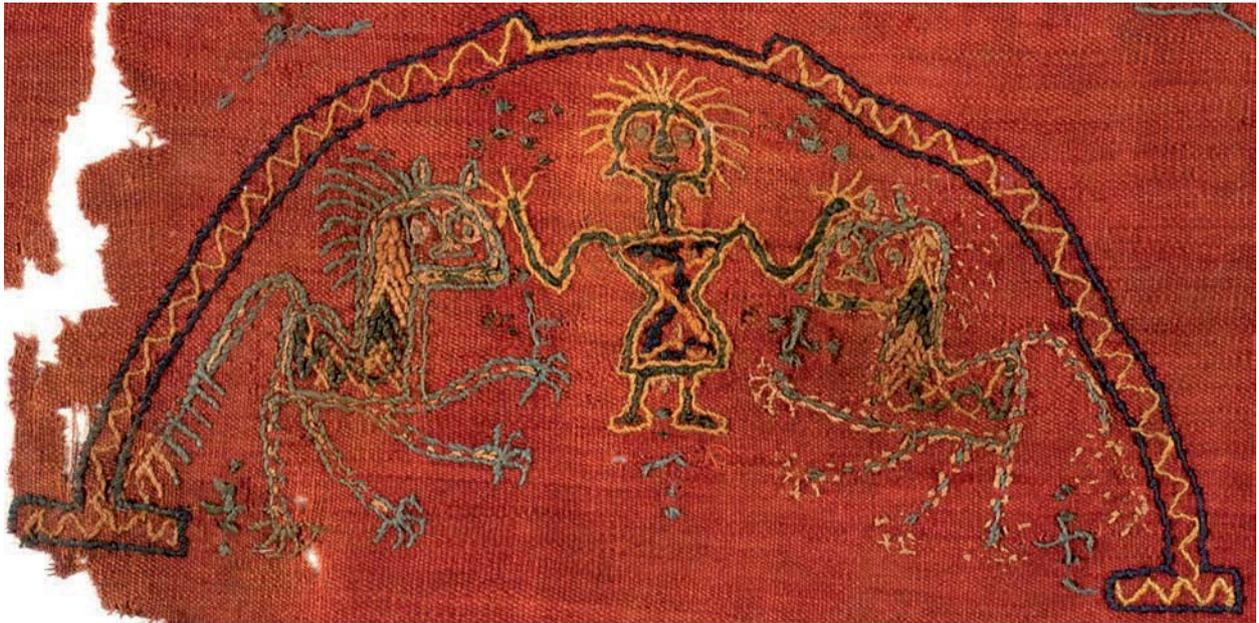


Fig. 59 Detalle imagen central. TCMDM-18. Museo de Montserrat.

idéntica en una tabula de la colección del Musée des Thermes Cluny estudiada por Alexandra Lorquin. Este tipo de motivos, utilizados en el caso de la colección estudiada en los *clavi* de una túnica y en el caso del tejido de Cluny en una tabula que además tiene representaciones humanas y un busto central, parece que sustituyen los que encontramos de tipo vegetal en cronologías dos o tres siglos anteriores.



Fig. 60 Iniciales del conocido criptograma *Iesous Xristous*. TCMDM-18. Museo de Montserrat.

### **3.5. - Cronologías y problemas de datación**

Tal como comentaba en el último punto de la introducción, algunos historiadores del arte en los inicios de las investigaciones sobre los tejidos egipcios hallados en contextos funerarios de los siglos III y VIII d.C. y que se han denominado como “tejidos coptos” han tendido y siguen tendiendo a establecer cronologías en base a criterios decorativos y estilísticos con comparaciones entre la iconografía de los tejidos y las de pinturas, esculturas o mosaicos. Las causas de que todavía siga presente esta metodología es que algunos historiadores y egiptólogos son escépticos en relación a los análisis llevados a cabo con  $^{14}\text{C}$  (Van Strindock; De Moor; Verheken 2004: 231). Lo cierto es que para poder datar con precisión no hay que descartar ningún tipo de indicio. Los estudios sobre tecnología en la confección de los tejidos también son una manera de establecer ciertos patrones de datación. Tal como he comentado en el apartado de los tintes, la cromatografía y el estudio de tinturas y compuestos en los tejidos está avanzando hasta el punto de ser útil para fijar cronologías pero esto es así gracias a las dataciones de  $^{14}\text{C}$  en algunos tejidos que también han sido analizados mediante cromatografía. El cruce de esos datos ayuda a crear referentes de datación. Lo cierto es que ninguno de los métodos citados debe ser descartado a la hora de establecer dataciones si no que la combinación de todos es la mejor manera de proceder.

Sin duda alguna la raíz del problema de la datación de tejidos es la falta de método riguroso en las excavaciones que se llevaron a cabo a finales del XIX y principios del XX que es de donde provienen la mayoría de colecciones museísticas coptas del mundo. Así mismo, la falta de información de estas excavaciones tampoco facilita este trabajo. En el caso de la colección Soler Vilabella sí que se ha podido ubicar con más precisión la procedencia, incluso las campañas, tal como he explicado en el capítulo dos, lo que permite estrechar algo más el cerco cronológico. El problema es que aunque la mayoría de campañas de Albert Gayet en Antinoë están bien documentadas, fueron diversas zonas de épocas distintas las que se excavaron de manera simultánea en más de una ocasión. Así, los criterios que he seguido a la hora de datar los tejidos de la colección Soler Vilabella, aparte de la zona y sectores de donde proviene la colección, han sido en primer lugar las pruebas de  $^{14}\text{C}$  directas y, en segundo, las pruebas de  $^{14}\text{C}$  llevadas a cabo en otros tejidos de distintas colecciones que poseen las mismas decoraciones o estilo. Finalmente, si no ha sido posible establecer una cronología en base a pruebas de datación directas o por comparación he recurrido a criterios estilísticos. Sin duda, las pruebas en algunos tejidos de la colección Soler Vilabella son un paso importante en el ámbito de las cronologías de los tejidos coptos. Junto con el resto de pruebas de  $^{14}\text{C}$  en otras colecciones integradas en los proyectos de la L. Rodríguez Peinado. Son escasos los tejidos datados por esta técnica sobre todo teniendo en cuenta los miles de fragmentos que se conservan. Pese a todo, el trabajo realizado dentro los proyectos anteriormente citados, parte de los cuales presento en esta Tesis, junto con las investigaciones llevadas a cabo por grandes expertos en este campo como Mark van Stryndock o el de Antoine de Moor dentro del proyecto *Textiles from de Nille*



Fig. 61 TCMDM-37. Museo de Montserrat.

*Valley, 1st Millenium AD*, arroja algo más de luz a uno de los apartados más complicados dentro del ámbito textil, el de la datación. Después de haber comparado los tejidos de la colección Soler Vilabella con los de otras colecciones, de haber realizado algunas pruebas de datación por  $^{14}\text{C}$  y buscado tejidos dentro del proyecto con cronologías fijadas también mediante esta técnica, se ha elaborado un cuadro de la colección indicando los casos que se han datado mediante  $^{14}\text{C}$  y los que se han hecho mediante la comparación con tejidos fechados mediante esta técnica en otras colecciones.

Del estudio cronológico se desprende un dato que confirma que los tejidos en lino elaborados en técnica de tapiz con decoración bicolor tienen unas cronologías más temprana que los tejidos con decoraciones polícromas. En el primer caso la mayoría de tejidos están datados entorno a los siglos IV y V d.C. mientras que el segundo grupo presenta cronologías que van de los siglos V-VI a los siglos VII y VIII d.C. Hay que destacar que los tejidos estudiados en la colección Soler Vilabella así como los conservados en otras colecciones por su valor artístico e histórico tienen en común ser piezas que en su momento se valoraron y se coleccionaron por sus motivos decorativos o en algunos casos por sus grandes dimensiones. Sin duda el hecho de que muchos de ellos provengan de necrópolis asociadas a ciudades ricas o con una parte de la población perteneciente a estratos sociales altos (Antinoë, El Fayûm, Akhmim... ) se ha de tener en cuenta a la hora de hablar de cronologías. Algunos proyectos recientes de excavaciones llevadas a cabo en Egipto como los de un cementerio cristiano de la zona de el-Kom el ahmar/Sâruna (Egipto medio), integrado en el complejo monástico de Deir el Qarabin están sacando a la luz sepulturas con restos textiles de túnicas sin ninguna decoración y con

cronologías de siglos IV al VI d.C. (Huber 2007). Es por este motivo que las afirmaciones que expongo en este trabajo, en relación a las cronologías, hay que ponerlas siempre en el contexto geográfico de donde proceden las piezas.

<b>Nº INV.</b>	<b>CRONOLOGÍA</b>	<b>Nº INV.</b>	<b>CRONOLOGÍA</b>
TCMDM-1	s. VII d.C.	TCMDM-18	ss. VI-VII d.C./ <sup>14</sup> C
TCMDM-2	ss.IV-V d.C./ <sup>14</sup> C	TCMDM-19	ss. VI-VIII d.C. d.C
TCMDM-3	ss. V-VI d.C./C14	TCMDM-20	ss. VII-VIII d.C.
TCMDM-4	ss. III-V d.C. / <sup>14</sup> C comp	TCMDM-21	ss. VI-VII d.C.
TCMDM-5	ss. III-IV d.C./ <sup>14</sup> C	TCMDM-22	ss. VI-VIII d.C.
TCMDM-6	ss. VII-VIII d.C.	TCMDM-23	ss. VI-VII d.C.
TCMDM-7	ss. VI-VII d.C.	TCMDM-24	ss. VI-VIII d.C.
TCMDM-8	ss. VI-VII d.C.	TCMDM-25	ss. VI d.C.
TCMDM-9	ss. VI-VII d.C.	TCMDM-26	ss. III-V d.C./ <sup>14</sup> C comp
TCMDM-10	ss. III-V d.C. / <sup>14</sup> C comp	TCMDM-27	s. VI d.C.
TCMDM-10b	ss. III-V d.C. / <sup>14</sup> C comp	TCMDM-28	s. VI d.C.
TCMDM-10c1	ss. III-V d.C. / <sup>14</sup> C comp	TCMDM-29	ss. VII-VIII d.C.
TCMDM-10c2	ss. III-V d.C. / <sup>14</sup> C comp	TCMDM-30	ss. VII-VIII d.C.
TCMDM-11	ss. III-V d.C. / <sup>14</sup> C comp	TCMDM-31	Tejido descontextualizado
TCMDM-12	ss. IV-V d.C.	TCMDM-32	Flecos
TCMDM-13	ss. IV-V d.C.	TCMDM-33	ss. III-IV d.C.

TCMDM-14	ss. V-VI d.C./ <sup>14</sup> C comp	TCMDM-34	ss. V-VI d.C./ <sup>14</sup> C comp
TCMDM-15	ss.V-VI d.C./ <sup>14</sup> C comp	TCMDM-35	ss. V-VI d.C./ <sup>14</sup> C comp
TCMDM-16	ss. VII-VIII d.C./ <sup>14</sup> C	TCMDM-36	ss. V-VI d.C.
TCMDM-17	ss. V-VI d.C./ <sup>14</sup> C comp	TCMDM-37	ss. V-VI d.C./ <sup>14</sup> C

Tabla 7. Relación completas de las cronologías de la colección.

El tejido TCMDM-31 no ha sido incluido en el estudio pormenorizado de la tesis aunque sí he hecho la ficha del catálogo. Se trata de una tabula que perteneció al Padre Paulí Vellet de la Abadía de Montserrat y que al fallecer se incorporó al Museo. Se ha considerado interesante integrarlo en la restauración y los resultados de los estudios físicos demostraron que se trataba de una falsificación hecha con retales de tejidos originales. (*Cfr.* Catálogo).

Así mismo también cabe destacar que originalmente, el TCMDM-32 Ramón Soler Vilabella la enmarcó junto con la TCMDM-5 (fig. 62), pero en realidad los estudios técnicos han demostrado que no pertenece a este tejido. Sin tener trazas de iconografía es muy difícil establecer una cronología. Es probable que venga de la misma necrópolis que el resto, por lo que seguramente no sea anterior al siglo III d.C. ni posterior al siglo VIII d.C.

### La técnica del <sup>14</sup>C aplicada a los tejidos de la colección

De los ocho tejidos datados por <sup>14</sup>C el más temprano se mueve entre los siglos III y IV d.C. y el más tardío de todos entre los siglos VII y VIII d.C. Los datos que se pueden extraer de la interpretación de los resultados son interesantes. En primer lugar se confirma la hipótesis de que la reutilización de tejidos era un hecho frecuente en la antigüedad y concretamente en la zona de Egipto de donde provienen los tejidos de la colección estudiada. El caso del TCMDM-5 es el más evidente en donde el tafetán de base ha dado una cronología muy temprana, la primera dentro del conjunto Soler Vilabella y la segunda dentro de los veintinueve tejidos datados por <sup>14</sup>C dentro del proyecto (Cabrera 2014: 87). Su cronología es de 204-324 d.C. mientras que la decoración nos ha dado 294-398 d.C. lo cual evidencia al menos dos usos distintos y seguramente funciones también distintas. Las túnicas TCMDM-37 y TCMDM-18 también muestran evidencias de haber sido reutilizadas y manipuladas. Llamen la atención, como ya he citado en el punto de la iconografía, las túnicas roja y marrón de la Withworth Art Gallery que presentan rasgos de tinción y confección muy similares a la TCMDM-18. Una de ellas tiene incluso un color prácticamente idéntico e hilos utilizados para coser la túnica por los lados y para rematar el relé del cuello con los mismos colores amarillos y verdes pero sin deco-

ración bordada. Este hecho refuerza mi teoría en relación a un bordado posterior a la confección elaborado con una finalidad funeraria. La túnica infantil TCMDM-37 también tiene un bordado con una cruz roja en la parte del pecho que probablemente se realizó en un momento posterior a la confección de la misma.

Otro aspecto que llama la atención sobre las tres túnicas fechadas por  $^{14}\text{C}$  es que aunque por ejemplo la TCMDM-36 y la TCMDM-37 son prácticamente idénticas en cuanto a confección y disposición decorativa, una es polícroma y la otra es bicolor y los rangos de cronologías obtenidos ponen de manifiesto, una vez más, que la policromía en tejidos proporciona cronologías más tardías que los tejidos bicolor al menos hasta la aparición de los tejidos polícromos con decoraciones en relación a ciclos bíblicos como el de José a partir del siglo VIII d.C. Estas cronologías obtenidas también consolidan la hipótesis de que varios estilos de túnicas convivieron de manera coetánea. Los estudios de Frances Pritchard en relación a la evolución de las túnicas y sus cronologías, fechando de manera más temprana las de corte recto y en cronologías más tardías las de forma acampanada (Pritchard 2007: 187) también indica que existían diversas formas de confeccionar y rematar mangas y cuellos dentro de los mismos rangos cronológicos, hecho que se refuerza con los resultados obtenidos en los análisis de las túnicas de la colección Soler Vilabella con el añadido de que algunas tienen el tafetán de base en lino y una de ellas en lana. En el capítulo 6 (Pruebas de datación y  $^{14}\text{C}$ ) explico los detalles de las pruebas, sus resultados y las calibraciones.

<b>Túnica</b>	<b>Material tafetán</b>	<b>Color</b>	<b>Fecha calibrada</b>
TCMDM-36	Lino	Natural	407-513
TCMDM-37	Lino	Natural	455-559
TCMDM-18	Lana	Rojo	498-608

Tabla 8. Resultados de las pruebas de  $^{14}\text{C}$  en túnicas.