

Laura Rodríguez Peinado

LOS TEJIDOS COPTOS EN LAS COLECCIONES ESPAÑOLAS:

LAS COLECCIONES MADRILEÑAS

Directora: Aurea de la Morena Bartolomé

Sección: Historia del Arte

Departamento: Arte I (Medieval)

Facultad: Geografía e Historia

Universidad Complutense de Madrid

VOLUMEN I

INDICE

VOLUMEN I

Introducción	VII
I El mundo copto. Aspectos histórico-religiosos	2
I.1.- Origen de la palabra copto	3
I.2.- Historia de los coptos	6
I.3.- La religión y la iglesia copta: origen del nacionalismo egipcio	19
II El Arte Copto	30
II.1.- Los estudios de Arte Copto	31
II.2.- El Arte Copto	35
II.2.1.- Origen e influencias	38
Pervivencias faraónicas	39
Influencias greco-romanas	42
Influencias orientales	44
II.2.2.- Características del Arte Copto	47
II.2.3.- Repertorio temático	52
II.2.4.- Las artes coptas	56
Arquitectura	57
Escultura	60
Pintura	64

III Los tejidos coptos	68
III.1.- Los tejidos en la Antigüedad	69
III.2.- Los tejidos coptos	82
III.2.1.- El interés de los tejidos coptos	82
III.2.2.- Funciones y tipologías de los tejidos coptos	90
III.2.3.- Organización de la industria textil copta	102
III.2.4.- Centros textiles	110
III.2.5.- Materiales y tecnología textil	116
Materiales	116
Hilado	123
Teñido	127
Telares	140
Técnica textil	151
III.2.6.- Cronología: problemática y periodización	170
III.2.7.- Análisis estilístico de los tejidos coptos	183
III.2.8.- La ornamentación de los tejidos coptos	194
Ornamentación vegetal	200
Ornamentación geométrica	211
Ornamentación figurada	222
Aspectos filosóficos de la decoración textil	257
 IV Repercusiones de la industria textil copta	 263

VOLUMEN II

V Catálogo de los tejidos coptos	285
V.1.- Catálogo del Museo Arqueológico Nacional	290
V.2.- Catálogo del Museo Nacional de Artes Decorativas	399
Conclusiones	570
Apéndice:	
Los tejidos del Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán	576
Glosario	608
Bibliografía	621
Indices:	
Indice de figuras	676
Indice de láminas	680
Tabla de concordancia de los tejidos del M.A.N.	689
Tabla de concordancia de los tejidos del M.A.D.	691
Gráfico de torsiones	693
Gráfico de nº de hilos de urdimbre por cm.	695
Indice temático	698

El arte de ciertas épocas invita a la
especulación y se presta a búsquedas de
orden teórico y estético donde el placer
de la investigación prima al placer estético.
Su aspecto contradictorio y enigmático
despierta nuestra curiosidad.

H. ZALOSKER

INTRODUCCION

El objeto de esta tesis doctoral es llevar a cabo un estudio de los tejidos coptos, centrando nuestra atención en los tejidos de las colecciones institucionales madrileñas que cuentan con este tipo de piezas: el Museo Arqueológico Nacional y el Museo Nacional de Artes Decorativas.

El motivo de haber escogido exclusivamente estas colecciones madrileñas se debe al carácter absolutamente inédito de sus piezas. Aunque, no solamente son inéditos los tejidos de estos Museos, sino, en general, todos los tejidos coptos conservados en España, porque únicamente en alguna Historia general del Arte se han divulgado alguno de los tejidos del Museu Tèxtil de Tarrasa. Pero, como éste es el primer estudio que se lleva a cabo sobre este tema, me ha parecido conveniente centrarme en las colecciones elegidas y acometer a la vez un estudio técnico, estilístico, cronológico y temático de la producción textil copta en función de las colecciones de estos Museos de carácter nacional, dejando para trabajos posteriores, propios o de otros investigadores, el estudio de las restantes colecciones, fundamentalmente porque las colecciones catalanas, importantes por el número de tejidos que guardan, parece que son objeto de otra tesis doctoral en la Universidad Autónoma de Barcelona.

Aunque de este modo se limita el número de tejidos objeto de estudio, no queda reducido el conocimiento sobre las cuestiones fundamentales de la producción textil copta, y el estudio y divulgación de las demás colecciones contribuirá,

fundamentalmente, a aumentar el corpus conocido de tejidos coptos en el panorama del coleccionismo mundial.

Al acometer este estudio nos hemos introducido en un campo virgen dentro del panorama investigador español, porque cuando en alguna obra de carácter general o en algún estudio sobre los tejidos de la Antigüedad se han dedicado algunas líneas a este tema, se han expuesto las teorías y conclusiones de investigadores extranjeros; además de que las referencias más extensas a los tejidos coptos en la bibliografía española se llevan a cabo en obras de finales del siglo pasado, destacando la obra de Francisco Miquel y Badía, *Historia del mueble, tejido, bordado y tapiz. Metalistería, cerámica y vidrios*, volumen VIII de la *Historia General del Arte* de Montaner y Simon (1897), y el estudio de José Pascó, *Catalogue de la collection de tissus anciens de D. Francisco Miquel y Badía* (Barcelona, 1900). Aunque ambas obras tratan el tema textil de modo general, prestan una atención particular a los tejidos coptos, que en estos momentos centraban el interés de otros investigadores de fuera de nuestras fronteras. A partir de entonces, las mínimas noticias que sobre estas piezas se han publicado en España carecen de un acercamiento personal a su estudio.

Por tanto, en esta investigación hemos contado exclusivamente con un aporte bibliográfico en otros idiomas, destacando, por su número e interés, las obras en francés, inglés, italiano y alemán; y si en alguna ocasión hemos podido descifrar las tesis expuestas por estos investigadores con una exactitud relativa, creemos haber analizado en su sentido más exacto las obras que nos han parecido de mayor interés. Pero el aporte bibliográfico en lenguas extranjeras ha supuesto una dificultad añadida y más laboriosa a nuestro estudio.

Por otra parte, la bibliografía que existe sobre el tema es abundante, y a través de su análisis se observa como han avanzado los conocimientos sobre esta materia desde finales del siglo pasado hasta nuestros días.

En los estudios decimonónicos y en los publicados en las dos primeras décadas de este siglo se abordan las cuestiones

técnicas, aunque hay una falta de comprensión por parte de los estudiosos sobre algunas técnicas textiles específicas, como es el caso del trabajo de la lanzadera volante, que se confunde con una labor de aguja; así los expone M. Gerspach en su obra *Les tapisseries coptes* (1890), cuyas teorías son seguidas por otros estudiosos que se preocupan más por difundir el variado repertorio ornamental de estos tejidos, abundando en su rica y variada policromía y clasificándolos, en función de cuales fuesen las influencias más evidentes, como helenístico-romanos, copto-bizantinos, copto-sasánidas y copto-musulmanes. En la Exposición Universal de París de 1900 se expuso la colección de tejidos de Al Gayet, exhumados entre 1898-1899, y se publicó un catálogo en el que estaban dibujados todos los tejidos presentados (*Le costume en Egypte du III^e au XIII^e siècle*); y la divulgación y adquisición de tejidos por parte de las instituciones, así como el patrocinio de campañas de excavaciones, conllevó la publicación de estudios en los que se muestra el deseo de avanzar en el conocimiento de estas producciones.

En los años veinte se publican los catálogos del Victoria and Albert Museum de Londres por A.F. Kendrick (1920-1922) y del Staatlichen Museen de Berlín por O. Wulff y W.F. Volbach (1926), que suponen un estudio más analítico de cada una de las piezas; y en años sucesivos se van publicando los catálogos de otras colecciones.

Pero el verdadero interés por los estudios de Arte Copto y por sus tejidos como una de sus manifestaciones más originales, vino motivado por la serie de exposiciones de Arte Copto que entre 1963 y 1964 se celebraron en distintas ciudades de Europa (Essen, Zurich, Viena, París...). Con motivo de estas exposiciones se editaron catálogos, diferentes en cada una de las sedes y con distintos criterios en la catalogación y clasificación de las piezas; y la polémica planteada por la disparidad de clasificación de una misma pieza en los distintos catálogos dio lugar a la publicación de numerosos estudios que apoyaban o discutían los criterios establecidos por la escuela

centroeuropea, que defendía la permanencia de la producción textil, y por extensión de la industria copta, hasta los siglos VII-VIII en que los coptos dejarían de producir con originalidad ante el establecimiento en el territorio egipcio de los musulmanes; o la escuela francesa, que defendía la persistencia de la actividad textil copta hasta los siglos XII o XIII, época en que los coptos asimilarían por completo la cultura musulmana dominante y sus producciones se adaptaron a ésta.

A partir de los años sesenta, cuando se habían unificado los criterios en cuanto a la técnica, decoración, fuentes de inspiración, etc., fueron fundamentalmente los estudios cronológicos los que centraron la atención de los especialistas. En los estudios tradicionales se fijaba el fin del Arte Copto en los siglos VII-VIII; pero, ya en los años veinte, investigadores como M.S. Dimand llamaron la atención sobre la similitud de los textiles coptos y los textiles musulmanes-egipcios de los primeros siglos de dominación, y estableció la hipótesis de la continuación de la producción copta en época musulmana, a veces diferenciada, y otras al servicio de los musulmanes. Estas proposiciones fueron seguidas por algunos investigadores, tímidamente al principio y con mayor seguridad después, impulsando la tesis de la persistencia de la producción textil hasta los siglos XII-XIII J. Beckwith y P. du Bourguet en distintas obras. Partiendo de sus estudios cada vez han sido más los investigadores que han defendido estas teorías, aunque la cuestión cronológica de la industria textil copta permanezca sin resolver definitivamente hasta que nuevas excavaciones arqueológicas proporcionen datos más fiables y precisos.

El conocimiento de gran parte de la bibliografía que se ha publicado sobre la actividad textil copta ha sido imprescindible para llevar a cabo este estudio y para poder adoptar una línea investigadora que hemos intentado lo más racional posible. Pero, además de consultar una bibliografía especializada, también ha sido necesario adquirir un conocimiento profundo del Arte Copto en general, del Arte de la Baja Antigüedad, y de la actividad

textil de la Antigüedad y de la primera Edad Media, para llegar a establecer los paralelos y originalidad de la producción copta.

Para llevar a cabo esta investigación, después de adquirir los conocimientos básicos necesarios sobre el tema, se inició el estudio pormenorizado de cada una de las piezas objeto de estudio analizando los materiales, su torsión, color, técnica y decoración, para hacer un examen exhaustivo con el fin de establecer elementos comparativos con tejidos de otras colecciones, tanto estudiados como inéditos, y establecer una datación que se ha intentado aproximativa.

Ha sido la cuestión cronológica la más comprometida y problemática en nuestro estudio, porque los tejidos de las colecciones estudiadas están totalmente descontextualizados y se desconoce todo sobre su exhumación y sobre si aparecieron junto a otros objetos que nos hubiesen ayudado a establecer una datación más segura.

Por el carácter sincrético del Arte Copto, la disgregación formal a que tendió su estética y el *horror vacui* de sus composiciones, sobre todo en los ejemplares más tardíos, también ha supuesto una serie de trabas para poder interpretar alguno de los motivos que intervienen en la decoración de los tejidos, pero ha sido ésta una cuestión de más fácil resolución.

El estudio pormenorizado de cada uno de los tejidos nos ha permitido comprender el proceso técnico con sus peculiaridades, y asimilar e identificar muchos motivos que, a primera vista, por su estilización y geometrismo parecían informes.

En esta tesis la exposición de los resultados se ha articulado en una teoría general que aborda diferentes cuestiones y un catálogo con las piezas del Museo Arqueológico Nacional y el Museo Nacional de Artes Decorativas, y ambas partes están interrelacionadas, porque han sido los conocimientos generales y específicos los que nos han permitido elaborar nuestras propias conclusiones.

La estructuración del trabajo ha seguido un orden que va de lo general a lo particular, para llegar a través del conocimiento

del pueblo copto a la comprensión de su arte y del repertorio estético que desplegaron en su producción textil.

Se ha dedicado un capítulo a los aspectos histórico-religiosos de este pueblo, porque las circunstancias políticas que vivió Egipto desde la conquista del territorio por Alejandro hasta la invasión musulmana, determinaron cambios importantes en su forma de vida con respecto a sus antepasados que afectaron a su cultura, su arte y, de forma muy especial, a sus creencias religiosas, ya que la religión faraónica se transformó al contacto con los cultos greco-romanos y los cultos orientales, y esta transformación fue radical cuando se introdujo el cristianismo, ya que de esta religión hicieron sus adeptos una causa política y libertadora y enarbolaron su bandera para intentar emanciparse del poder romano y bizantino, elaborando teorías teológicas que fueron rechazadas en los Concilios, y su defensa fuera de la iglesia ortodoxa, que a su vez suponía una forma de nacionalismo, supuso una ruptura con ésta y su individualidad hasta nuestros días en el seno del cristianismo.

El Arte Copto es objeto de otro capítulo, abordándose en diferentes apartados cuestiones en relación con el interés que han despertado los estudios de Arte Copto y la visión que de esta cultura se ha tenido en las distintas épocas históricas, llegándose a despreciar y rechazar su estudio en algunos períodos. También se analizan en este capítulo, en distintos apartados, el origen del Arte Copto y las influencias que asimiló para llegar a ser un arte original dentro del panorama de la Baja Antigüedad y de la órbita del bizantinismo. En función de estas influencias se establecen las características diferenciadoras de este arte. Se hace un breve recorrido a través de su repertorio temático, cuyas representaciones se estudian, fundamentalmente, en función de su sincretismo religioso. Y, por último, se organiza un repaso sumario por su arquitectura, escultura, pintura y artes industriales con el que se manifiestan sus peculiaridades y se enfatizan, cuando es preciso, las similitudes entre estas manifestaciones de la cultura copta y su producción textil.

Estos capítulos consisten en una exposición en la que no se ha entrado en cuestiones problemáticas y de fondo.

El capítulo más importante está dedicado a los tejidos coptos, objeto de esta tesis. Antes de estudiar los caracteres diferenciadores de la producción copta se analiza la producción textil de los pueblos de la Antigüedad, que nos sirve para emplazar el estudio de los tejidos coptos en un ambiente donde se observa que la industria textil ocupaba un lugar importante en el conjunto de las actividades de la población.

Un apartado de este capítulo revela los momentos por los que ha pasado la historiografía sobre los tejidos coptos, sus estancamientos, avances y cuestiones polémicas, unido al deseo por parte de las instituciones y coleccionistas de poseer estas piezas.

La función que cumplían los tejidos en la sociedad de la Antigüedad tardía y las tipologías más características, presentes en todos los territorios ribereños del Mediterráneo, se estudian a través de los tejidos coptos, porque esta industria no fue exclusiva y original de Egipto, sino que sus características climáticas y las prácticas de enterramiento han permitido conservar un gran número de tejidos, mientras que de otras regiones con una sabida tradición textil apenas han quedado restos, a pesar de que es notorio que la industria textil copta prosperó gracias a los influjos de la producción de otros lugares con unas obras más refinadas.

La organización de la industria textil copta con sus peculiaridades en la distribución del trabajo ocupa otro apartado, así como la descripción de los centros textiles egipcios con una actividad importante cuantitativa y cualitativamente en la época copta.

El estudio de los materiales y la tecnología textil se aborda de una forma exhaustiva. En los materiales se analizan los más utilizados, su procedencia, el origen de su implantación en Egipto, sus cualidades y el proceso de hilado y de tinción a que se someten. En relación con la técnica textil se dedica un apartado a los telares, su tipología e implantación en Egipto y

el tipo de tejidos que se hacía en cada uno de ellos, destacando los más utilizados en el período copto. Después se enumeran las distintas técnicas textiles utilizadas por los coptos, analizando detalladamente cada una de ellas, señalando cuales son más comunes en la producción copta, y haciendo un estudio interrelacionado con los tejidos que se estudian en el catálogo. Este estudio es de gran interés para comprender las peculiaridades de la producción copta y valorar en toda su importancia esta actividad, porque hay procedimientos técnicos particulares que no se utilizaron, o se utilizaron escasamente, en otros territorios.

La cronología es, como ya hemos apuntado, el apartado más problemático, pero para llevar a cabo un estudio sistemático de los tejidos coptos se ha establecido una periodización que, junto al análisis estilístico de los tejidos por siglos, destacando los rasgos peculiares técnicos, formales y decorativos de cada etapa, ayudan a aventurar dataciones aproximativas.

La ornamentación de los tejidos coptos es un apartado de gran interés en el que se analizan uno por uno los motivos que participan en su decoración, ya sean vegetales, geométricos o figurativos, interrelacionando estos motivos con los de los tejidos del catálogo; este estudio no se había llevado a cabo de forma sistemática hasta el momento, contando por nuestra parte con un artículo titulado "La decoración geométrica en los tejidos coptos", incluido en el *Libro homenaje a D. José M^a Azcárate*, Universidad Complutense (en prensa). El apartado de la ornamentación textil se cierra con unas consideraciones sobre el simbolismo que pudieron tener algunos motivos continuamente repetidos a lo largo de la producción textil, pero a este respecto hay que tener en cuenta que es difícil conocer con seguridad si los coptos adoptaron los motivos decorativos con su significado primitivo, los transformaron adaptándolos a sus peculiaridades de vida, o los utilizaron por sus valores plásticos sin concederlos un valor simbólico; porque parece indudable que a lo largo de los siglos los temas cambiarían de

significado adoptando nuevas connotaciones, o, porqué no, manteniéndose por sus cualidades decorativas.

Se ha dedicado un breve capítulo a las repercusiones que la industria textil copta pudo tener en Oriente y en Occidente, tanto en sus contemporáneos como en épocas posteriores; pero solamente se han expresado algunos rasgos por ser una cuestión que, por su complejidad e interés, merecen un estudio aparte, porque, además, las opiniones sobre la influencia del Arte Copto en general son dispares, y mientras unos investigadores piensan que apenas se dieron, otros, a veces de una forma aventurada, ven la influencia copta en muchas de las concepciones estéticas del Arte Altomedieval europeo; y es necesario analizar los motivos en los que se pueden observar las relaciones y tratar de estudiar las fuentes de inspiración, difusión, etc., porque es evidente que algunos surgen en distintos lugares y en distintas épocas como fruto de unas tradiciones culturales ancestrales comunes.

El catálogo de los tejidos del Museo Arqueológico Nacional y del Museo Nacional de Artes Decorativas se realiza en otro capítulo, estudiando cada colección por separado, pero interrelacionando los tejidos de ambas colecciones cuando es necesario. En el catálogo se estudian los materiales y aspectos técnicos, se establecen las medidas, se comenta el estado de conservación, y se hace una descripción de la decoración, precisando el significado iconográfico cuando es posible, y, por último, se realiza un estudio comparativo con tejidos ya publicados o inéditos de otras colecciones para precisar su cronología. Como ya hemos dicho, estas colecciones son inéditas, pero en relación con la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas he presentado dos comunicaciones que al menos han servido para divulgar su existencia: "Tejidos coptos: la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid", *Congreso de jóvenes historiadores y geógrafos, Actas I*, Universidad Complutense, Madrid, 1990; y "Las representaciones ecuestres en los tejidos coptos. Evolución de un tema iconográfico a propósito de los tejidos del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid", *III Coloquios de Iconografía*, 1992,

Fundación Universitaria Española (en prensa, aunque publicado el resumen).

Para la realización del catálogo tiene gran importancia la documentación fotográfica tanto de los tejidos objeto de estudio, como de alguno de aquellos con los que se establece la comparación. Las láminas se presentan en un álbum y se numeran correlativamente en cifras romanas, a excepción de las láminas que corresponden a los tejidos con los que se establece la comparación, numerados con la misma cifra a la que se añade una letra con una ordenación alfabética en función del número de láminas comparadas.

Se ha incluido en un apéndice una breve descripción y estudio de los tejidos conservados en el Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán de Granada, por ser éste un museo de carácter nacional, haciéndose especial énfasis en las similitudes que presentan con los tejidos de las colecciones madrileñas estudiadas.

El estudio se completa con unas conclusiones generales, la bibliografía clasificada por bloques que van de lo general a lo particular, y los índices, destinando un capítulo a un glosario en el que se ha elaborado un vocabulario textil trasladando al castellano términos específicos de la técnica textil copta que hasta el momento no se habían traducido por no haberse abordado el estudio de este tema.

Junto a la documentación fotográfica que acompaña el estudio de cada tejido, esta investigación se completa con un repertorio de figuras que suponen una apoyatura gráfica, fundamentalmente, a las explicaciones técnicas y a las referentes a la ornamentación. Las figuras se numeran correlativamente en cifras arábigas, y van intercaladas en el texto. Muchas de estas figuras han sido tomadas de otros autores, haciéndose referencia a estos en el índice de figuras; aquellas en las que no aparece ninguna referencia han sido diseñadas por nosotros.

Las notas en el texto aparecen a pie de página, con una numeración independiente para cada capítulo, excepto en el catálogo, que aparecen al final de cada ficha, asimismo con

numeración independiente, para mantener una unidad en cada uno de los tejidos estudiados.

Al ser esta tesis el primer estudio llevado a cabo sobre este tema en nuestro país, ha servido para ordenar los conocimientos que se tienen sobre esta materia y para expresar nuevas hipótesis y puntos de vista que esperamos ir matizando en futuras investigaciones.

Sería interesante que este estudio sirviese de base para iniciar trabajos sistemáticos sobre los tejidos coptos conservados en España que despertasen el interés de las instituciones para potenciar su coleccionismo, su conservación en las mejores condiciones, y su exhibición para que fuesen mejor conocidos. Porque en la actualidad hay una gran número de tejidos coptos en las colecciones españolas que están guardados en los depósitos esperando un proceso de restauración, como ocurre con los estudiados, y que al menos esperan una catalogación y una exposición para divulgarlos y sensibilizarnos sobre su belleza ingenua y su importancia como posibles transmisores de ideas estéticas.

Debo hacer mención que los centros de consulta de fondos bibliográficos, indispensables para la ejecución de esta tesis, han sido la Biblioteca Nacional, el Instituto Arqueológico Alemán, la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas, la Biblioteca del Museo Arqueológico Nacional, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Centro de Estudios Históricos -Diego Velázquez y Rodrigo Caro-), la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense, la Biblioteca del Museo Lázaro Galdiano, la Biblioteca de Estudios Islámicos "Félix Pareja" de Madrid, la Biblioteca de la Casa de Velázquez de Madrid, y la Biblioteca del Museu Tèxtil de Tarrasa.

Es inexcusable mencionar los medios con que he contado para realizar esta tesis doctoral, que se ha podido llevar a cabo con

el amparo de una Beca-Complutense Predoctoral disfrutada entre 1988 y 1991.

Para finalizar, quiero expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas y entidades que me han ayudado y apoyado para que este estudio llegase a buen término. En primer lugar a la Dra. Dña. Aurea de la Morena Bartolomé por la dirección de la Tesis y por conducir mi investigación hacia el mundo de las artes decorativas, habiéndose mostrado respetuosa con el planteamiento de este estudio, del que la firmante es plenamente responsable y todos los errores perceptibles en dicha investigación se deben a sus propias limitaciones, pero sus consejos han sido muy válidos en la estructuración, planteamientos y ordenación, habiendo contado, en todo momento, con su ayuda y atención. Al Dr. D. José María Azcárate Rístori por sugerirme, junto a la Dra. de la Morena, el tema de investigación. Al resto de los profesores del Departamento de Arte Medieval de la Universidad Complutense por su apoyo, y en especial a la Dra. Dña. María Teresa Pérez Higuera por sus sugerencias. A la Dra. Dña. Carmen García Ormaechea, profesora del Departamento de Arte III de la Universidad Complutense que amablemente me dedicó parte de su tiempo para rastrear la posible influencia china en alguno de los tejidos.

Al Dr. D. José Gabriel Moya Valgañón por su amistad y por su inapreciable ayuda intelectual y material, obsequiándome en su etapa de director del Museo Nacional de Artes Decorativas con todas las fotografías de la colección del Museo. Al resto del personal de este Museo por su trato siempre amable y su colaboración, en especial a su actual director D. Alberto Bartolomé Arraiza, a la conservadora Dña. Leticia Arbeteta, a la bibliotecaria Dña. Isabel Moñño y a la fotógrafa Dña. María Jesús del Amo, así como a la conservadora Dña. Angela García Blanco, actualmente en el Museo Arqueológico Nacional. A la Dra. Dña. María del Carmen Pérez Díe, directora y conservadora jefe de la sección de Antigüedades Egipcias y Orientales del Museo Arqueológico Nacional, y a las ayudantes de museo de dicha

sección: Dña. Carmen Marcos y Dña. Esther Pons, por su cordial atención y disposición.

Al resto de los Museos e instituciones con los que he contactado por su correcto trato, alguno de los cuales se mostraron especialmente serviciales: al Museu Tèxtil de Tarrasa y especialmente a su directora Dña. Eulalia Morral i Romeu, que tanto por carta como en su trato personal sobrepasó los límites de la cortesía, poniendo a mi disposición la colección con que cuenta el Museo incluso en horas en que el Museo no dedica a la atención de los investigadores, por lo que agradezco también su amabilidad al personal auxiliar del Museo. A Dña. Roser Enrich, del Museu d'Història de Sabadell, que tras una simple llamada telefónica me atendió amablemente ese mismo día poniendo la colección inmediatamente a mi disposición. Al padre D. Miquel S. Gros, director del Museu Episcopal de Vic, que además de poner la colección a mi disposición me obsequió con sus interesantes puntos de vista y con sus conocimientos. Al Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona y a su directora Dña. Rosa María Martín Ros por sus informaciones sobre la colección del Museo. A la Dra. Dña. Pura Marineto, jefa del Departamento de Conservación del Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán de Granada, por la celeridad con que me mostró los tejidos del Museo, y por su amabilidad y simpatía; así como a los directores de Museos que atendieron a mis cartas o a mis llamadas aunque no me pudieron complacer en mis peticiones por carecer de estas colecciones, como el padre D. José Laplana del Museo del Monasterio de Montserrat y a D. Ricard Belascoain, del Museu Balaguer de Vilanova i la Geltrú.

Al Departamenteo de restauración textil del Instituto de Conservación y Restauración de Obras Artísticas de Madrid.

A D. Juan Baraibar que me ofreció sus conocimientos de la lengua copta para intentar descifrar y traducir las inscripciones de los tejidos.

A D. Pablo Colmenarejo Romera, que pacientemente realizó los dibujos y rotulaciones, y montó las figuras buscando efectos estéticos.

Gracias, por último, a los miembros del tribunal que ha de juzgar esta Tesis por las horas que van a dedicar a su lectura y crítica.

Y, finalmente, gracias a mis familiares y amigos, especialmente a mis padres, por su constante apoyo.

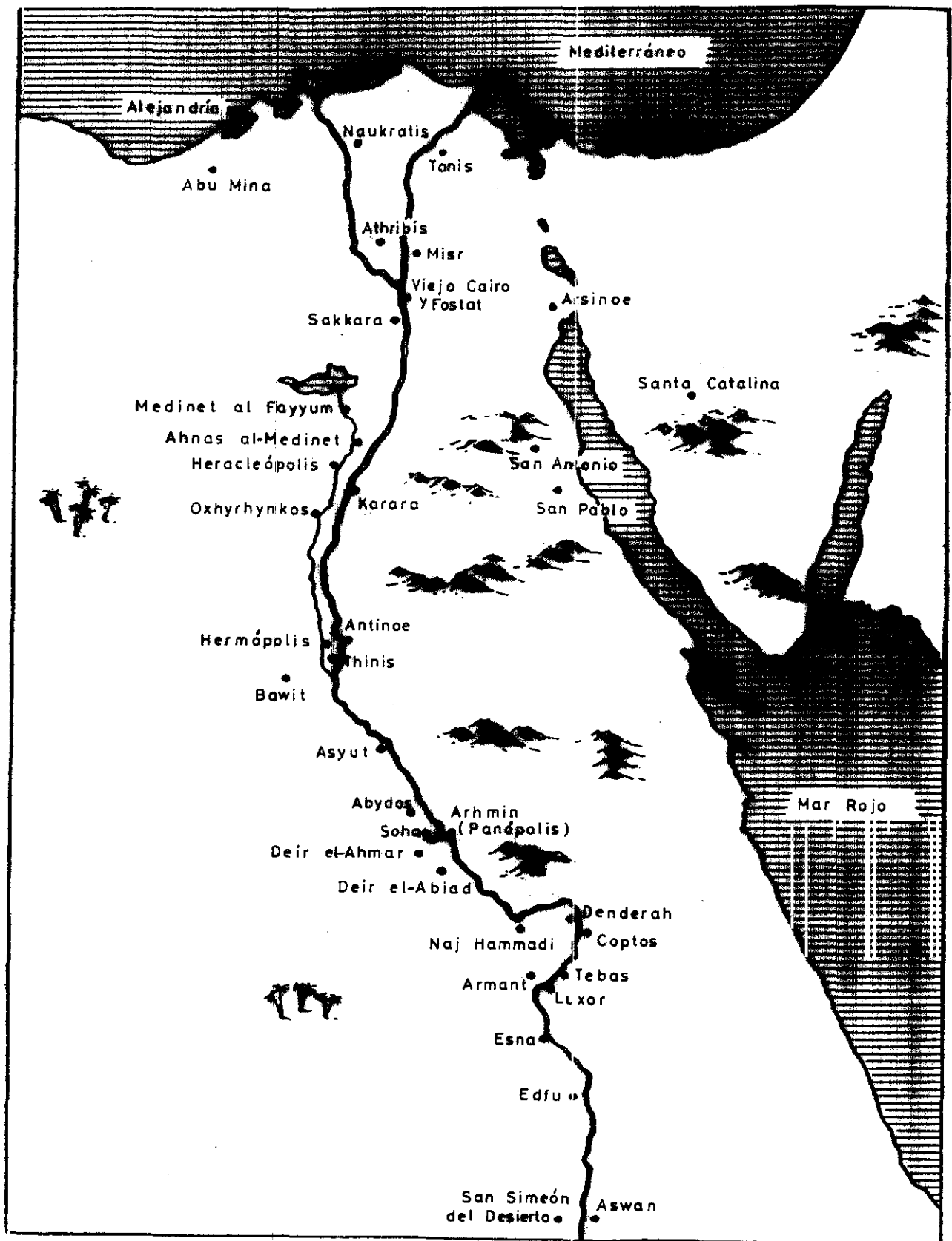


Figura 1

**I.- EL MUNDO COPTO.
ASPECTOS HISTORICO-RELIGIOSOS**

I.1.- ORIGEN DE LA PALABRA "COPTO"

El término copto se presta a confusión en cuanto a su significado. Tradicionalmente se le ha dado un sentido étnico-religioso, identificando con esta expresión a los cristianos egipcios y la cultura desarrollada por estos, pero hay que recurrir a la etimología de la palabra para asignarla un significado más preciso.

Los griegos, que se establecieron en algunas ciudades egipcias a partir de los siglos VII-VIII a.C., llamaron a este territorio *Aiguptios* o *Aiguptoi*, vocablo que proviene del nombre del prestigioso templo que en Memfis se erigió en honor del dios Ptah, creador del mundo, llamado Het-ka-Ptah¹.

Con el tiempo este término sufrió alteraciones. El diptongo *ai* se convirtió en una *e* y la *u* pasó a ser una *i* o una *o*, transformándose la palabra en *Egiptioi* o *Egyptioi*². Cuando Egipto fue conquistado por los árabes, estos denominaron al territorio y a sus habitantes con el término **Qbt* o **Qft* en la forma escrita, reduciendo el vocablo a sus radicales consonánticas³. La escritura transformó el lenguaje oral y la vocal inicial del vocablo, de origen griego, terminó por desaparecer, dando origen

¹ Morada del alma de Ptha.

² Una síntesis de esta evolución se puede seguir en BOURGUET, *Les coptes*, París, 1988, pp. 5-12.

³ En la lengua árabe las sílabas siempre comienzan por morfemas consonantes y, además, no se conoce el morfema *p*.

a la nueva palabra pronunciada **copto**, que designaba a los pobladores autóctonos del Valle del Nilo.

Por tanto, fueron los coptos la población nativa egipcia, sirviendo el término para diferenciar a este pueblo milenario de los pobladores de origen griego, judío, romano, árabe y demás grupos que se establecieron en el territorio en diferentes épocas.

A mediados del siglo VII, cuando Egipto fue conquistado por los musulmanes (641 d.C.), la mayoría de la población egipcia era cristiana, persistiendo únicamente algunos islotes aislados de paganismo y, por esa razón, los árabes identificaron a los coptos con los cristianos egipcios, adquiriendo el término un significado étnico-religioso⁴. A partir de ese momento **copto** y **cristiano de Egipto** se convirtieron en sinónimos, sirviendo para diferenciar, hasta la actualidad, a esta minoría del resto de la población egipcia, de religión musulmana. Por eso, cuando a partir de los siglos XVII y XVIII se empezaron a estudiar en Europa los manuscritos y libros litúrgicos en lengua copta, se asimilaron el significado étnico y religioso, considerándose coptas todas las manifestaciones culturales desarrolladas por la población cristiana, y excluyendo de su ámbito cultural las realizadas por el resto de la población, de diferente origen y religión.

La convivencia entre los coptos y los otros grupos de población que se fueron asentando en el territorio, permitió que se desarrollase una cultura diferente de la faraónica y de las foráneas aportadas por los otros grupos, pero que tomó elementos de todas ellas adaptándolos a su propia idiosincrasia.

⁴ Ahondando en el sentido étnico-religioso se ha querido hacer derivar, sin muchos fundamentos, la palabra **copto** del nombre de la ciudad egipcia **Koptos**, situada en el Alto Egipto -en el margen derecho del Nilo- y considerada cuna del cristianismo egipcio. Pero el cristianismo penetró en Egipto por Alejandría y tardó algunos siglos en extenderse por el interior del país, si bien es cierto que en Koptos había una comunidad cristiana considerable en el siglo III, que participó activamente en las disputas conciliares.

El punto de partida de la época copta, en la que el pueblo egipcio se fue liberando de la cultura oficial faraónica, se puede fijar en el período helenístico, a partir del siglo II a.C., momento en que se fue gestando la lengua copta, elemento unificador de esta civilización que asoció el lenguaje de sus ancestros a la más dinámica lengua griega, adoptando su alfabeto. En esta época se generó entre las clases populares un proceso de sincretismo greco-egipcio manifestado en los aspectos culturales y religiosos. La religión egipcia incluyó en su panteón muchas de las deidades griegas, y las formas artísticas sufrieron una fuerte influencia del estilo y la iconografía del Arte Helenístico.

El período más creativo de la cultura copta se desarrolló entre los siglos III y VII d.C.. Desde mediados del siglo VII los coptos continuaron ejecutando todo tipo de actividades al servicio de los musulmanes, pero, con el paso del tiempo, su integración en la nueva cultura hizo que fuesen olvidando sus tradiciones culturales diferenciadoras. En el siglo XIII d.C. la cultura copta se había fundido con la musulmana, sometiéndose al gusto oficial. El árabe fue declarado lengua oficial desde el siglo VIII -desde el año 706 se usaba oficialmente para las transacciones comerciales-, limitándose el uso de la lengua copta para las ceremonias litúrgicas, gracias a lo cual ha perdurado hasta la actualidad; aunque en algunos núcleos más alejados del Alto Egipto su población aún hablaba el copto en el siglo XIX, e igualmente se preservó entre algunas familias de intelectuales.

Por tanto, aunque el término copto nació con un significado étnico, adquirió tras la conversión masiva del pueblo egipcio al cristianismo un sentido étnico-religioso, adoptando un significado religioso cuando se refiere exclusivamente a la liturgia de los cristianos egipcios.

I.2.- HISTORIA DE LOS COPTOS

Cuando en el año 525 a.C. el rey persa Cambises se apoderó de Egipto, comenzó un largo período, a partir del cual, el territorio se vió sometido de forma continua a dominaciones extranjeras, sucediéndose épocas de mayor o menor presión en función del poder detentado por los invasores en el ámbito internacional⁵.

En el año 332 a.C. Egipto fue conquistado por Alejandro Magno, accediendo Grecia, de este modo, al poder político de un territorio en el que se había asentado, por medio de colonias, en siglos anteriores⁶. Esta conquista supuso el inicio de un proceso de degradación de lo egipcio en favor de lo griego, que fue minando y acabó destruyendo la milenaria cultura faraónica. Alejandro fue coronado faraón y a su muerte, en el año 323 a.C., el gobierno del territorio egipcio pasó a manos de su general Ptolomeo, que tras vencer en la guerra de los Diádocos fundó la dinastía ptolemaica o de los Lápidas (304-30 a.C.) con capital en la nueva ciudad de Alejandría.

⁵ En época de Darío se sublevó el Delta y durante el reinado de Artajerjes, con la ayuda prestada por Atenas, se produjeron nuevas revueltas que dieron lugar a períodos con cierta independencia entre las dinastías XXVIII a XXX; pero su debilidad hizo que para erigirse con el poder tuvieran que pedir constantemente ayuda al exterior. En el año 343 a.C. los persas restablecieron su poder hasta el año 332 a.C., en que Egipto fue conquistado por Alejandro Magno.

⁶ En los siglos VIII-VII a.C. en las ciudades egipcias más prósperas se establecieron colonias de griegos con carácter comercial, y se fundaron ciudades como Naukratis, situada a medio camino entre Alejandría y El Cairo.

Bajo esta dinastía la administración mantuvo la vieja tradición egipcia, y las condiciones naturales del país hicieron de Egipto el estado más floreciente de todos los reinos helenísticos. El arte y la cultura adquirieron gran refinamiento, y Alejandría se convirtió en una de las capitales culturales más importantes del Mediterráneo.

Los primeros Ptolomeos llevaron a Egipto una época de paz y prosperidad pero, poco a poco, los vicios y asesinatos fueron minando la institución dinástica y los momentos de debilidad que se produjeron fueron aprovechados por los elementos nacionalistas para promover revueltas. Esta situación fue provocada porque cuando los griegos tomaron el poder político del país ocuparon los más altos cargos de la administración del estado, dejando los cuerpos intermedios y bajos en manos de los egipcios, lo cual incitó a algunos grupos minoritarios a revelarse contra el poder extranjero.

La milenaria civilización egipcia cautivó a sus conquistadores, que adoptaron muchas tradiciones y ritos egipcios. Se desarrolló una cultura en la que se fundieron elementos greco-egipcios, como se puede apreciar en las manifestaciones artísticas de la época, y se produjo un sincretismo religioso fundiendo las creencias de ambos pueblos, de forma que, muchos de sus dioses, adquirieron un carácter híbrido. Fue en esta época cuando se abandonó paulatinamente la complicada escritura egipcia gestándose la lengua copta de alfabeto griego aumentado con siete signos demóticos⁷. Las transformaciones generadas por la síntesis greco-egipcia proporcionaron el germen de la nueva cultura copta, que se desarrolló ampliamente a partir de los primeros siglos de la era cristiana.

Los últimos faraones egipcios vivieron momentos de debilidad aprovechados por Roma, que igual que extendió su influencia por toda la cuenca del Mediterráneo formando un gran Imperio, convirtió el país en escenario de las luchas por ostentar el poder. En este ambiente se sucedieron las rivalidades entre Marco

⁷ BOURGUET, *Les coptes*, París, 1988, pp. 23-35.

Antonio y Octavio, enfrentados en la batalla de Actium (2-IX-31 a.C.) favorable al segundo, que entró victorioso en Alejandría el día 2 de Agosto del año 30 a.C.

A partir de este momento Egipto se incorporó al Imperio, convirtiéndose en un dominio imperial administrado por prefectos pertenecientes al rango ecuestre⁸ que gobernaban las tres grandes subdivisiones administrativas del país: el Delta, el Egipto Medio y la Tebaida.

Con el territorio, sus habitantes se convirtieron en propiedad del emperador *-deditici-*. Esta condición les privaba de participar en la administración del Estado haciendo, de ellos extranjeros dentro del Imperio. Los egipcios sólo podían acceder a desempeñar puestos de escasa categoría en pequeñas ciudades, empleándoles fundamentalmente para organizar los efectos de las crecidas del Nilo y en la planificación de los complicados sistemas de irrigación. La masa de la población se empleaba principalmente en la agricultura⁹, la pesca y las actividades artesanales, entre las que, desde épocas muy antiguas, tenía una gran importancia la producción textil. Por su condición de *deditici* la población estaba sometida a cargas fiscales que revertían directamente en el emperador.

El país también estaba habitado por griegos de distinta procedencia que conservaron su lengua, su cultura y sus propios tribunales de justicia, gozando en la época romana de todos sus derechos, eran los *foederati*. Los griegos se habían mezclado ya

⁸ Egipto no se incorporó al Imperio como una provincia o, en todo caso, fue una provincia singular sometida a circunstancias especiales, ya que los nuevos territorios incorporados al Imperio se convertían en provincias senatoriales y eran gobernadas por magistrados del orden senatorial con el título de intendentes o procuradores, cuyas acciones estaban sometidas al control de la administración romana; mientras los prefectos que gobernaban Egipto tenían funciones más elevadas y respondían directamente ante el emperador, que aparecía como soberano de Egipto, revistiéndose con las insignias reales y jugando el papel ritual de los faraones.

⁹ Asegurar y controlar la producción de trigo era de máxima importancia, ya que Egipto se convirtió en el granero de Roma y la escasez de este cereal ocasionaba graves crisis en la capital del Imperio.

en el pasado con los egipcios celebrándose matrimonios mixtos con frecuencia, pero los nuevos administradores intentaron impedir estos matrimonios para crear una barrera entre los *deditici* y los *foederati* y, cuando se celebraban, hacían pasar a los contrayentes a la condición social inferior. Pero, a pesar de estas medidas, ya se había creado una población mixta greco-egipcia muy considerable que fue configurando la cultura copta.

La administración trató de establecer una distinción entre la élite urbana helenizada que gozaba de todos sus derechos y podía acceder al control de la tierra, y la masa popular que constituía el grueso de la población rural, trabajaba para las élites y soportaba todas las cargas fiscales. La lengua copta cedió su oficialidad a favor del latín y el griego, aunque continuó siendo hablada por la mayor parte de la población.

La poderosa administración romana estaba sostenida por una fuerza militar que garantizaba el orden interno y una burocracia que protegía una jerarquía social basada en castas y privilegios, y dispensaba un trato de favor a la población helenizada de las ciudades frente a la nativa y rural.

Pero la centralización de la administración favoreció la prosperidad económica de Egipto, ya que se estimuló el comercio exterior abriéndose rutas comerciales a lugares como la India¹⁰ y se desarrolló un comercio activo con distintos puertos del Mediterráneo, destacando el establecido entre Alejandría y Nápoles.

En la época de los Antoninos (96-192) Egipto fue un país feliz y próspero. Sus productos -trigo, orfebrería, papel, vidrios, tejidos de lana, etc.- eran exportados por todo el Mediterráneo a cambio de estaño, vino, cerámica, caballos sirios, tejidos de seda, especias de Oriente, maderas y metales. Alejandría destacaba por su dedicación al cultivo de la Ciencia

¹⁰ El comercio con la India se pudo realizar después del descubrimiento de los monzones, hecho que pudo tener lugar en el reinado de Ptolomeo II Evergetes (145-107 a.C.), o a comienzos de la dominación romana. La comunicación se establecería partiendo de los puertos del mar Rojo. BELL, *Egipto desde Alejandro Magno hasta la época bizantina*, Barcelona, 1965, p. 81.

y la Filosofía, fundándose una escuela donde la especulación intelectual alcanzó altos niveles de conocimiento. Esta escuela ejerció posteriormente un papel importante en la formación de la dogmática cristiana.

La pérdida de toda autonomía en un territorio generador de una gran riqueza provocó continuas revueltas contra el poder central, sobre todo en Alejandría. Las primeras se produjeron bajo los reinados de Calígula y Claudio. Muchas, junto a motivaciones de índole social o político, tuvieron como origen motivos religiosos, siendo los judíos causantes de algunas de ellas por el gran celo con que guardaban su religión y adoraban a su Dios, lo cual les hacía arremeter contra todas las divinidades y, sobre todo, contra la nueva secta de los cristianos.

El cristianismo fue conocido muy pronto en Alejandría. Según la tradición fue predicado por San Marcos, que llegó a la ciudad el año 40 d.C. y fundó una pequeña comunidad¹¹. Pero hasta finales del siglo II no se puede hablar del establecimiento de la nueva religión como un hecho firme¹², existiendo ya una comunidad de cierta importancia.

Junto al cristianismo, gozaron de gran prestigio en los primeros siglos de nuestra era la mayoría de los cultos orientales, que ocasionaron continuos viajes de ciudadanos de otras partes del Imperio a Egipto y otras provincias orientales buscando el acercamiento a sus ritos de iniciación.

¹¹ Según Eusebio, San Marcos llegó a Alejandría acompañando a San Pedro en su viaje a Roma, e introdujo el cristianismo entre los años 40 al 49. Fue martirizado el 24 de Abril del año 68 por los seguidores de Serapis, durante el reinado de Nerón. Sus reliquias se conservaron en la iglesia Boucolia hasta que en el año 828 los venecianos las trasladaron a Venecia y convirtieron al santo en el patrón de la ciudad. Véase BADAWI, *Coptic Art and Archaeology*, Massachusetts, 1978, p. 2 y BOURGUET, *Les coptes*, París, 1988, p. 14.

Orígenes y Clemente de Alejandría no mencionan a San Marcos como introductor del cristianismo en Egipto. Seguramente los cristianos llegarían a Egipto desde Antioquía causando, desde el principio, disensiones entre la comunidad judía. BELL, *Cults and creeds in Graeco-Roman Egypt*, Chicago, 1985, pp. 78-79.

¹² BOURGUET, *Coptic Art*, Londres, 1971, p. 25 y BADAWI, *Op. cit.*, p. 3.

Egipto poseía una cultura milenaria y una religión politeísta que aún estaba arraigada fuertemente en la población. Muchos de sus dioses, por el contacto con los cultos grecorromanos y orientales, tomaron atributos de deidades extranjeras adquiriendo una naturaleza híbrida. En los primeros siglos de la nueva era había creencias y prácticas supersticiosas que contaban con gran número de adeptos. Entre éstas destacaba el culto a Dionisos, del cual se tenían por descendientes los faraones Lágidas; el culto a Orfeo; y el culto a Serapis, que se llegó a identificar con Osiris. Todos estos cultos se festejaban con ritos místéricos que se continuaron celebrando aún cuando el cristianismo fue consolidándose como religión predominante.

La historia de Egipto se desarrolló en paralelo a la del Imperio en materia política, económica, social y religiosa. En el siglo III se produjo una crisis del poder central; los emperadores se sucedían a un ritmo precipitado, víctimas de asesinatos cometidos por sus adversarios deseosos de ostentar el poder, o muertos combatiendo con los bárbaros. El territorio egipcio permaneció bajo la jurisdicción directa del emperador, gobernado por el prefecto de Alejandría, hasta que Diocleciano (284-305) reformó las instituciones e igualó a Egipto con el resto del Imperio. Dividió el país en pequeñas provincias que a sus vez produjeron otras subdivisiones y los *nomos* fueron convertidos en ciudades con territorios anexos *-chora-*. Las provincias se pusieron bajo el gobierno de un *dux* que era ayudado por oficiales civiles y militares encargados de administrar justicia y recaudar los impuestos, además de representar al emperador. Esta división territorial fue respetada durante la dominación bizantina y se mantuvo en los primeros siglos después de la conquista árabe.

Egipto también sufrió las persecuciones contra los cristianos decretadas de forma general en todo el Imperio. El cristianismo no estaba prohibido, pero provocaba muchas fobias entre la población pagana y el Estado, ya que anteponía el poder celestial al terrenal y se negaba a admitir el culto oficial al

emperador. Esto provocó persecuciones de carácter local a las que siguieron las generales decretadas por Decio (249-251), Valeriano (257-258) y Diocleciano (284-305). Estas últimas fueron muy cruentas en Egipto, donde ya existiría una comunidad de cierta importancia, y por su causa se produjeron numerosas conversiones con las que la población pretendía oponerse a los mandatos del emperador, mezclándose la persecución con una revuelta contra el poder imperial tras la cual se declararon mártires a todos los muertos en los tumultos. A las persecuciones de Diocleciano siguieron las de Galerio y Maximino Daia hasta el año 311. Estas persecuciones fueron las más largas y cruentas destacando, por su carácter sanguinario, las ordenadas por Diocleciano, que fueron tan sangrientas que sirvieron a los cristianos coptos como punto de partida para su historia, iniciada en el año 284, fecha que daba comienzo a la "era de los mártires". Fue en esta época cuando algunos cristianos se retiraron al desierto para huir de las persecuciones y practicar una vida de ascesis, instituyendo el germen de la futura vida eremita que, posteriormente, dio paso al monacato, difundido como práctica de vida religiosa por todo el mundo cristiano.

En el año 313, con el Edicto de Milán, Constantino promulgó la libertad religiosa, y el cristianismo afloró con una organización sistematizada, aunque expuesto a continuas tensiones por las diferentes interpretaciones dogmáticas propugnadas por las escuelas de Filosofía y Teología. Fue la época de los Concilios, en los que se fueron perfilando las directrices a seguir y se combatieron las doctrinas y posiciones heréticas.

En el año 391 Teodosio proclamó al cristianismo religión oficial del Estado, prohibiéndose en adelante todos los cultos paganos. A su muerte, en el año 395, el Imperio se dividió entre sus dos hijos, instituyéndose así, de derecho, lo que de hecho venía haciéndose para permitir su mejor gobernabilidad. Tras esta división Honorio se convirtió en emperador del Imperio Romano de Occidente y Arcadio en emperador del Imperio Romano de Oriente. Egipto, por su situación geográfica, entró a formar parte del Imperio Romano de Oriente o Imperio Bizantino, al que estuvo

ligado, excepto por un breve período de tiempo, hasta la conquista musulmana.

En esta etapa continuaron en vigor las reformas administrativas puestas en marcha por Diocleciano, sufriendo un endurecimiento en el siglo VI durante el reinado de Justiniano. Este reunió el poder civil y militar en las mismas manos. Aunque el prefecto continuó representándole, rompió su hegemonía en el territorio al dividirlo en cuatro *ducados* sometidos a otras subdivisiones más pequeñas¹³. Muchos de los nuevos oficiales, siguiendo una política de acercamiento, se nombraron entre la población egipcia, por lo que las instituciones empezaron a tomar un carácter específicamente egipcio. Los impuestos continuaron recaudándose entre la masa de la población egipcia y también entre los griegos, lo que provocó la disminución de las clases medias de origen griego.

La masa de población autóctona se consolidó y cohesionó ganando en importancia y proporción. Esta población, que mostraba reticencias hacia el poder proveniente de Bizancio, se dejó seducir por las doctrinas de la Iglesia que mantuvo, en este período, un duro debate en cuestiones teológicas, y apoyó las teorías monofisitas rechazadas por la Iglesia ortodoxa y consideradas heréticas en el Concilio de Calcedonia celebrado el año 451¹⁴.

Tras la muerte de Justiniano los excesos de la administración provocaron una revuelta que estalló en el Delta en el año 581 y mantuvo a Egipto en estado de disidencia hasta el año 610.

Las tensiones producidas entre los coptos y los gobernadores bizantinos fueron aprovechadas por los sasánidas, que apoyando a los primeros en sus reivindicaciones políticas, administrativas y religiosas provocaron la separación política entre Egipto y Bizancio, ocupando el territorio egipcio entre los años 619 y

¹³ BOURGUET, *Op. cit.*, p. 26.

¹⁴ Las cuestiones religiosas se abordan en el siguiente capítulo.

629. Los sasánidas apoyaron a los monofisitas en sus reivindicaciones en contra de los melquitas¹⁵.

En el año 629 el emperador Heraclio expulsó de Egipto a los persas y propuso una fórmula de reconciliación entre los jacobitas y melquitas para suprimir las tensiones religiosas que desunían a las dos facciones, y que eran un pretexto constante para provocar rebeliones. Pero esta fórmula fue rechazada por los jacobitas¹⁶, que a causa de las presiones de toda índole que soportaban estaban dispuestos a aprovechar la mínima oportunidad que se les presentara para volverse a liberar del yugo bizantino.

Fue éste un período en el que se produjeron constantes escaramuzas entre bizantinos, persas y musulmanes.

En el año 641 los árabes al mando del general 'Amr-ibn al-'As conquistaron Egipto, poniendo fin definitivamente a la dominación bizantina. Los coptos favorecieron la conquista, ya que vieron en los árabes, como habían visto 30 años antes en los sasánidas, a sus libertadores. Esperaban de ellos un trato de favor especial para con el pueblo y la Iglesia copta, pero el trato especial que se les dispensó al principio pronto se convirtió en una nueva servidumbre que dio lugar a que en el siglo X los cristianos coptos ya hubiesen dejado de ser mayoría con respecto a la población musulmana.

Como los árabes desconocían la economía del país preservaron la administración bizantina y dejaron a los coptos en sus puestos administrativos, les autorizaron la libre práctica de su religión y liberaron del exilio a Benjamín, patriarca de Alejandría.

Los coptos aportaban una riqueza agrícola excepcional que los musulmanes procuraron proteger y organizar. El territorio se centralizó reduciendo el número de ducados a dos divisiones

¹⁵ Los melquitas defendían la iglesia ortodoxa oficial y estaban ligados a los principios políticos bizantinos, mientras los monofisitas o jacobitas defendían una iglesia nacional desligada de la órbita bizantina, tanto religiosa como políticamente.

¹⁶ La fórmula de reconciliación propuesta por Heraclio era: "Hay una sola energía en Cristo después de la unión de las dos naturalezas".

administrativas, el Alto y el Bajo Egipto, puestos bajo el mando de un gobernador y divididos a su vez en distritos llamados *kura*, a cuya cabeza estaba un prefecto que dirigía las finanzas y la policía.

La situación de los cristianos pronto cambió y se fue agravando bajo el nuevo régimen, ya que los *dhimmis* -condiciones impuestas a los vencidos- eran duros. Los coptos tenían que pagar la *djizia*, impuesto personal del que estaban eximidos los musulmanes en su condición de combatientes dispuestos continuamente a librar la guerra santa o *yihad*; y como los impuestos de la *djizia* no dejaban de crecer, muchos coptos optaron por refugiarse en los monasterios o convertirse al Islam. Además de pagar impuestos, los coptos estaban sometidos a numerosos tratos de inferioridad con respecto a los musulmanes: se les juzgaba en tribunales de justicia musulmanes, su indumentaria era diferente, sus viviendas debían ser más modestas que las de sus vecinos musulmanes, no podían abrir nuevas iglesias ni monasterios en las ciudades construidas por los musulmanes, y su lengua quedó relegada a las ceremonias litúrgicas al convertirse el árabe en la lengua oficial¹⁷. Su situación fue empeorando cada vez más, a pesar de que algunos califas les favorecieron y se esforzaron por mitigar la miseria social en que se encontraban¹⁸.

Bajo las dinastías Omeya (660-750) y Abásida (750-860) Egipto formó parte del mundo árabe unificado, pero los gobernadores soñaban frecuentemente con la independencia, que se logró con el gobernador de origen turco Ahmed Ibn Tulun, nombrado para este cargo en el año 868. En el año 872 este gobernador se independizó de Bagdad dando comienzo al período tulúnida (868-905), al que siguió el período ijshidí (935-969).

¹⁷ KYBALOVA, *Les tissus coptes*, París, 1967, pp. 19-20.

¹⁸ Entre estos califas destaca Al' Aziz Amar Allah, de la dinastía fatimí (976-996), que les permitió reparar sus monasterios e iglesias, intentó aliviar su miseria, y mostró simpatía por su religión, casándose con una cristiana. KYBALOVA, *Op. cit.*, p. 19.

En todo este tiempo los gobernadores dejaron la administración financiera en manos de los funcionarios coptos. Fueron épocas de numerosas revueltas entre la población copta que protestaba contra las altas tasas que tenía que pagar y contra el trato diferenciado que se les dispensaba por su condición socio-religiosa.

En el año 912 la dinastía norteafricana de los fatimíes lanzó la primera ofensiva contra Egipto, culminando éstas con su conquista en el año 969. En el período fatimí (969-1171) se proclamó la unidad nacional y se produjo un acercamiento entre los califas y los coptos, que mantuvieron estrechas relaciones. En este ambiente se celebraron algunas fiestas cristianas con manifestaciones públicas, los califas admitieron como consejeros y visires a coptos, y se permitió el embellecimiento y reconstrucción de sus antiguos edificios sagrados junto a la construcción de otros nuevos¹⁹. Las buenas relaciones entre los califas y la población copta se debieron al agradecimiento por la colaboración prestada por los últimos para la buena marcha de la administración y la economía del país, y a que estos califas, de ascendencia *chiita*, querían contrarrestar las fuerzas *sunnitas* presentes en la población musulmana. Pero a pesar de la política de participación y tolerancia, en este período se acentuó el empleo del árabe entre los coptos y se aceleró el proceso de su integración en el conjunto de la población.

La dinastía ayubita (1171-1250) instaurada por Ayyub ibn Sadi ibn Marvan continuó la política de sus antecesores en el gobierno, con lo que la unión entre la población musulmana y copta se hizo tan estrecha que muchos millones de coptos, después de haber asimilado por completo la cultura musulmana, se convirtieron al Islam.

A partir de estos momentos la población copta fue disminuyendo y, aunque permaneció fiel a sus costumbres, quedó absorbida por la población musulmana dominante, dejando de ejercer su cultura desde entonces cualquier influencia sobre los

¹⁹ BOURGUET, *Les coptes*, París, 1988, pp. 20-21 y BOURGUET, *Coptic Art*, Londres, 1971, pp. 28-30.

demás grupos sociales²⁰. Desde mediados del siglo XIII, en que Egipto cayó en la órbita de poder de los mamelucos (1250-1517), se tiene que hablar de los "coptos en Egipto", por constituir estos un grupo de población minoritaria que conservaron su cultura, religión y modos de vida, pero sin fuerza para ejercer ninguna influencia sobre la civilización musulmana dominante sino, todo al contrario, adaptándose poco a poco a su forma de vida.

A pesar de haberse fundido y asimilado a la población musulmana, los coptos siempre han sido considerados ciudadanos de segundo orden, pero se ha tolerado su presencia a lo largo de los siglos e, incluso, han participado en los gobiernos de mayoría musulmana por sus dotes gestoras y administrativas. La cohesión de la comunidad se ha visto favorecida por la costumbre de celebrar sus matrimonios entre ellos, a menudo entre parientes, y de todos los habitantes de Egipto son los que más se asemejan a los antiguos egipcios, ya que apenas se han mezclado con el resto de la población.

Su lengua quedó restringida a las celebraciones litúrgicas, aunque en la actualidad las palabras de la consagración (desde el siglo XIX) y las lecturas (desde este siglo) se doblan en árabe. El pueblo ignora la lengua copta, la mayoría de los sacerdotes, monjes y clérigos la leen y cantan sin comprenderla, y sólo es conocida y estudiada por ciertas familias de intelectuales.

²⁰ A partir de los siglos XII-XIII la cultura copta se hizo residuaria a pesar de que su comunidad se mantuvo independiente. Fue a partir de este momento cuando el Arte Copto agotó por completo su actividad creadora, como ha puesto de manifiesto BOURGUET en toda su obra (véase bibliografía), y desde entonces se limitó a repetir los modelos de su época de esplendor y a asimilar y reproducir los elementos artísticos provenientes de la cultura oficial.

Los coptos forman en torno al 15% de la población del país²¹, y su participación en la vida activa es sustancial después de haberse proclamado la igualdad de derechos entre coptos y musulmanes aunque, de hecho, parte de la población copta es agraviada constantemente por la población musulmana.

²¹ KYBALOVA, *Op. cit.*, p. 20 y BOURGUET, *Les coptes*, París, 1988, pp. 107-120.

I.3.- LA RELIGION Y LA IGLESIA COPTA: **ORIGEN DEL NACIONALISMO EGIPCIO**

El hecho de que, desde la Antigüedad, Egipto haya estado abierto a las distintas influencias extranjeras a causa de las relaciones comerciales y las continuas invasiones a las que estuvo sometido el territorio, generó una población mixta muy mezclada con los pobladores autóctonos. Y su religión, en la que eran muy importantes los ritos mágicos, sufrió el influjo de la religión politeísta griega y de las monoteístas hebraica y zoroástrica.

Los egipcios han sido desde siempre un pueblo muy religioso. Al principio su religión era fetichista y muchas de sus divinidades tuvieron origen funerario. Cada ciudad tenía un dios protector, alguno de los cuales fue adquiriendo un carácter nacional²²; pero en su panteón fue logrando un rango preeminente la tríada compuesta por Osiris -principio activo-, Isis -principio pasivo- y Horus -unión de los dos principios-. Esta creencia trinitaria facilitó entre la población la posterior asimilación de la Trinidad cristiana.

Tras la conquista de Egipto por Alejandro y el posterior establecimiento de los Lágidas, los cultos griegos adquirieron un gran desarrollo. Dionisos se convirtió en una de las

²² GAYET, *L'Art Copte*, París, 1902, pp. 2-9, da cumplida cuenta de como era la religión en el Antiguo Egipto y de sus dioses más importantes. HARDY, *Christian Egypt. Church and people*, Nueva York, 1952, relaciona las creencias de los cristianos egipcios con los dioses y los cultos faraónicos.

divinidades más adoradas al ser su culto potenciado por los faraones ptolemaicos que se creían descendientes directos del dios, perpetuándose su culto hasta el final de la época pagana²³.

Los cultos místéricos adquirieron gran auge gracias al ocultismo de la antigua religión egipcia, y a sus dioses tradicionales se unieron otros de origen griego como Orfeo y Serapis. Este último llegó a identificarse con Osiris y se unió a Isis y Horus, que empezó a ser conocido bajo la denominación de Harpócrates. Los seguidores de Serapis contaban con un número elevado de templos donde celebrar sus ritos, y su culto estuvo tan extendido que Domiciano (81-96) lo organizó y potenció en Egipto y lo favoreció en Roma.

Los judíos, que llegaron a Egipto posiblemente durante el segundo período intermedio (1786-1550 a.C.), también ejercieron cierta influencia con su concepción monoteísta sobre los antiguos cultos egipcios. Posiblemente tuvieron bastante que ver con las reformas religiosas de Amenofis IV, que introdujo el culto monoteísta al dios Atón excluyendo a las demás divinidades locales, aunque sus reformas se suprimieron a la muerte del faraón restituyéndose el politeísmo religioso.

Tras la conquista de Alejandro los judíos de la Diáspora se establecieron en un número considerable en distintas zonas del país como la Tebaida, Al Fayyum y el Delta. En Alejandría se formó una importante comunidad desde la fundación de la ciudad, estableciéndose en barrios separados del resto de la población. La comunidad judía de Alejandría llegó a traducir al griego el Antiguo Testamento.

Como consecuencia del constante flujo de ideas religiosas y filosóficas se produjo en el país un sincretismo religioso que favorecía la permeabilidad a nuevas doctrinas. Esto facilitó la penetración y difusión del cristianismo en Egipto junto al hecho

²³ En la plástica fueron frecuentes los temas dionisiacos y, tanto los episodios de la vida del dios, como los personajes que conforman su cortejo, formaron parte de la decoración escultórica, de los tejidos, etc., hasta épocas muy avanzadas.

de que el grueso de la población autóctona asimilara los dogmas de la nueva fe a sus antiguas creencias, como fue el caso, ya mencionado, de la tríada formada por Osiris-Isis-Horus y la Trinidad cristiana. Los nuevos adeptos también supieron aprovechar sus convicciones para enarbolar la causa nacionalista que les haría enfrentarse, de distintas formas, al poder central.

Según la tradición, el cristianismo llegó a Egipto entre los años 40 y 49 de mano de San Marcos, enviado a Alejandría por San Pedro. El 24 de Abril del año 68 el santo fue sometido a martirio por los seguidores de Serapis, y su cuerpo fue enterrado en la iglesia de Boucolia donde, al ser cubierta por el mar, permaneció hasta el año 828 en que su cuerpo fue descubierto y comprado por unos pescadores venecianos que lo trasladaron a Venecia, guardándose sus restos en la basílica a él consagrada y convirtiéndose en patrón de la República. La predicación de San Marcos en Egipto parece que no contó con mucha tradición en la Antigüedad; no es mencionada por San Clemente de Alejandría (+ 215) ni por Orígenes (+ 251), aunque sí por Eusebio de Cesarea (267-340), su difusor.

No se sabe si el cristianismo penetró en Egipto por la zona fronteriza de Palestina o por Alejandría, vía Roma, pero parece que se introdujo primero en las comunidades greco-judaicas de la Diáspora, más abiertas al mundo y a la filosofía griega, que sirvieron de enlace entre el cristianismo naciente y el paganismo. No hay evidencias directas de la existencia de comunidades cristianas en Egipto en el siglo I d.C., pero en los Hechos de los Apóstoles se dice:

Cierto judío de nombre Apolo, de origen alejandrino, varón elocuente, llegó a Efeso, era muy perito en el conocimiento de las Escrituras. Estaba bien informado del camino del Señor y con fervor y espíritu hablaba y enseñaba con exactitud lo que toca a Jesús...²⁴.

Estos versículos parecen indicar la existencia temprana de cristianos en Egipto, que se pudieron haber "informado del camino

²⁴ Hechos de los Apóstoles, 18, 24-25.

del Señor" en su misma patria, pero las comunidades parece que se establecieron de forma fortuita.

A finales del siglo II el obispo Julián fundó en Alejandría el *Didascalo*, escuela catequética que estableció el canon de las Escrituras y se opuso a todas las desviaciones surgidas en el seno de la Iglesia, por tanto, en esta época ya debía haber una comunidad cristiana de cierta importancia, destacando entre sus príncipes obispos como Demetrio (189-231), según se desprende de la Historia Eclesiástica de Eusebio de Cesarea.

Alejandría era un importante centro marítimo y comercial además de capital administrativa, por lo que era visitada por muchos egipcios del interior del país, y el flujo continuo de personas ayudó a que la nueva doctrina se extendiera por el Valle del Nilo, de modo que a finales del siglo II parece que el cristianismo ya había penetrado en el Alto Egipto, aunque no se haría religión mayoritaria hasta el siglo V. Pero la evangelización del Valle del Nilo no fue sistemática ni progresiva, porque los obispos de Alejandría no potenciaron la expansión religiosa, y en los siglos VI y VII todavía quedaban adeptos a las viejas creencias que acogieron con facilidad y se convirtieron con rapidez a la nueva religión musulmana.

En la escuela de Alejandría surgieron manifestaciones litúrgicas y teológicas muy importantes. En esta escuela se fijó el texto definitivo de la Biblia griega, se discutieron las doctrinas en la época de los Concilios Ecuménicos, y se formularon cánones de acuerdo a las tradiciones. Fue la primera escuela catequética y existió en ella una perfecta interrelación entre la religión y la filosofía griega neoplatónica, adaptando al cristianismo las teorías de Platón. En la época conciliar mantuvo una continua pugna con la escuela de Antioquía, convirtiéndose ambas en los dos focos teológicos más importantes de la Antigüedad.

En el *Didascalo* se crearon talleres de copistas de las Escrituras formándose una élite intelectual greco-parlante, pero no faltó el elemento egipcio, como se atestigua por el empleo del copto en las glosas marginales, en las traducciones parciales y en los glosarios de los textos salidos de su escriptorio.

Es presumible que las primeras conversiones al cristianismo se hicieran entre la población helenizada y, aunque no se sabe cuando empezó a prender la nueva religión entre la población copta, ya hay evidencia de una literatura cristiana en los papiros desde mediados del siglo III, traducándose la Biblia al copto a mediados del siglo IV. Mas el cristianismo asumió caracteres diferentes entre el pueblo y las clases altas, estas últimas, más helenizadas, armonizaron sus creencias con los sistemas filosóficos de la Antigüedad, mientras las masas populares practicaban una religión más ingenua y pasional, alimentando su impulso en sus antiguas creencias, que no abandonaron a pesar de convertirse al cristianismo, sino que adaptaron éste a los ritos y mitos de su antigua religión con más de seis mil años de tradición²⁵. Fueron estas creencias las que se iban a desarrollar entre los coptos por su larga tradición en la historia egipcia y porque suponían un rechazo a la visión más filosófica del cristianismo más helenizado y un rechazo al poder central, considerado opresor.

El cristianismo naciente pronto tuvo que combatir las herejías y las nuevas doctrinas. Entre éstas tuvo un desarrollo considerable, sobre todo en Egipto donde contó con varias escuelas, el Gnosticismo, doctrina en la que se mezclaron creencias cristianas, judaicas y orientales, y pretendía la comprensión de la divinidad mediante el conocimiento intuitivo y místico de las cosas divinas -*gnosis*-, que estaba en oposición a la sabiduría adquirida por el estudio. Se pretendía fusionar el cristianismo y el paganismo, y esta misión tenía que ser llevada a cabo por los adeptos a la religión cristiana. Su época de mayor apogeo coincidió con los siglos II y III, y además de las consideraciones puramente filosóficas desarrolló una

²⁵ AMELINEAU, "Résumé de l'histoire de l'Egypte depuis les temps plus reculés jusqu'à nos jours", *Annales du Musée Guimet*, VII, París, 1894, cita muchas de las creencias de los cristianos egipcios relacionadas con la Trinidad, los Sacramentos, el Más Allá y el Juicio ante la muerte -que guardaba mucha relación con el juicio de Osiris-, el infierno y sus tormentos, ... También aporta datos a este respecto BOURGUET, *Les coptes*, París, 1988, pp. 36-47.

estética a base de representaciones humanas y animales, junto a jeroglíficos e inscripciones latinas indescifrables de carácter mágico; de modo que el Gnosticismo permitió la pervivencia de la magia del Egipto faraónico durante varios siglos en el Egipto copto. En el siglo IV todavía debía tener pujanza, como atestiguan los papiros coptos de origen gnóstico encontrados en Nag Hammadi²⁶, y aún en el siglo VII los monjes egipcios empleaban expresiones con aires gnósticos.

Las persecuciones decretadas contra los cristianos provocaron en Egipto un fenómeno que posteriormente iba a tener gran fuerza en la cristiandad. Nos referimos al monacato y al eremitismo como su primera manifestación. Su nacimiento no se debió exclusivamente a condicionantes religiosos, sino que la situación socio-económica en que vivían los coptos provocó que, para escapar de las abusivas tasas a que estaban sometidos y de su condición de esclavos del emperador, muchos huyesen de las ciudades y se refugiaban en el desierto. Este fenómeno se acrecentaba en épocas de persecuciones, teniendo en estos momentos importancia fundamental la causa religiosa. Y lo que empezó como una huida se hizo práctica habitual para algunos que, al principio, se establecieron a las afueras de las poblaciones siendo alimentados por sus conciudadanos, y después se retiraron al desierto para llevar una vida de oración y sacrificio.

La vida eremita ya se practicaba en el Egipto faraónico. La palabra *anachoresis* -que vive fuera- aparece continuamente en los papiros oficiales para mencionar a quien huye del pago de las tasas, siendo más tarde cuando tomó un significado religioso²⁷. Se considera como primer eremita cristiano a San Pablo de Tebas,

²⁶ BOURGUET, *Coptic Art*, Londres, 1971, pp. 30-33.

²⁷ ZALOSKER, "Coptic Art: its nature and origin", *Apollo*, 1963, p. 8. Ya en el Imperio Medio se produjo una especie de *anachoresis* con el empleo de estatuas en los templos como sustitutas perpetuas de personajes en actitud de contemplación. Bajo los Ptolomeos había personas que se retiraban individualmente a un *Serapeum* durante un período de tiempo. En la época cristiana este fenómeno se produjo a partir del siglo III. BOURGUET, *Les coptes*, París, 1988, p. 49.

que abandonó el mundo para retirarse a vivir a una antigua tumba del desierto. A San Pablo siguieron otros como San Antonio, San Senuto, San Macario, etc.²⁸.

A finales del siglo III San Pacomio, después de haber llevado una vida retirada y como consecuencia de una inspiración divina, congregó a los eremitas en una casa situada en un paraje solitario para liberarlos de los peligros que para el cuerpo y el alma suponía el eremitismo incontrolado²⁹. De esta forma se instituyó el monacato, siendo San Pacomio quien redactó la primera regla monástica que sirvió como modelo para todas las posteriores.

La importancia que desde siempre había tenido en Egipto la contemplación del Más Allá pudo influir en la búsqueda de la perfección evangélica mediante la vida retirada. Los monjes se ganaban la vida haciendo cestas de ramas de palmeras y se empleaban como trabajadores en los campos circundantes, pero la vida de la mayoría no transcurría en olor a santidad ya que, a causa de sus tradiciones ancestrales, eran hombres muy impresionables, fanáticos y con costumbres muy relajadas al provenir de las clases sociales más humildes³⁰. Desde las ciudades se les acusaba de vivir en la lujuria y en la idolatría, haciéndose más graves estas acusaciones en las épocas de disputas cristológicas para intentar frenar el impulso que iba tomando la Iglesia nacional, ya que, aunque los monjes coptos no eran adictos a las disputas teológicas, seguían el Sínodo de Alejandría, a pesar de que la gran mayoría no sabía leer griego ni copto.

La vida monástica se extendió desde Egipto a Siria y Palestina. A Occidente fue transmitida por San Anastasio, patriarca de Alejandría, durante su destierro en Roma y Tréveris,

²⁸ GAYET, *L'Art Copte*, París, 1902, pp. 19-30, da cuenta de la fantástica vida de los primeros santos eremitas.

²⁹ GAYET, *Op. cit.*, pp. 23-25.

³⁰ BOURGUET, *Les coptes*, París, 1988, pp. 48-65, informa del monacato egipcio, su particularidad y la forma de vida monástica.

y, a partir de su difusión, constituyó la manifestación religiosa y cultural más importante de la Edad Media.

Cuando la Iglesia fue permitida y luego reconocida por el Estado, comenzó la gran época de la Teología y de la lucha contra la herejía. Frecuentemente se mantenían posiciones enfrentadas en torno a un problema, siendo los asuntos trinitarios y cristológicos los que preocuparon y ocuparon de manera más constante a los teólogos de las escuelas de Alejandría y Antioquía que, a menudo, se mostraban en desacuerdo. Entre todos los dogmas establecidos y las disputas mantenidas cabe destacar, para nosotros, la establecida en torno a la naturaleza de Cristo.

Cuando se definió como Verdad que Jesucristo era verdadero Dios y verdadero Hombre se planteó el problema de la unión en Cristo de las dos naturalezas para formar la unidad del Hombre-Dios y, para resolverlo, se propusieron dos soluciones por parte de las dos escuelas teológicas de más prestigio.

En Antioquía se proclamó que ambas naturalezas no estaban unidas internamente, sino puestas en conexión. Esta teoría fue expuesta por Nestorio, patriarca de Constantinopla, que llegó a negar la unipersonalidad de Jesucristo y defendió la existencia de dos personas en Cristo, la divina y la humana, encontrándose en ésta última la divinidad como en un templo. Fue Cristo humano el que nació de María, por lo que la Virgen no es *Theotokos*.

En Alejandría se partía de la humanidad divina y de la unión física y real de las dos naturalezas.

El patriarca Cirilo de Alejandría pidió al Papa Celestino la celebración de un Concilio local en Alejandría para denunciar los errores del patriarca Nestorio. Durante su celebración ambos patriarcas se lanzaron excomuniones mutuas, pero, como no se llegó a una resolución, se convocó un Concilio Ecuménico en Efeso en el año 431. En este Concilio se aceptaron las teorías de Cirilo, se excomulgó a Nestorio por sus teorías, y se reconoció a María como *Theotokos*.

Estos enfrentamientos se tradujeron en una rivalidad entre los episcopados de Alejandría y Constantinopla, ya que al ser esta última ciudad encumbrada a categoría de capital del Imperio,

su sede episcopal se hizo más eminente y su obispo fue elevado a la dignidad de patriarca.

Esta rivalidad se hizo más manifiesta cuando Dioscoro, patriarca de Alejandría, para contestar una decisión del patriarca de Constantinopla, que había condenado las teorías expuestas por el monje constantinopolitano Eutiques -el cual llegó a la conclusión de que la unión de las dos naturalezas de Cristo era tan íntima que su humanidad era simple apariencia-, abrazó estas ideas. Así nacía la teoría monofisita que se iba a convertir en el elemento diferenciador más importante de la iglesia copta. El Papa León I, que defendía la doctrina de la "unidad de la persona y la dualidad de las naturalezas", condenó las doctrinas de Eutiques y Nestorio en una carta enviada a Flavio, patriarca de Constantinopla, y en el año 451 el emperador Marciano convocó el Concilio Ecuménico de Calcedonia en el que se exilió y condenó a Eutiques y Dioscoro, al cual se destituyó como obispo de Alejandría, nombrándose a otro partidario de las decisiones adoptadas en el Concilio.

A partir de este momento se produjo una división en la Iglesia egipcia: de un lado estaban los melquitas, partidarios de las decisiones adoptadas en Calcedonia y, por tanto, de la posición imperial; y de otro lado estaban los jacobitas, defensores de las teorías monofisitas que defendían la unión de naturalezas en Cristo, ya que la divina absorbía en El a la humana. Este acontecimiento supuso una toma de conciencia nacional entre los egipcios que se oponían tanto a la silla episcopal de Constantinopla como al emperador. Cuando Dioscoro murió en el exilio los coptos o, lo que era lo mismo, los jacobitas le lloraron y celebraron su memoria como si se tratara de un mártir.

Sin embargo las cuestiones dogmáticas fueron entre la mayoría de los coptos un pretexto de lucha contra los griegos, a los que detestaban. Las sutilezas teológicas no eran entendidas por el grueso de la población, ni siquiera por la mayoría de los monjes, que no comprendían estas disputas teológicas y no sabían leer griego ni copto, pero se mantuvieron fieles a las teorías de la escuela de Alejandría y las querellas religiosas sirvieron

para mostrar la rivalidad entre las dos civilizaciones: la helenística, leal al Imperio y, en general, más culta y refinada; y la copta, formada básicamente por la población egipcia que estaba en contra de seguir unida al Imperio y aprovechó las cuestiones religiosas para oponerse a la política imperial.

En Alejandría la sedición era permanente y las querellas religiosas continuas. Había dos patriarcas, uno impuesto por la iglesia oficial constantinopolitana, y el que ostentaba el mando de la iglesia copta que, por lo general, vivía oculto o en el exilio. Los emperadores exiliaban a los monjes y dispersaban las comunidades que no se atenían a las normas conciliares, y Egipto vivió una época de anarquía y revueltas continuas durante dos siglos, sometido al fanatismo por ambas partes, a pesar de la buena voluntad expresada por algunos emperadores que quisieron plantear soluciones conciliadoras³¹.

La oposición continua a la política imperial facilitó la ocupación temporal sasánida y la definitiva árabe en tiempos del emperador Heraclio, ante la cual el pueblo mostró una actitud pasiva al creer que sus condiciones de vida mejorarían con respecto a las que tenían bajo el dominio bizantino, aunque luego no resultó ser así.

La Iglesia copta ha mantenido a lo largo de los siglos su propia idiosincrasia con respecto a la liturgia, los sacramentos y su administración, dogmas, etc., y permanecen fieles a la doctrina del patriarca de Alejandría que es el máximo representante de su Iglesia³². A partir de la conquista musulmana

³¹ En este sentido se desarrolló la política de Justiniano y la de Heraclio.

Justiniano condenó el paganismo en el año 528, y como poseía una hegemonía ilimitada en asuntos eclesiásticos, convocó sínodos para confirmar la ortodoxia, aunque en el año 537 dictó leyes favoreciendo a los monofisitas, apoyados por la emperatriz Teodora.

Heraclio medió en las disputas teológicas entre ortodoxos y monofisitas emitiendo una ley de fe que expresaba que, a pesar de la doble naturaleza, sólo existía una voluntad en Cristo; pero esta ley dió lugar a nuevas escisiones que trató de eliminar por el edicto del 608 (éctesis), aunque al final de su reinado los monofisitas fueron excomulgados.

³² BOURGUET, *Op. cit.*, pp. 36-47.

los coptos se fundieron con la población dominante de religión islámica, y su lengua quedó relegada exclusivamente a los usos litúrgicos; pero, aunque en minoría, se han mantenido con un carácter diferenciado hasta la actualidad, viviéndose el presente bajo el signo de la renovación y participando sus miembros en la vida activa del país, formando parte, un pequeño grupo, de la élite intelectual³³.

La espiritualidad egipcia del mundo antiguo predispuso a sus adeptos a acoger favorablemente el mensaje cristiano, llegando, incluso, a un nivel místico inspirador de nuevas formas de vida consagradas a Dios como fue el monacato, pero nunca olvidaron sus antiguas creencias, que adaptaron a los ritos y dogmas de la nueva religión.

³³ BOURGUET, *Op. cit.*, pp. 107-120.

II.- EL ARTE COPTO

II.1.- LOS ESTUDIOS DE ARTE COPTO

Los pioneros de la egiptología no prestaron ninguna atención a los monumentos coptos al tenerlos por bárbaros e, incluso, acusaron a los coptos de haber contribuido al deterioro de la decoración de edificios faraónicos, que aparece oscurecida por el humo de las velas.

Desde el siglo XVI a finales del siglo XIX a los occidentales les interesó, sobre todo, la tradición monástica copta por su liturgia venerable, conservándose sus textos en las bibliotecas y aplicándose en su estudio los eruditos¹. Pero sus monumentos, que estaban en ruinas o en un estado miserable, se consideraban mediocres y no acusaban para nada su pasado glorioso, sobre todo en relación con el Arte Faraónico y Alejandrino o los monumentos musulmanes. Además, las deformaciones impuestas por los artesanos coptos a los temas de origen alejandrino los restó todo el interés.

Fue el arqueólogo Sir William Flinders Petrie quien empezó a mostrar interés por los objetos coptos, y en 1881 el director del *Servicio de Antigüedades Egipcias*, Gaston Maspero, inauguró una sala de Arte Copto en el Museo Egipto de El Cairo con piezas obtenidas fundamentalmente en las excavaciones de monumentos faraónicos.

¹ Los pioneros de la coptología fueron los humanistas del siglo XVII, entre los que destacan Kircher, Peiresc, Lumaise y Renaudot.

En 1884 Alfred J. Butler publicó, en dos tomos, "The ancient coptic churches of Egypt", describiendo las viejas iglesias coptas conservadas aún en el Valle del Nilo.

Pero estos esfuerzos no encontraron eco hasta que en 1899 Maspero organizó excavaciones en Bawit y Sakkara, realizándose campañas en Bawit en 1901 dirigidas por Emile Chassinat y Jean Clédat², y en 1912 por el propio Maspero; y en Sakkara entre 1905 y 1910, bajo la dirección de James E. Quibell. En estas campañas se consiguió un gran número de piezas arquitecturales y de decoración pictórica y escultórica, así como cerámicas, objetos de hueso o marfil, bronce, vidrios, etc.

Con motivo de estos descubrimientos Maspero mandó llamar a El Cairo a los especialistas W.E. Crum y Joseph Strzygowski para preparar la publicación del catálogo de los objetos coptos conservados en el Museo³, resultando sus obras de gran interés porque suponen la introducción de los estudios de Arte Copto entre las disciplinas científicas, siendo desde entonces obras de obligada consulta entre arqueólogos e historiadores.

En paralelo a la labor de Maspero, Marcos H. Simaika, siguiendo la línea de Butler, se interesó por recorrer y estudiar las iglesias coptas contemporáneas salvando de la destrucción una importante colección de manuscritos, fragmentos de decoración arquitectónica, maderas, bronce, iconos, etc. Y en 1908 fundó en el Viejo Cairo el Museo Copto, que en 1931 se convirtió en Museo estatal trasladándose a él las colecciones coptas del Museo de Arte Egipcio.

En 1935 Mirrit Boutros Ghali Bey fundó la *Asociación de los Amigos del Arte Copto*, que contaba con un Boletín que divulgaba

² CHASSINAT, *Fouilles a Baouit*, Tome I, Institut Française d'Archéologie Orientale du Caire, Vol. XIII, 1911.

³ CRUM, *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*, n^{os} 8001-8741. *Coptic Monuments*, 1975 (1902).

STRZYGOWSKI, *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*, n^{os} 7001-7394 et 8742-9200. *Koptische Kunst*, 1973 (1904).

los estudios concernientes a esta cultura, y en 1938 se transformó en la *Sociedad de Arqueología Copta*, dotándose de una biblioteca donde el estudioso pudiese obtener una amplia documentación bibliográfica.

El Museo y la *Sociedad de Arqueología Copta* ayudaron a difundir la cultura y el Arte Copto, despertando la curiosidad y el deseo de conocer esta civilización entre los investigadores y amantes del arte.

A lo largo de este siglo se han hecho descubrimientos de interés, como el de la "Biblioteca Gnostica" de Hag Hammadi en 1945, que dio un nuevo impulso a los estudios coptos vistos a la luz de las fuentes gnósticas.

La gran exposición de Arte Copto celebrada en Mayo de 1963 en la Villa Hügel de Essen⁴, en Otoño en el Kunsthaus de Zürich⁵, en la primavera de 1964 en el Oesterreichisches Museum für Angewandte Kunst de Viena⁶ y entre Junio y Octubre en el Petit Palais de París⁷, mostró al gran público una cultura poco conocida y por eso, a veces, menospreciada. A partir de entonces la pasión por el Arte Copto se extendió por todo el mundo y los Museos y colecciones privadas se apresuraron para conseguir todo tipo de objetos relacionados con esta cultura. Por eso, en la actualidad, los Museos europeos y americanos de más prestigio y las colecciones de otras partes del mundo, entre las que destacan las argentinas y japonesas, coservan entre sus colecciones una de Arte Copto, prestándose un verdadero interés en su estudio y difusión.

⁴ *Koptische Kunst. Christentum am Nil*. Villa Hügel, Essen, 1963.

⁵ *Christentum am Nil. Koptische Kunst*, Kunsthaus Zürich, Essen, 1963.

⁶ *Frühchristliche und Koptische Kunst*, Ausstellung in der Akademie der bildenden Künste, Viena, 1964.

⁷ *L'Art Copte*. Petit Palais, París, 1964.

En 1972 se abrieron en el Musée du Louvre de París las nuevas salas dedicadas al Arte Copto presentando, en unas magníficas instalaciones, la rica colección que conservaba el Museo desde principios de este siglo y que constituye, por su diversidad, la mejor colección de Arte Copto fuera de la del Museo Copto de El Cairo.

Gracias a estas colecciones y su divulgación los investigadores y el gran público se han acostumbrado a aceptar y valorar sin reticencias las antigüedades coptas, y a no subestimarlas por comparación con las provenientes de la cultura faraónica y las del período musulmán.

II.2.- EL ARTE COPTO

Aunque el término **copto** aún no haya recibido una definición precisa en la Historia del Arte, denominaremos Arte Copto al desarrollado por los egipcios desde, aproximadamente, el siglo III d.C., período en que su lengua se había fijado definitivamente y, en medio de la población greco-romana, del grueso de la población egipcia había surgido una élite modesta compuesta por pequeños propietarios, funcionarios subalternos, artesanos y sacerdotes -al principio mayoritariamente paganos, aunque fueron cediendo ante el aumento de los sacerdotes cristianos-. Por tanto, se debe considerar la época copta desde una perspectiva más cultural que histórica.

En los estudios clásicos sobre Arte Copto⁸ se considera que formaba parte del Arte Bizantino como una de sus ramas provinciales, y se identifica con el de los cristianos egipcios diferenciándolo del arte de tradición helenística. Pero los coptos o, lo que es lo mismo, la población autóctona egipcia tardaron en adoptar el cristianismo y estuvieron sometidos a constantes influencias por parte de las culturas faraónica,

⁸ Fue principalmente GAYET quien consideró el Arte Copto una rama provincial del Arte Bizantino, pero con características peculiares: "L'Art Copte", *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, Vol. IV, 1898, pp. 49-62 y *L'Art Copte*, París, 1902. A partir de sus estudios, muchos investigadores desarrollaron la misma teoría.

helenística, siria, irania, e incluso india; y estas influencias se dejaron notar estilística e iconográficamente en sus manifestaciones artísticas, no siendo hasta los siglos V o VI cuando la población copta fue mayoritariamente cristiana e introdujo la temática religiosa más sistemáticamente en sus obras. Por tanto, el Arte Copto es sincrético y se nutre de tendencias e influencias diversas.

Es un arte autóctono y popular, heterogéneo y ecléctico, desarrollado en paralelo al arte aristocrático de raíces foráneas. El Arte Copto no tiene su origen en la tradición faraónica que desarrolló un arte oficialista controlado por la corte y los sacerdotes, es de origen popular, se desarrolló sin dirección áulica o aristocrática, y tiende a interpretar simbólicamente la realidad. Con el Arte Copto triunfó el pueblo egipcio libre de la tradición artística faraónica.

Por su carácter fue fundamental en la formación del Arte Medieval, al menos de forma indirecta. Pero el interés por su estudio ha sido relativamente reciente, ya que se desarrolló entre dos grandes civilizaciones, la faraónica y la musulmana, que por su fuerza y la riqueza de sus creaciones han acaparado el interés de la mayor parte de los investigadores de la historia y la cultura egipcias⁹. Pero la originalidad, variedad y abundancia de las manifestaciones artísticas de la época copta despertaron ya desde finales del siglo pasado la curiosidad por su estudio, y en nuestro siglo han sido numerosos los investigadores que se han interesado por el Arte Copto tratando de establecer sus peculiaridades y caracteres diferenciadores respecto al Arte Bajo Imperial y al Arte Bizantino, con los que se desarrolló al unísono.

⁹ En la nota 1 de este capítulo se ha mencionado a los pioneros de la coptología, los cuales centraron su interés en los estudios lingüísticos, despreocupándose de las cuestiones históricas y culturales de este pueblo.

En los primeros siglos de nuestra era rigieron unos principios estéticos en los que a la pervivencia clásica en vías de extinción se unió la renovación de las leyes arcaicas regeneradas propagadas a través de Oriente. En esta época, el arte fundado en la experiencia visual y organizado por reglas intelectuales, se transformó en un arte donde la imagen no era más que un signo visible basado en convenciones mentales y arbitrarias del mundo espiritual¹⁰.

El Arte Copto, que en las manifestaciones de los primeros siglos refleja el ilusionismo propio del arte alejandrino de raigambre helenística, posteriormente fue abandonando el naturalismo y adoptó un estilo abstractizante y geometrizable por influjo del mundo sirio, transmisor de los ideales estéticos orientales de la tradición mesopotámica y persa. Constituye una de las secuencias del Arte Provincial Romano, inmerso en el gran movimiento de orientalización del Arte Bajo Imperial, pero sus obras están impregnadas de un sabor popular. Es seguro que se gestó y desarrolló en distritos rurales y en las provincias del Medio y Alto Egipto alejadas del patronazgo artístico impuesto por la capital, por lo que presenta gran libertad en la disposición de la decoración y gran fantasía en los temas, sea cual fuere su origen.

Por su carácter popular su desarrollo fue autónomo y de marcado talante conservador, por eso no siguió una línea evolutiva continua, sino que en ciertos momentos, cuando faltaron los modelos, se percibe una regresión; aunque hay que destacar el carácter activo de sus artesanos que asimilaban, a veces con retraso, las ideas estéticas de los grupos asentados en su territorio.

¹⁰ En los retratos de Al Fayyum se reflejan con claridad estas transformaciones al observarse la evolución desde un estilo clasicista a otro basado en convenciones mentales.

II.2.1.- ORIGEN E INFLUENCIAS

No se conoce el origen del Arte Copto, aunque su génesis sería un lento y laborioso proceso porque proviene de una sociedad profundamente diversa en la que se produce una alteración de los valores psicológicos y estéticos. A decir de Strzygowski:

En su espíritu y su técnica el Arte Copto es egipcio, en su tema griego, en su decoración sirio¹¹.

A continuación se van a establecer las influencias faraónicas, greco-romanas y orientales asimiladas por el Arte Copto.

¹¹ Citado por ZALOSCER, "Strzygowski, sa méthode et ses recherches sur l'Art Copte", *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte*, Vol. VI, 1940, p. 15, tomado de STRZYGOWSKI, *Koptische Kunst*, 1904, XVI.

PERVIVENCIAS FARAONICAS

A pesar del juicio de Strzygowski, parece que los coptos no tuvieron en gran consideración para el desarrollo de su estética el Arte Faraónico. Las influencias faraónicas aparecieron como factores superficiales y esporádicos, nunca como soluciones estilísticas. El Arte Copto fue popular, contraponiéndose a la voluntad de oficialidad emanada del Arte Faraónico que fue monumental, hierático, impuesto y no participativo; fue el arte del instinto en contraposición del arte de lo consciente; y fue esencialmente decorativo mientras el Arte Faraónico era ante todo antropomórfico. Aunque los dos fueron auténticamente egipcios cada uno obedeció a leyes estéticas diferentes y, hay que tener en cuenta, que cuando se fue gestando el Arte Copto, Egipto estaba invadido culturalmente, desde hacía tiempo, por las formas griegas y romanas que a menudo se unían, de modo curioso, con temas faraónicos.

Una característica del Arte Faraónico adoptada por el Arte Copto fue el tratamiento de los motivos por masas, y si en un primer momento esta peculiaridad del Arte Egipcio se desvaneció ante el modelado de influencia helenística, con el tiempo fue tomando fuerza convirtiéndose en una de las características peculiares del Arte Copto. El Arte Faraónico con este procedimiento se adaptaba a la realidad tratando cada una de las masas con colores planos, pero mientras en el Arte Faraónico los cánones de las figuras guardaban una dependencia con la realidad

en sus líneas esenciales, el Arte Copto consideró los motivos como un pretexto para desarrollar su fantasía y los hizo evolucionar hacia el puro decorativismo, por eso sus figuras se encontraron sometidas a continuas transformaciones.

Solamente perduraron algunos temas de origen faraónico que se adaptaron durante siglos a las modas de cada época.

Los temas nilóticos, que estuvieron de moda en la época romana¹², encuentran sus antecedentes iconográficos en las escenas de caza y pesca tan frecuentemente representadas en los muros esculpidos o pintados de las tumbas desde la XVIII dinastía. Los artesanos coptos disponían estas escenas sobre un fondo neutro, convención característica en las representaciones egipcias de todos los tiempos, mientras que en el Arte Romano se intentaba materializar el elemento líquido.

A partir del desarrollo del cristianismo el *ankh* fue asimilado a la cruz, ya que al estar destinado en el mundo faraónico, como atributo de los dioses y llave del Nilo, a insuflar vida a los difuntos o las cosas, fue voluntariamente aceptado por los cristianos como símbolo de resurrección en razón de una antigua profecía que anunciaba que el culto cristiano se perfilaría cuando se exaltase el signo jeroglífico de la vida¹³. Isis amamantando a Horus dio origen al tema iconográfico de la Virgen Galactotrophusa. Y Horus luchando con Seth al de los caballeros cristianos venciendo al mal, como es el caso de San Jorge, San Sisinio, San Mauricio, etc.

El Arte Copto también era egipcio, como dice Strzygowski, en la técnica, ya que perduraron muchos procedimientos técnicos conocidos desde la antigua Civilización Faraónica, como se hace

¹² Los temas nilóticos los puso de moda en Alejandría Demetrius Topographos, pintor de Ptolomeo IV, gozando desde entonces de una gran difusión en la plástica greco-romana. RUTCHOWSCAYA, *Tissus coptes*, París, 1990, p. 78.

¹³ Cita tomada por RUTSCHOWSCAYA, *Op. cit.*, p. 81, de la *Historia Eclesiástica* de Rufino, XI, 29.

notable en el caso de los tejidos, que continuaron utilizando los mismos métodos textiles aunque se potenció el uso de la lana, muy restringido en el período faraónico.

El procedimiento compositivo consistente en la yuxtaposición de diferentes escenas en un mismo registro sin compartimentar y repitiendo varias veces los mismos motivos también fue inherente a la tradición faraónica, como se observa en la decoración de templos y tumbas.

El influjo faraónico fue escaso pero sincero, y transmitido por intuición. Sin embargo, en la formación del Arte Copto estuvo más presente el arte industrial indígena, que se transformó en contacto con las ideas aportadas por todos los pueblos llegados a Egipto, aunque mantuvo su esencia a lo largo de los siglos; mientras el Arte Faraónico se fue olvidando al no ser sentido por un pueblo que estaba al margen de sus representaciones¹⁴.

¹⁴ BADAWY, *L'Art Copte. Les influences égyptiennes*, El Cairo, 1949, enumera una serie de elementos en común entre el Arte Faraónico y el Arte Copto: las representaciones estáticas, frontales y expresivas que resaltan los rasgos característicos; las composiciones planas; las proporciones jerárquicas; el predominio del dibujo y los colores planos; etc. Pero el Arte Copto utiliza estos recursos estilísticos porque se desarrolla al tiempo que el Arte de la Baja Antigüedad, en el que prima la espiritualidad sobre el naturalismo, y su lenguaje figurativo está en relación con estos ideales, por lo que resulta aventurado tratar de adjudicar exclusivamente estos paralelismos al Arte Egipcio Faraónico.

INFLUENCIAS GRECO-ROMANAS

Es indudable que el Arte Copto evolucionó a partir del Arte Alejandrino, del cual adoptó sus ideales estéticos y su repertorio iconográfico y ornamental. Pero en el Arte Copto interesaban más los gestos rápidos y expresivos que las bellas actitudes, y su factura evolucionó a una técnica ruda con figuras rígidas, estilizadas y desproporcionadas, y motivos vegetales y decorativos en los que dominaba la sequedad de las líneas y los contornos tendentes a la abstracción. Esta evolución manifiesta claramente la inspiración autóctona y popular, dando como resultado un arte más original. Asimismo, las composiciones de inspiración helenística caracterizadas por el ilusionismo y el naturalismo, se transformaron en otras ordenadas en registros con mayor predominio del ritmo decorativo.

La temática figurativa y ornamental helenística perduró en el Arte Copto hasta un período muy avanzado, aunque algunos temas se cristianizaron adquiriendo un nuevo significado, mientras otros muchos perdieron su simbolismo manteniéndose por su valor decorativo.

Los temas dionisiacos gozaron de gran popularidad desde la época ptolemaica. Lo mismo que, por su carácter funerario, los que hacían referencia a las fiestas de la vendimia.

La caza simbolizaba la fuerza humana victoriosa sobre el mundo animal, o la victoria del mundo civilizado sobre el mundo bárbaro.

Las representaciones pastoriles formaban diversas escenas de género. Sus fuentes provenían de la tradición literaria de la poesía bucólica que debutó con los *Idilios* del poeta griego Teócrito (ca. 315-250 a.C.), prosiguió con las *Eglogas* de Virgilio (70-19 a.C.), y continuó su desarrollo hasta los siglos V y VI.

Las escenas de caza y música formaron parte del repertorio habitual de raigambre greco-romana a partir de los temas dionisiacos y pastoriles, perpetuándose hasta el fin de la industria copta.

Los héroes y dioses de la mitología greco-romana se representaron unas veces con su propio simbolismo y otras adaptándose a las exigencias simbólicas del cristianismo triunfante.

La influencia romana se dejó sentir con mayor fuerza en el siglo I de la nueva era, época en la que Roma quiso aunar a su poder político el socio-cultural¹⁵ imponiendo los modelos estéticos, pero después los romanos volvieron los ojos a Egipto y las provincias orientales en busca de la inspiración helenística, tan importante para el desarrollo de su arte.

Bizancio aportó al Arte Copto parte de su riqueza ornamental, su gusto por el boato y la lujosa indumentaria de las figuras en actitudes hieráticas. Pero, a su vez, Bizancio tomó del Arte Egipcio Helenístico el dominio del efecto, la decoración policroma, el gusto por lo pintoresco y el narrativismo¹⁶, evolucionando su arte de forma paralela al Arte Copto.

¹⁵ BADAWY, "L'Art Copte. Les influences hellénistiques et romaines", *Bulletin de l'Institut d'Égypte*, Vol. XXXIV, 1953, p. 158.

¹⁶ BADAWY, *Art. cit.*, p. 156.

INFLUENCIAS ORIENTALES

Siria y el Próximo Oriente desempeñaron un papel importante en el desarrollo estético de los primeros siglos de nuestra era por ser territorios donde se produjeron continuos choques y contactos entre razas y culturas. Fue aquí donde se entrecruzaron las tendencias del Arte Helenístico y el Arte Oriental formándose un estilo peculiar en el que se valoraban los elementos expresivos sobre los naturalistas. Y sus ideales estéticos se transmitirían a Egipto a través de las colonias extranjeras establecidas en su suelo, por medio de los artesanos egipcios que trabajaban en el extranjero y una vez en su patria adaptaban a su arte los nuevos elementos estéticos que habían asimilado, y por los contactos comerciales, que fueron muy fluidos.

Del Arte Sirio y del Próximo Oriente tomó el Arte Copto la rígida frontalidad de las figuras, sus grandes ojos y su fija mirada, el valor simbólico de las representaciones y el carácter decorativo y lineal de los motivos vegetales. Siria desarrolló un arte muy refinado en centros como Palmira, donde se cultivaron todas las artes, destacando la producción de tejidos ornamentados en lana púrpura y lino que, seguramente, ejercieron una influencia muy directa sobre los primeros tejidos coptos monocromos con decoración geométrica.

Los sasánidas, que actuaron como catalizadores de la cultura persa, ejercieron una importante influencia sobre los coptos

aportando a su arte linealidad, frontalidad y simetría en las composiciones, así como riqueza cromática y gusto por la alternancia de colores que imprimía vitalidad a las expresiones artísticas¹⁷.

Por su parte, Gnolfo¹⁸ establece relaciones entre el Arte Hitita y el Arte Copto.

Para Zaloscser¹⁹ la India fue un centro difusor de elementos culturales desde la Antigüedad, muchos de los cuales serían asimilados en Egipto y otros territorios del Mediterráneo Oriental ya en la génesis del cristianismo -en su liturgia y su arte-²⁰, ya en la formación del Arte Copto, sobre todo en la adopción de algunos temas y el desarrollo de algunos mitos²¹.

¹⁷ Las influencias sirias y persas han sido analizadas por BADAWY, "L'Art Copte: les influences orientales (Perse et Sirie)", *Rivista degli Studi Orientali*, Vol. LVIII (1984), Roma, 1987.

¹⁸ GNOLFO, "Art Hittite et Art Copte", *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte*, Vol. X, 1944.

¹⁹ ZALOSCER, *Quelques considérations sur les rapports entre l'Art Copte et les indes*, El Cairo, 1947, encuentra un origen hindú en algunos de los motivos y ritos de la civilización copta. Las analogías entre el Arte Hindú y el Arte Copto ya habían sido intuitas y puestas de manifiesto por DUTHUIT, *La sculpture copte*, París, 1931, p. 13.

²⁰ ZALOSCER, *Op. cit.*, pp. 64-65, plantea el origen budista de muchos de los ritos litúrgicos del cristianismo. Asimismo, GUIMET, "Symboles asiatiques trouvés a Antinoë", *Annales du Musée Guimet*, Vol. XXX, 1903, pp. 149-151, había detectado la existencia de símbolos budistas en el arte de Antinoe, por ejemplo, el ficus, árbol sagrado en el budismo, o la svástica, símbolo de luz y protección. Los símbolos budistas llegarían a Egipto en el período de transición entre el paganismo y el advenimiento del cristianismo, cuando en Alejandría y en otras ciudades egipcias se buscaban con ansia creencias inéditas.

²¹ ZALOSCER, *Op. cit.*, propone que las figuras que aparecen en el Arte Copto desnudas, con las piernas cruzadas y enjoyadas, provienen de las *yakschini* hindúes (pp. 6-7); así como las

En nuestra opinión, hay que analizar con cautela las posibles influencias indias y del resto del Oriente asiático, ya que más que provenientes de una cultura determinada parece que ciertos motivos se ajustan a un origen común con centro en las regiones asiáticas, cuna de civilizaciones y de teorías filosóficas y mitológicas.

La influencia oriental se manifestó en el Arte Copto desde sus orígenes fundamentalmente por el desarrollo y la difusión que alcanzó el Arte Sirio.

figuras que sujetan un velo sobre su cabeza, que a veces montan sobre un animal marino (p. 9); la autora opina que cuando estos modelos están tomados a partir del Arte Helenístico presentan figuras vestidas y menos voluptuosas. Asimismo sugiere para Dionisos, el dios más joven del panteón griego, un origen hindú (p. 22).

Estos temas estuvieron presentes en el Arte Copto desde sus inicios, por lo que la autora valora de forma muy especial la influencia de la India sobre Egipto, apoyándose en los continuos contactos comerciales que se establecieron desde la Antigüedad.

II.2.2.- CARACTERISTICAS DEL ARTE COPTO

La formación del Arte Copto transcurrió en una época muy compleja y rica en problemas históricos, la del advenimiento del cristianismo, período en el que las diferentes actitudes espirituales provocaron un arte diverso sometido a diferentes fuentes de inspiración. Pero, pese a la combinación de influencias, el Arte Copto se desarrolló con independencia al de los pueblos vecinos que habían vivido un proceso de unificación en la época imperial romana.

En contra de las tesis tradicionalistas que veían en el Arte Copto una rama del Arte Provincial Romano sin originalidad, hay que considerarlo un arte original sometido a múltiples influencias y descentralizado de una capital que hubiese podido imponer una tiranía artística. Muestra distintas actitudes espirituales que responden al anhelo de un pueblo que se debatía entre los cultos paganos y místicos de gran arraigo en el territorio, y el cristianismo que se fue instalando con fuerza sacralizando temas y adoptando motivos diversos.

Por tanto, el Arte Copto participó de las concepciones estéticas de la Antigüedad tardía, período en que se fue abandonando el naturalismo de tradición helenística por un arte más estilizado y auténtico que prendió en el sentir popular tras la disolución del Imperio, debido a la liberalización que se produjo de fuerzas periféricas, y permitió volver los ojos a las tradiciones ancestrales.

Las características del Arte Copto fueron tan variadas como diversificadas fueron sus producciones en función de la tendencia dominante, por eso fue un arte a la vez ingenuo y refinado que guardó siempre una frescura simple y una original expresión.

En su etapa de formación, cuando la influencia helenística irradiada a través de centros como Alejandría fue más significativa, las producciones adquirieron un talante más refinado y en consonancia con el arte áulico. Cuando el rechazo de los coptos a la clase dominante y todo lo que ésta representaba se hizo patente, sus manifestaciones artísticas adquirieron una apariencia más tosca y popular que revelaba de forma más evidente el sentir del pueblo. El Arte Copto evolucionó desde el naturalismo más clásico a un estilo lineal y decorativo que desembocó en la abstracción. Se gestó a partir de fórmulas helenísticas, pero las formas del Arte Clásico no penetraron en profundidad.

Es evidente que el Arte Copto forma parte de las secuencias artísticas que se desarrollaron en la Antigüedad tardía, época caótica en la que todo un mundo, con su civilización y valores espirituales y materiales, fue cediendo ante otro nuevo. La progresiva desintegración del Imperio Romano y el advenimiento del cristianismo provocaron una renovación de valores de orden psicológico y, por tanto, de orden estético, y las antiguas formas, aunque no perdieron su vitalidad y tuvieron todavía períodos de una fuerte pujanza, fueron replegándose, adaptándose y degenerando ante las nuevas exigencias estéticas, adoptándose motivos del pasado presentes en el subconsciente colectivo y liberalizados en una época de crisis política.

El Arte Copto mostró en sus primeras manifestaciones una profunda dependencia de la estética helenística, con producciones de buena factura y correctas proporciones. Pero la alteración de las proporciones se empezó a manifestar muy pronto, testimoniándose el distanciamiento entre el espíritu copto y su fuente de inspiración. A partir del siglo V afloró un nuevo

estilo que se manifestó de forma más precoz en los centros del interior del país, más desligados de influencias externas; mientras en otros centros la inspiración helenística perduró y se hizo más patente en algunos períodos como el teodosiano y el justiniano, en que se valoraron de forma especial los ideales clasicistas.

Cuando el Arte Copto, surgido de la desintegración de los cánones clásicos, se liberalizó y tomó un carácter más espontáneo, se caracterizó por la tendencia a la estilización y simplificación de la figura humana, el convencionalismo de los motivos ornamentales y el ritmo repetitivo de sus composiciones. Pero no fueron éstas unas características diferenciadoras, ya que constituyeron la esencia del arte de las provincias romanas orientales.

El Arte Copto mostró su originalidad e independencia en lo más profundo de su estética y en su sentir popular, conformando un arte diferenciador a partir de la asimilación de todas sus experiencias.

Fue un arte sincrético y heterogéneo, anárquico y no sometido a reglas. Según Gayet²² fue un arte de tendencias obligado a improvisar que no tuvo tiempo de afirmarse ni de idealizarse. Su ideal artístico se fue adaptando a las creencias y costumbres de cada época, y la inspiración varió según fuese más relevante la influencia egipcia, helenística, siria, bizantina, sasánida u oriental.

Los coptos, por su carácter, eran meditativos e insensibles al aspecto real de las cosas, por eso su arte estéticamente resulta rudo y vigoroso, pero a la vez lírico, porque está basado en la sensibilidad emocional de un pueblo, por lo que no son ciertos los calificativos de bárbaro, primitivo y decadente con que en ocasiones se ha definido en función de su rudeza externa.

²² GAYET, "Des tendances de l'Art de l'Orient Ancien a la période chrétienne: la sculpture copte", *Gazette des Beaux Arts*, Vol. II, 1892, p. 150.

Estilísticamente se basó en la bidimensionalidad. Predominaron las formas lineales y simplificadas tendentes a la estilización, de modo que los motivos fueron deformándose para ganar en expresividad, y se geometrizaron y abstractizaron presagiando el arabesco.

Las figuras tendieron a la frontalidad y el hieratismo, sus formas se redujeron y estilizaron, y se agrandaron sus cabezas de expresivos y dilatados ojos de influencia palmiriana que representaban el ser interior.

Tanto los motivos figurativos como los ornamentales se utilizaron de un modo exclusivamente decorativo, y según se afianzó el estilo primó la desorganización de las estructuras y la disgregación de las masas que componían los motivos.

Las composiciones se hicieron rítmicas por medio de procedimientos como la repetición de motivos ornamentales. Fueron frecuentes las composiciones repletas de motivos con tendencia al *horror vacui* y un estilo eminentemente decorativo en el que las proporciones se alteraban en función de las exigencias compositivas, porque en el Arte Copto no se tuvo en cuenta la proporción real, sino la proporción decorativa y simbólica, resultando de más interés la expresión de la idea y su carácter ornamental que la belleza exterior.

En las composiciones coptas los motivos se agrupan desordenadamente mediante el procedimiento de yuxtaposición, porque el artista rehusó resolver los grandes problemas de ornamentación y se interesó más por la descripción que por el narrativismo. Por este motivo, en períodos tardíos, predominaron las composiciones de acentuada estilización que rozaron la abstracción.

Por influencia oriental en el Arte Copto se aprecia una gran sensibilidad hacia el color con contrastes cromáticos que crean secuencias rítmicas originando composiciones de abstracción colorista.

La descentralización del Arte Copto y su carácter popular dieron lugar a corrientes locales diferenciadas aunque difíciles de determinar, porque junto a obras propiamente egipcias circularían por Egipto otras creadas en talleres extranjeros y otras fabricadas en talleres locales con influencias helenísticas, sirias, sasánidas o bizantinas.

Por último, el Arte Copto fue estrictamente artesanal, encontrando su unidad en la fe simple de sus artesanos, libres de toda directiva estética o proveniente del poder.

El Arte Copto, de inspiración helenística en su origen, evolucionó desde el realismo idealista clasicista a un arte estilizado tendente a la abstracción. Fue un arte nacional con origen en lo popular, cuya estética coexistió con la del Arte oficial Faraónico y fue modificándose en contacto con el Helenismo y el Arte Sirio, muy activo en los primeros siglos de la era cristiana.

Es evidente que el Arte Copto no constituyó un fenómeno aislado, sino que fue un componente integral de la Antigüedad tardía y del primer Arte Medieval, por lo que nos mostramos en desacuerdo con Wessel²³ que lo considera una manifestación folklórica del pueblo egipcio.

²³ WESSEL, *Coptic Art*, Londres, 1965, p. 160 y ss.

II.2.3.- REPERTORIO TEMATICO

El repertorio temático del Arte Copto, al igual que su estilo, no es homogéneo. Por su inspiración helenística dominaron los motivos clásicos mezclados con otros provenientes de la tradición egipcia y del mundo oriental.

El empleo reiterado de la temática helenística dificulta la atribución de muchas obras que pudieron ser ejecutadas por los coptos o en los grandes centros helenísticos tardíos que trabajaron con ahínco al menos hasta los siglos IV y V. Y esta dificultad se incrementa por la rusticidad del Arte Helenístico del momento y la asimilación de su estética por parte de los coptos, observándose diferencias, en muchos casos, únicamente en la concepción personal del artista en función de su formación.

Al principio los temas estaban dotados de un simbolismo preciso que, con el tiempo, se fue transformando por el carácter ecléctico de este pueblo.

Dentro de la tradición clásica gozaron de gran desarrollo los temas del ciclo dionisiaco por la difusión que alcanzó en Egipto su doctrina. También fueron representados otros dioses y mitos entre los que habría que destacar a Afrodita, Apolo y Dafne, el mito de Leda, episodios de la vida de Hércules, nereidas, victorias, amorcillos, etc. Las composiciones con escenas de tradición helenística se completaban con ornamentos vegetales o geométricos del mismo origen.

Los pámpanos cargados de racimos, atributo de Dionisos, constituyeron uno de los complementos decorativos más usuales, y no sólo en las composiciones dionisiacas. Lo mismo que los roleos vegetales, en ocasiones habitados por amorcillos -como en la decoración del palacio de Diocleciano en Spalato-, las hojas de acanto, las hojas lanceoladas, las palmetas y las guirnaldas de frutos y flores, asociadas al concepto de la fertilidad y la promesa de una vida tras la muerte.

Entre los motivos geométricos de tradición clásica fueron comunes los meandros simples y cruzados, las grecas, las postas, las trenzas, las imbricaciones, las ovas, los dameros, las figuras a compás, y otras difundidas a través de las decoraciones murales y pavimentales. En los entrelazos, que desde comienzos de la nueva era estuvieron presentes en el arte del Mediterráneo Oriental, mostraron los coptos imaginación dotándolos de gran variedad .

Las escenas nilóticas y de pesca eran específicamente egipcias por la importancia que tuvo el Nilo en la vida y el desarrollo de la cultura de este pueblo. También lo eran las representaciones de animales aislados, algunos con simbolismo funerario. Y de su repertorio ornamental procedían motivos vegetales como el loto, los nenúfares y las palmetas estilizadas.

Con el advenimiento del cristianismo se añadieron motivos con un estricto contenido religioso, pero no se abandonaron los temas de tradición clásica y egipcia ya que, por una parte, persistieron islotes de paganismo que requerían objetos con esta temática y, por otra, alguno de estos temas fueron dotados de un simbolismo cristiano: las victorias se convirtieron en ángeles, Apolo persiguiendo a Dafne se transformó en el símbolo de la Fe perseguida, etc.

Dentro de la iconografía cristiana se representaron motivos propios del Paleocristiano como figuras orantes -símbolo del alma humana-, animales alusivos a Cristo como el ciervo y el pez, liebres con simbolismo funerario desde el Antiguo Egipto, la cruz

ansata de origen egipcio -símbolo de vida y divinidad-, la cruz gemada como símbolo de resurrección²⁴, episodios del Antiguo Testamento -ciclo de la historia de José, el sacrificio de Isaac, Daniel en el foso de los leones-, episodios de Nuevo Testamento -Natividad, Epifanía, Bautismo de Cristo, milagros de Cristo, Ascensión-, visiones de Cristo en la Gloria bendiciendo y rodeado de ángeles, e imágenes de la Virgen con el Niño -a menudo la Virgen Galactotrophusa-. También fueron representados monjes coptos fundadores de conventos, santos anacoretas y santos caballeros, cuyos prototipos se encuentran en las estatuas ecuestres helenísticas, modelos muy difundidos en el Arte Alejandrino popular.

La vegetación picoteada por aves, que pertenece al repertorio decorativo desde la Antigüedad con un simbolismo genérico de fertilidad, adquirió un simbolismo eucarístico impulsándose su representación en la época paleocristiana.

Todas estas imágenes exhibidas por el Arte Copto desde su origen se repitieron durante siglos hasta el decaimiento de su cultura, porque el artista copto, de inventiva poco fértil a pesar de poseer un gran sentido de la eurytmia decorativa, reproducía hasta el infinito sus imágenes predilectas. Así, los temas de tradición helenística o faraónica, con el paso del tiempo sufrieron transformaciones notables en detrimento de la claridad de su concepción originaria tomando nuevos y confusos significados, o alterándolos.

En esencia los coptos readaptaron a sus exigencias estéticas y significativas un repertorio ya elaborado y sintetizado por los pueblos que habitaron en la Cuenca del Mediterráneo Oriental desde la Antigüedad, ya que por su carácter ecléctico y popular

²⁴ Los coptos, al igual que las demás comunidades paleocristianas, no concibieron la cruz como símbolo de martirio, sino como símbolo de triunfo y resurrección. Entre los coptos sólo en los ejemplos más tardíos se concibe la cruz como el símbolo de la muerte de Cristo.

y las culturas que asimilaron, no desarrollaron la capacidad de forjar nuevos temas, porque la creación temática sólo es posible en un clima de completa autonomía.

A pesar de que el repertorio estético y decorativo de los coptos no fue original, su arte estuvo dotado de una fuerte personalidad que le diferencia del resto del Arte Paleocristiano Oriental, junto al que se generó, y del Arte Bizantino, con el que se desarrolló en paralelo mostrando algunos puntos de unión y notables diferencias; ya que el Arte Copto fue el fruto de una reacción nacional ante el dominio político extranjero manifestada por el pueblo con tensiones sociales y diferencias culturales y artísticas.

II.2.4.- LAS ARTES COPTAS

Las manifestaciones del Arte Copto fueron en todas sus facetas muy completas y complejas.

Desde que en el siglo III d.C. se establecieron los fundamentos de este arte, fueron numerosos los edificios y objetos artísticos que mostraron unas características peculiares.

En este epígrafe vamos a trazar brevemente las características y peculiaridades del Arte Copto en cada una de sus manifestaciones, para comprender mejor el proceso evolutivo que se dio en la actividad textil. Y aunque para nuestro estudio son más importantes la escultura y las artes del color, porque participan de las mismas proposiciones estéticas y evolutivas que el arte textil, empezaremos por enumerar, de forma muy sumaria, las características de su arquitectura.

ARQUITECTURA

Los esquemas arquitectónicos fueron desarrollados en Alejandría y en los centros más avanzados del territorio egipcio. La planta basilical fue la más empleada, quizás por la preferencia mostrada en el Egipto romano por esta morfología, abandonándose la construcción de edificios de tipología faraónica.

La arquitectura copta conservada es fundamentalmente cristiana, y comenzó a mostrar cierta entidad hacia los siglos IV y V. En este período aún se transformaron palacios y templos faraónicos en el Alto Egipto adaptándolos para las nuevas prácticas religiosas, pero en Alejandría y el Viejo Cairo se construyeron criptas, basílicas y martyria de planta centralizada circular u octogonal. Los templos fueron basilicales, conservándose de esta época un solo ejemplo de planta cruciforme: la iglesia de Abu Mina, comisionada por el emperador Arcadio e inaugurada por Teodosio II en el año 412²⁵.

A partir del Concilio de Calcedonia nació un verdadero arte nacional que en arquitectura desarrolló los prototipos de la época anterior.

Los monasterios tenían planta rectangular y se rodeaban por una muralla lisa rematada con la gola egipcia, y en el interior se levantaban la iglesia y demás dependencias.

²⁵ BOURGUET, *Coptic Art*, Londres, 1971, pp. 82-83.

Las iglesias, de planta basilical, presentaban variedades en la disposición del ábside, aunque eran invisibles desde el exterior por quedar embebidos en la masa cúbica del templo al situarse a los lados la *prótesis* y el *diaconicon*. En Abu Mina se hizo una construcción con ábsides contrapuestos, tipología característica de las iglesias del Norte de Africa. En Denderah la iglesia tiene una cabecera trilobulada que por su disposición supone la transición hacia la planta cruciforme. También con cabecera tripartita se construyeron las iglesias de Deir el-Abiad (Convento Blanco) y Deir el-Ahmar (Convento Rojo).

Las plantas basilicales generalmente se dividían en tres naves separadas por columnas que se continuaban a los pies de la iglesia²⁶.

En Denderah y Deir el-Abiad se constata la presencia de nartex, pero no fue frecuente el atrio en las iglesias coptas. En Deir el-Abiad hay un pórtico lateral de influencia siria.

El alzado de estas iglesias al interior presentaba nichos decorados con motivos complejos aludiendo a las puertas del Paraíso. Los nichos y ábsides eran abovedados, mientras las naves se cubrían con madera.

Por influencia faraónica eran construcciones muy macizas y con pocos vanos al exterior, lo que proporcionaba al interior una espiritualidad que enlazaba con el carácter místico que la religión faraónica había tomado desde el período ptolemaico.

El material más utilizado en su construcción fue el ladrillo, empleando también, a menudo, bloques de piedra extraídos en su mayoría de las construcciones faraónicas. El marmol se utilizó en algunos edificios de Alejandría, sobre todo en la época constantiniana.

La cualificación de los coptos como constructores fue tal que cuando en el año 614 los sasánidas arrasaron Jerusalén

²⁶ BOURGUET, *Op. cit.*, p. 118, establece relaciones entre estas iglesias columnarias y las salas hipóstilas de los templos faraónicos, en uso hasta el advenimiento del cristianismo.

colaboraron en su reconstrucción²⁷. Después de la invasión musulmana fueron enviados a Siria para que cooperasen en la construcción de los primeros edificios Omeyas, participando en la erección de la mezquita de Damasco. También se los menciona, junto a artistas sirios, como constructores de la mezquita de Medina.

Tras la conquista musulmana los coptos continuaron edificando iglesias y monasterios, así como reconstruyendo otros a los que añadieron una nueva ornamentación escultórica y pictórica que dificulta su datación. Los edificios de nueva planta construidos en este período mantuvieron en esencia las características de épocas anteriores: planta basilical con cabecera tripartita y nartex, e interior articulado con arcadas. Pero a partir del siglo XIII los edictos de prohibición para la erección de nuevos edificios con fines religiosos se hicieron más frecuentes, y la arquitectura copta quedó relegada a la reconstrucción de las antiguas fábricas, llevada a cabo por artesanos que desconocían las reglas y cálculos efectuados por sus antepasados para conseguir un todo armónico²⁸.

²⁷ BOURGUET, *Op. cit.*, p. 162.

²⁸ Partiendo de las obras de BOURGUET, *Op. cit.*, y de WESSEL, *Coptic Art*, Londres, 1965, se puede encontrar abundante bibliografía para iniciar el estudio de la arquitectura copta.

ESCULTURA

En la escultura manifiesta el Arte Copto toda su riqueza, complejidad y autenticidad. No se trata de una estatuaria monumental como en el Arte Faraónico, ni de una escultura exenta, sino fundamentalmente de una escultura decorativa al servicio de la arquitectura que tiende a enfatizar el diseño de la estructura. Se conservan frisos, dinteles, capiteles, frontones, nichos y pilastras ornados con motivos figurativos, animales, vegetales y geométricos.

En los primeros siglos la escultura era de ascendencia helenística, con suave modelado de las formas y proporción en todos los elementos de la composición. Las escenas figurativas estaban tomadas de la mitología, representándose también escenas de caza y de pesca, estas últimas de origen nilótico. Los ornamentos vegetales eran jugosos y naturalistas, y los geométricos derivaban de la decoración greco-romana.

Después la escultura copta adoptó un estilo bidimensional orientado hacia la estilización, pero el proceso evolutivo que siguió no fue continuo, interrumpiéndose en algunos períodos en los que dominó el Helenismo inspirado en el Arte de Alejandría.

La escultura copta está en relación con la de las provincias romanas de Oriente, especialmente con la escultura de Baalbek -Líbano-, Palmira -Siria-, y Khirset el-Tannur -Transjordania-.

Su evolución formal transcurre desde un estilo naturalista derivado del estilo helenístico internacional en el que las

figuras y objetos se sitúan en un espacio real y se conciben con proporciones armónicas y movimientos equilibrados, a un estilo más decorativo y convencional con representaciones bidimensionales concebidas en bloque y de vigoroso modelado. Con este estilo se manifestó el espíritu propiamente copto, observándose una progresiva tendencia a la desproporción y la estilización, así como más rigidez y hieratismo en las composiciones²⁹.

La pérdida de realismo en la escultura copta favoreció el efecto rítmico de las composiciones, apoyado éste por una decoración abundante y minuciosa que rellenaba por completo las superficies por la característica tendencia al horror vacui en el Arte Egipcio.

La discusión sobre la escultura copta la han centrado las consideraciones estilísticas y su datación. Fue Beckwith³⁰ quien estableció las bases cronológicas para el estudio de la escultura copta en función del estilo, fechando entre los siglos IV y V las esculturas protocoptas del llamado "estilo dulce", en el que se

²⁹ Los estudios de escultura copta han sido numerosos porque han atraído la atención de los investigadores que, a partir del estudio de la escultura, han intentado resolver los aspectos más problemáticos del Arte Copto. Son de gran interés para su consulta las obras de: GAYET, "Des tendances de l'Art de l'Orient Ancien a la période chrétienne: la sculpture copte", *Gazette des Beaux Arts*, Vols. I y II, 1892. GAYET, *L'Art Copte*, París, 1902. CRUM, *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire...*, (1902), 1975. WESTHOLM, "Stylistic features of coptic figure sculpture. A study based on two coptic heads in the Copenhagen Glyptothek", *Acta Archaeologica*, Vol. V, 1934. BREHIER, *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, París, 1936. BADAWEY, "La stèle funéraire copte à motif architectural", *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte*, Vol. XI, 1945. EISENBERG, *A catalog of late egyptian and coptic sculptures*, New York, 1960. BECKWITH, *Coptic sculpture. 300-1300*, Londres, 1963. FRANCOVICH, "L'Egitto, la Siria e Constantinopoli. Problemi di metodo", *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 1963. BADAWEY, *Coptic Art and Archaeology*, Massachussets, 1978.

³⁰ BECKWITH, *Op. cit.*

observa la continuación del clasicismo. A mediados del siglo V se produjo una evolución en la estética del Arte de la Baja Antigüedad que orientó la plástica copta hacia un "estilo rudo", en el que las composiciones comenzaron a liberarse de las reglas clásicas adquiriendo un aspecto más espontáneo y tosco al someter los motivos a un proceso de estilizaciones y deformaciones. En los primeros siglos de la época musulmana el Arte Copto persistió en todas sus manifestaciones, continuando en su escultura el proceso de estilización y deformación, elementos esenciales de la estética copta.

Las alteraciones estilísticas de la escultura copta se correspondieron con variaciones técnicas. Las esculturas del "estilo dulce" fueron ejecutadas con un modelado liso y un gran virtuosismo que las pone en relación con los centros artísticos de primer orden como Alejandría. En el "estilo rudo" las esculturas se fueron haciendo cada vez más planas, con un modelado más rígido, seco y geometrizable, creándose fuertes contrastes de claroscuro entre los motivos y el fondo sobre el que destacaban. En este estilo se utilizó la talla a bisel, y para la decoración vegetal, sobre todo en la labra de capiteles, la técnica del trépano.

Los coptos también trabajaron con maestría el marfil y la madera. Su habilidad en los trabajos de la madera permitió que durante siglos continuasen desarrollando esta actividad al servicio de los musulmanes, que supieron apreciar su talento³¹.

En la escultura copta, como en otras manifestaciones de su estética, convivieron los temas helenísticos con los cristianos, introducidos tímidamente al principio.

³¹ La escultura en madera ha sido estudiada por: VOLBACH, "Sculptures sur bois coptes du Kaiser-Friedrich Museum de Berlin", *Cahiers d'Art*, 1929. DRIOTON, "Boiseries coptes de style pharaonique", *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte*, Vol. XV, 1958-1960. ANGLADE y RUTSCHOWSCAYA, "Les bois égyptiens du Musée du Louvre (VI^e-IX^e siècle)", *Art and Archaeology Research Papers*, 1979.

La decoración vegetal se trató con gran libertad. Arrancando del acanto y de su desarrollo orgánico se obtuvieron composiciones de ritmos caprichosos en los que las hojas fueron esquematizándose y tomando perfiles secos y puntiagudos. La progresiva estilización de los motivos marcó el origen del arabesco, desarrollado en la época musulmana pero ya previsto en el Arte Copto a partir del siglo VI.

Los centros más importantes para el desarrollo de la escultura copta fueron Oxyrhynkos, Ahnas al-Medineh y Sakkara, todos en el Medio Egipto, donde a partir del siglo IV las esculturas se trabajaron por masas estrechamente relacionadas entre sí, aunque aún era evidente su concepción táctil. A partir de los siglos VI y VII se incorporaron otros centros como Bawit y Sohag, con producciones muy artesanales y un estilo muy popular.

La escultura copta fue de producción local y provinciana, porque el escultor copto no pretendió una factura virtuosa, aunque no fue incapaz de producir elegancia. La simplicidad de sus concepciones dio a sus obras tal aspecto de rudeza que a veces las ha confinado a la trivialidad, motivo por el cual, en ocasiones, se ha calificado su arte de bárbaro, primitivo y decadente.

La escultura, como en general todo el Arte Copto, se muestra reiterativa en estilo, técnica e iconografía debido a una cierta falta de espíritu creador en sus artesanos, que mostraron remarcadas cualidades y habilidades pero ejecutaron la más de las veces obras con un método y espíritu absolutamente extraños a su tradición y su pasado.

PINTURA

La pintura copta no es la manifestación más pura de este arte y, como ocurre en la escultura, es difícil establecer una evolución unitaria por las diferentes tendencias locales.

Los antecedentes más directos de la pintura copta dentro de la tradición helenístico-romana lo constituyen los retratos de Al Fayyum de época imperial, destinados al patronazgo público monumental y, sobre todo, al culto privado y funerario al colocarse en las tapas de los sarcófagos como reflejo de las tradiciones funerarias y del realismo mágico de la antigua civilización faraónica. En los retratos de Al Fayyum se puede seguir la evolución de la pintura egipcia desde el comienzo de nuestra era, apreciándose en los primeros ejemplos un realismo que, poco a poco, se fue perdiendo en aras de una mayor expresividad obtenida por la estilización de los rasgos y el gran tamaño que adquirieron los ojos, órganos donde se pensaba radicaba la espiritualidad³². La notoriedad de estos retratos se extendió por Egipto y fueron adoptados por los cristianos, a juzgar por los ejemplos encontrados en Antinoe con símbolos cristianos³³.

³² COCHE DE LA FERTE, *Les portraits romano-égyptiens du Louvre*, París, 1952.

³³ BOURGUET, *Coptic Art*, París, 1971, p. 68, fig. 8.

La pintura copta que se conserva es fundamentalmente cristiana al haberse preservado en iglesias y monasterios. Es una pintura simbólica en la que se concedió un puesto relevante a la figura humana para representar escenas bíblicas, evangélicas o cristológicas. Pero las figuras humanas parecían enanos, porque eran desproporcionadas y de canon corto, y su cuerpo contrastaba con sus pronunciadas cabezas que solían tomar perfil de calabaza.

Las representaciones, a menudo, eran frontales, hieráticas e inexpressivas. Los volúmenes quedaban anulados por los gruesos contornos delineados en negro, y las superficies se rellenaban con una gama de colores opacos y atonales.

La tradición de la pintura copta continuó hasta los siglos XII y XIII, sometiéndose en la época musulmana a un fuerte proceso de geometrización del que resultó una pintura de mayor libertad compositiva.

En la pintura copta se observan relaciones con Siria, Capadocia y Armenia³⁴, y en su formación tendrían gran importancia las experiencias plásticas de los judíos de la Diáspora.

Los coptos emplearon dos tipos de soporte: la tabla y el muro. Sobre tabla se pintaron retratos e iconos, bien al temple o a la encaústica. Sobre los muros de las iglesias y monasterios se pintaron ciclos iconográficos al fresco y, sobre todo, al temple. Estos ciclos respondían a programas establecidos por los monjes teólogos y son de suma importancia para estudiar el origen del Arte Medieval europeo, porque en ellos se fueron fijando representaciones que, posteriormente, serían el fundamento de la decoración de las iglesias altomedievales.

³⁴ Las relaciones con Siria están documentadas por inscripciones: HUNT, "Coptic Art", *Dictionary of the Middle Ages*, Vol. III, New York, 1983, p. 593.

En Deir el-Abiad (Convento Blanco) trabajó un maestro armenio, junto a otro copto, hacia 1076: GUERRINI, "Arte Copta", *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*, Roma, 1959, p. 818.

Las pinturas del monasterio de Bawit constituyen la esencia de la pintura copta y responden a unas reglas iconográficas que se repitieron, sin apenas variaciones, en la pintura románica europea³⁵.

Dentro de las artes del color la musivaria no estuvo muy difundida entre los coptos, como tampoco lo había estado en Alejandría durante el período helenístico³⁶, pero los mosaicos pavimentales de Siria, Libia y el Norte de África fueron tenidos en cuenta en el desarrollo de los ornamentos vegetales y geométricos del Arte Copto y en las composiciones, como se observa en la distribución de la decoración de los tejidos.

Los coptos también destacaron en la iluminación de manuscritos, enlazando con la tradición faraónica de la ornamentación de papiros. Los manuscritos empezaron a conocerse en Europa desde el siglo XVII, siendo las primeras obras coptas que captaron la atención de los eruditos, aunque por el deseo de estudiar su lengua, no los motivos decorativos con que estaban ornados. La ornamentación, que se concentraba en los márgenes y servía para enfatizar las letras capitales, consistía en motivos orgánicos a base de roleos vegetales en los que se

³⁵ A pesar de que se ha querido ver la génesis de la pintura románica en la pintura copta, se plantean numerosas dificultades para establecer relaciones, como ha expuesto LEROY en sus estudios: "Peinture copte et peinture romane", *Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana*, Barcelona, 1969 (1972). *La peinture mural chez les coptes*, 2 Vols., El Cairo, 1975 y 1982.

Estudios interesantes sobre la pintura copta son los de: ZUNT, "The two styles of coptic painting", *The Journal of Egyptian Archaeology*, Vol. XXI, 1935. RASSART-DEBERGH, "La peinture copte avant le XII^e siècle. Une approche", *Acta ad Archaeologiam et Atrium Historiam Pertinentia*, Vol. IX, 1981.

³⁶ BOURGUET, *Coptic Art*, Londres, 1971, p. 104, enumera algunos fragmentos de mosaicos encontrados en monasterios coptos del desierto.

entremezclaban pájaros o peces, entrelazos formando cruces y otros símbolos cristianos, bustos de Cristo, la Virgen, los Evangelistas o los santos, y escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, estas últimas en relación con la iglesia siria o armenia, ya que en el ámbito copto eran más frecuentes las escenas del Antiguo Testamento.

Estilísticamente las iluminaciones de los manuscritos son semejantes a la pintura mural, por lo que su datación ha permitido fechar pinturas y, por comparación, otros objetos artísticos, retrasando la cronología de la industria copta al menos hasta el siglo XIII.

En el mundo copto gozaron de gran auge las artes destinadas a la producción de objetos suntuarios, destacando los trabajos en metal, vidrio y cerámica, que influyeron de forma muy directa en la formación del Arte Islámico.

III.- LOS TEJIDOS COPTOS

III.1.- LOS TEJIDOS EN LA ANTIGUEDAD

El inicio de la actividad textil se puede retrotraer casi a los orígenes de la humanidad. Aunque el carácter perecedero de las fibras textiles no ha permitido preservar muchos tejidos de la Antigüedad, a excepción de los conservados en condiciones extremas de sequedad o humedad, seguramente la actividad textil se iniciaría en el Neolítico, cuando la población agrícola y sedentaria tuvo a su disposición plantas y animales que proporcionaron materia prima. Es probable que hacia el séptimo milenio a.C. ya se conociese esta actividad cuando el hombre, al abandonar progresivamente el uso de las pieles de los animales para protegerse del clima al disminuir su actividad cazadora, necesitó cubrir su cuerpo con otros materiales; así, cuando nuestros artistas medievales representan el trabajo de Adán y Eva tras la expulsión de Paraíso, presentan a Eva afanada con un huso.

El origen del tejido estaría muy ligado a la cestería y, es probable, que antes de la aparición del primer telar el hombre entrelazase manualmente las fibras vegetales, aún rígidas, para confeccionar los precursores de los primeros tejidos.

Probablemente el primer telar fue la rama horizontal de algún árbol a la que se sujetaron los hilos que habían de constituir la urdimbre, tensados con piedras en sus otros

extremos. A éste seguiría el telar horizontal, inventándose con posterioridad el telar vertical¹.

Los tejidos se ejecutarían sin decoración hasta que el hombre sintió la necesidad espiritual de embellecerlos, aunque se desconoce por medio de que procedimientos.

El lino y la lana, las fibras textiles más antiguas, se utilizaban al principio en su estado natural, proporcionando tejidos de desigual textura; pero cuando se extendió la práctica del hilado se obtuvieron fibras más uniformes.

El uso de la seda se evidencia en China en la dinastía Shang entre los siglos XVII y XI a.C., aunque parece que ya se conocía en la época Neolítica hacia el año 3000 a.C.².

El algodón se tejía en la India hacia el año 1750 a.C.³.

Fue en China y en Egipto donde el arte textil alcanzó ya en épocas muy remotas una gran perfección. La influencia china en materiales, técnica y decoración se extendió a Occidente a través de la "Ruta de la Seda" sobre todo a partir de la dinastía Han (205 a.C.-220 d.C), cuando se dio un gran impulso al comercio exterior difundiéndose la sedería a todos los centros de la ruta.

El origen del tejido en Egipto se remonta a la época Neolítica. Hay evidencias del cultivo del lino desde el quinto milenio a.C., y desde los primeros tiempos dinásticos los tejedores se mostraron muy diestros en la ejecución de finos tejidos que, además de usarse para la indumentaria y el ornato de sus edificios, se emplearon en la momificación, para la que

¹ El estudio de los telares, con referencia a los utilizados en Egipto, se lleva a cabo en el apartado IV.2-5 de este mismo capítulo.

² Según la leyenda, la seda fue descubierta por Lei-Tsu, primera concubina del emperador legendario Huang-Ti, en el tercer milenio a.C. Véase THOMAS, *Historia de un arte. El Tapiz*, Barcelona, 1985, p. 67.

³ THOMAS, *Op. cit.*, p. 81.

eran necesarios varios metros de vendas de lino minuciosamente plegadas y entrecruzadas de manera que formasen un intrincado dibujo. El uso casi exclusivo del lino y la dificultad que presenta el teñido de esta fibra potenció el gusto por los tejidos sin decoración hasta que penetró en Egipto la moda oriental.

Los primeros tejidos decorados hallados en Egipto presentaban flores de loto dispuestas al tresbolillo y cartuchos con jeroglíficos. Los más antiguos se encontraron en la tumba de Tutmosis IV (mediados del siglo XV a.C.), aunque el ajuar más importante procede de la tumba de Tutankamon, posterior en un siglo. En este ajuar predominan los tejidos decorados a la moda oriental, por lo que se observa como penetró en Egipto el gusto por lo fastuoso en contraposición a la indumentaria blanca y transparente con minuciosos plegados complementada con joyas y cinturones polícromos⁴. Por la resistencia que ofrecen las fibras de lino al teñido se desarrolló en Egipto la técnica de la estampación aplicada una vez confeccionado el tejido.

Las costumbres textiles egipcias se fueron modificando con la llegada de los griegos a su territorio, que impusieron el uso de la lana a gran escala e introdujeron sus diseños decorativos creando el fundamento de lo que siglos más tarde sería la industria textil copta. A partir del período ptolemaico el auge de la actividad textil generalizó el uso de los tejidos, y una parte de la producción fue destinada a la exportación.

En el Oriente Antiguo los tejidos alcanzaron gran riqueza y suntuosidad, y aunque no contamos con vestigios que acrediten su esplendor, éste se puede adivinar mediante la observación de sus relieves escultóricos, cerámicas vidriadas y objetos de arte

⁴ Estos cinturones, ejecutados en telares de cartones, se decoraban con dibujos geométricos -bandas, líneas en zig-zag, losanges, ...- adaptados a la técnica ortogonal del tejido. Estos tejidos con decoración geométrica ya se conocían en Egipto desde la VIª dinastía.

suntuario, donde los personajes que intervienen en la decoración visten trajes de una ostentación propia del gusto oriental. Como muestra de ello podemos citar, ya en épocas tardías, el *friso de los argueros*, procedente del palacio de Artajerjes en Susa y fechado entre el 405 y el 359 a.C. (Musée du Louvre).

Los distintos imperios del Oriente Antiguo mostraron gran habilidad en el tejido de la lana -obtenida de sus numerosos y cuidados rebaños-, el lino, el algodón y la seda de procedencia china. También incorporaron los hilos de oro para enriquecer aún más sus lujosos tejidos. Sus telas se decoraban profusamente con temas propios de su acervo cultural, ya con motivos diversos dispuestos al tresbolillo, o composiciones simétricas que se perpetuaron bajo aspectos diferentes en el arte textil europeo hasta finales de la Edad Media: el árbol de la vida o el altar sagrado marcaban un eje de simetría en torno al cual se afrontaban o adosaban motivos de lo más diversos -pájaros, pavones, leones, grifos, caballos alados, jinetes luchando o cazando animales salvajes, animales devorándose entre sí, etc.-.

No se conoce con certeza la técnica en que se ejecutó la decoración de los tejidos ya que, aunque sabemos de su riqueza por las descripciones que nos ofrecen los textos literarios -La Iliada, La Odisea, La Biblia-, en estos no se describe su técnica, sino su decoración. Por tanto, no se puede precisar si los adornos de las telas iban tejidos o bordados, aunque seguramente se utilizaron las dos técnicas indistintamente.

Entre los tejidos de los distintos imperios del Antiguo Oriente las telas de Babilonia con decoración figurada -*babylonica peristromata*- conquistaron tal renombre que aún en la época imperial romana se pagaban por ellas grandes cantidades.

El gusto por la moda oriental llegó a Grecia, como se observa en la representación del telar de Penélope en el *Vaso de Chiusi* (fig. 2), donde la tela que teje Penélope se decora con figuras aladas y caballos alados. Pero en la época clásica la decoración de los tejidos se hizo más sobria, inspirándose en un

repertorio típicamente griego en el que las grecas, los roleos y las postas adornaban los bordes de las túnicas y mantos, o las formas geométricas simples -estrellas, cruces, círculos, rombos, etc.- se distribuían por la superficie del tejido.

Fueron los griegos los que potenciaron en Egipto la industria de la lana. En Kerch (Ucrania) se han encontrado tapices de lana griegos datados en el siglo III a.C. decorados con patos nadando en un mar púrpura con efectos de relieve obtenidos por las gradaciones de los colores, y estos tapices constituyen técnicamente un antecedente de los tejidos coptos.

Roma no descolló de manera brillante en el arte de tejer, pero sí se desarrolló este arte en algunas provincias del Imperio -Siria y Egipto principalmente- que abastecían de tejidos de lujo a la metrópoli y a las provincias con una industria textil menos desarrollada.

En la época republicana los romanos adoptaron una indumentaria de tipo griego, pero por su simplicidad pronto abandonaron las prendas de lino y lana por prendas de seda y otras lujosamente decoradas importadas de Oriente a través del Imperio Sasánida. El auge que alcanzaron estos tejidos en la época imperial fue tal que se tuvieron que publicar bandos contra la ostentación en el vestir, ya que los ciudadanos de cualquier orden vestían tan lujosamente como lo permitían sus posibilidades económicas, llegando a no poderse distinguir por la indumentaria el rango social de la persona, como había sido tradicional desde la Antigüedad.

Siria ocupó un lugar importante en la historia del arte textil por la elaboración y difusión de sus técnicas y productos manufacturados. En los primeros siglos de nuestra era Antioquía, Palmira, Dura Europos y otras ciudades sirias desarrollaron una importante industria, como se desprende de las excavaciones de

sus tumbas⁵. La decoración de sus tejidos y la tipología de sus túnicas son de máxima importancia para el desarrollo de la industria textil copta.

En Siria los tejidos de lienzo de lino se decoraban con aplicaciones de tapicería en lana púrpura con decoración geométrica formada con hilos de lino sin teñir, creando estos motivos una acusada bicromía. La ornamentación geométrica también adquirió un gran desarrollo en los tejidos coptos desde el período de despliegue de su industria, y los tejidos sirios constituyen un punto de partida fundamental para la datación de los tejidos coptos con este tipo de decoración⁶.

A Siria también llegó la seda a través de las rutas caravaneras, pero al principio se mezclaba con los hilos de lino o de lana para reforzarlos, porque más que su calidad y belleza se valoraba su resistencia.

Los tejidos sirios constituyen una referencia fundamental para valorar la afinidad de la industria textil de las distintas provincias del Imperio desde el punto de vista técnico y decorativo, aunque a partir de los mismos presupuestos en cada zona evolucionase de acuerdo a sus propias tradiciones.

Persia fue, por su situación geográfica, un enclave importante para el tráfico comercial entre Oriente y Occidente desde la Antigüedad. En sus ciudades se detenían las caravanas cargadas de exóticos productos orientales, y en la época sasánida (226-642 d.C.) se convirtieron en los principales intermediarios en el comercio de la seda china con Occidente.

Con la seda proveniente de China los persas alimentaron su propia industria de fabricación de tejidos preciosos, la cual fue protegida por los soberanos que, en sus incursiones victoriosas

⁵ Consúltense los estudios de PFISTER referidos a este tema reseñados en la bibliografía.

⁶ Cfr. p. 211.

hacia Occidente, llevaron entre el botín artesanos sirios que instruyeron en su técnica a los artesanos del Imperio. Posteriormente, la estatalización de la industria de la seda en el Imperio Bizantino determinó el cierre de los talleres particulares e impulsó la emigración de artesanos sirios a Persia, donde las condiciones de trabajo eran menos restrictivas.

La técnica más utilizada en Persia para la manufactura de tejidos de seda fue la de los *samitos*, ejecutados en telares de lizos y caracterizados porque se jugaba con el ritmo repetitivo de los motivos en dos o tres colores que destacaban vigorosamente sobre el color del fondo.

También se tejieron en Persia tejidos de lana y tapices con motivos animalísticos.

Los tejidos sasánidas eran suntuosos y elegantes, y se caracterizaron por la distribución regular de los motivos -simples y concebidos a gran escala para hacerlos atractivos- dispuestos en hileras o al tresbolillo y, muy a menudo, incluidos en compartimentos circulares -aislados o tangentes- en cuyo interior se disponían motivos simétricos y separados por un eje central formado generalmente por el árbol de la vida, signo del renacimiento eterno, o el altar de fuego, evocación simbólica de las torres en cuya cima ardía el fuego sagrado custodiado por los magos. Los motivos que más frecuentemente aparecieron en su decoración fueron escenas de caza, animales fantásticos -grifos, caballos alados, ...-, animales devorándose entre sí, y aves como gallos, patos o pavones.

La repetición de los motivos desembocó en la creación de auténticos estereotipos cuyos valores simbólicos desaparecieron al traspasar las fronteras espaciales y temporales, perdurando por sus valores decorativos, aunque con ciertas variaciones, durante toda la Edad Media.

A pesar del número de tejidos sasánidas que se han conservado ninguno se ha encontrado en las excavaciones arqueológicas realizadas en su territorio debido,

fundamentalmente, a las costumbres funerarias de este pueblo, poco propicias a la conservación de los tejidos al prescribir la incineración de los cadáveres o su exposición a las aves de rapiña. Las piezas que se han conservado han sido parte de las destinadas a la exportación, así, en enclaves egipcios como Akhmim y Antinoe se han encontrado tejidos de seda que por su perfección hay que catalogar como sasánidas; aunque hay que señalar que por la popularidad que alcanzaron estos tejidos y sus composiciones se reprodujeron, bien de forma servil o con una interpretación más libre, entre los coptos, los bizantinos, los musulmanes, los chinos, y en tejidos italianos, españoles y del resto de Europa de los siglos tardomedievales, así como en esculturas, vidrieras y otras artes suntuarias de la Alta Edad Media europea.

La época de mayor esplendor del Arte Sasánida fue a partir del siglo V, período en el que sus productos se expandieron por todo el mundo conocido ejerciendo un influjo decisivo en la estética de los siglos venideros, sobre todo en lo que al arte textil se refiere.

El carácter heterogéneo de los territorios del Imperio Bizantino dificulta precisar las características originales de las creaciones bizantinas en el arte textil, ya que sus tejedores buscaron inspiración fuera del Imperio, particularmente en las creaciones sasánidas⁷.

El interés de los emperadores por la producción textil se remonta a los orígenes de Bizancio. En el año 333 Constantino reglamentó mediante un edicto el funcionamiento de los talleres de su nueva capital. Pero los altos precios que los bizantinos se vieron obligados a pagar a los sasánidas por la importación

⁷ Muchos historiadores han considerado la producción copta como un capítulo del arte textil bizantino, opinión que no compartimos, porque si bien Egipto formó parte del Imperio políticamente, desarrolló un arte de total originalidad, a pesar de partir de semejantes postulados estéticos.

de la seda limitaron la industria al principio a los tejidos de lino y lana, potenciándose los talleres provinciales de Siria y Egipto, y llegando a alcanzar las túnicas coptas en Bizancio tanta popularidad como la que gozaban en Egipto.

El secreto de la seda parece que lo transmitieron a Bizancio dos monjes que, a mediados del siglo VI, llegaron a la capital con semillas de morera y huevos de gusanos escondidos en sus bastones de peregrinos a su vuelta de evangelizar a los pobladores de Asia Central y Oriental.

Justiniano (527-565) sometió a un estricto control la producción y manufactura de esta fibra, que pasó a ser una especialidad de los talleres imperiales o *gineceos*. Asimismo, reglamentó el uso restrictivo de los tejidos de lujo al emperador y su corte, estando severamente limitada su exportación.

Bizancio tenía los mejores centros productores de manufacturas textiles del Imperio, y parte de su producción se exportaba a Egipto y a las otras provincias, que nunca alcanzaron su calidad artística.

Desde el inicio del nacimiento de esta industria abundaron los tejidos con temas religiosos, y por los incesantes contactos militares y comerciales con Persia se asimiló gran parte de su iconografía. Pero también se desarrolló una temática propiamente bizantina inspirada en los espectáculos de circo y anfiteatro.

Durante el período macedónico (867-1063) se acentuó la influencia sasánida, llegando a ser difícil la diferenciación de las dos industrias a no ser por la mayor estilización y el cierto narrativismo que muestran los tejidos bizantinos y por algunos detalles de la indumentaria. En esta época se permitió el uso de tejidos de seda a un sector más amplio de la población, lo que dio un nuevo impulso a la producción y favoreció la apertura de talleres en ciudades sirias como Tiro, Damasco y Antioquía. Esta época constituyó una auténtica Edad de Oro del arte textil, favoreciendo su industria las relaciones comerciales establecidas

con Venecia y con la Europa Occidental a través de las Cruzadas, factores que contribuyeron a la difusión de las sedas bizantinas.

A partir del siglo XII el arte textil bizantino no se vió favorecido por nuevas técnicas, siendo el bordado el que desde entonces alcanzó un gran desarrollo, incrementándose su producción hasta la ocupación del Imperio por los turcos en 1453.

Maurice Lombard ha definido a la civilización musulmana como la "civilización del tejido"⁸ al conocer la producción textil un auge extraordinario en los países de religión islámica, ya que el papel unificador de la conquista propició la confrontación de técnicas utilizadas en distintas regiones -Egipto, Irán o Siria- y el desplazamiento de la población, que favoreció los intercambios y contribuyó al perfeccionamiento de los distintos procedimientos textiles.

Las fibras más utilizadas en los países musulmanes continuaron siendo el lino, la lana, la seda y el algodón, aunque se introdujeron otras como los hilos de oro, que potenciaban el aspecto lujoso de estos tejidos.

La gran extensión de los territorios musulmanes provocó que las técnicas más tradicionales y populares mantenidas en las zonas rurales y los lugares alejados, conviviesen durante un período de algunos siglos con las técnicas más innovadoras difundidas con rapidez por las ciudades, donde se concentraba la mayor parte de la actividad textil. Además, en cada región se perpetuaron tradiciones textiles seculares que aportaron diferencias sutiles a las manufacturas de cada territorio a pesar del carácter unitario que impuso la religión y la cultura islámicas.

El estado controló la fabricación de los tejidos de lujo por medio de los *Tiraz*, manufacturas cuyos productos estaban destinados a los príncipes y altos dignatarios. Se establecieron

⁸ LOMBARD, *Les textiles dans le monde musulman VII^e - XIII^e siècle*, París, 1978, p. 15.

Tiraz en las ciudades más importantes perpetuándose, en cada uno de ellos, las tradiciones textiles de la zona.

La progresiva disgregación del poder califal y la implantación de dinastías locales favoreció la industria textil en los distintos imperios musulmanes, caracterizada por una producción diferenciada y especializada de sus talleres.

En Egipto, con los tuluníes y los fatimíes perduró la costumbre copta de fabricar tapicerías de lino y lana con un nuevo código decorativo en el que dominaban los arabescos, las figuras muy estilizadas y las inscripciones cúficas. En los talleres egipcios de la ciudad de Thinis se tejía la *Kiswa*, cortina que cubría la Kaaba en La Meca, y que se reponía con regularidad.

Con la dominación mameluca en Egipto desde mediados del siglo XIII las sedas de los talleres egipcios se inspiraron en los tejidos chinos del período mongol, olvidándose la tradición copta a la que los tejedores habían permanecido fieles durante siglos.

Los árabes introdujeron la sericultura en España, y desde la época califal hasta la expulsión de los musulmanes en el 1492 los tejidos de Al-Andalus adquirieron tanta fama por su lujo y riqueza decorativa, que fueron exportados a toda Europa. Los tejidos califales adoptaron procedimientos técnicos y motivos de origen copto tomados a partir de las producciones fatimíes, y hasta el siglo XIII en que los tejidos hispano-musulmanes mostraron más originalidad en su decoración, se inspiraron en los tejidos sirios, bagdalíes y los de tradición sasánida⁹.

La importancia que tuvieron los tejidos en la civilización musulmana llevó a las autoridades a establecer el *nadjran*, tasa que se pagaba en tejidos.

⁹ No es este el lugar de mencionar otros centros textiles importantes del mundo musulmán como Sicilia, Turquía o Irán, porque nos interesan los tejidos de la Antigüedad en la medida en que están relacionados con la industria textil copta.

A partir de los siglos XII y XIII las ciudades italianas de Lucca, Venecia, Génova, Florencia, etc., desarrollaron una industria textil que coincidió con el fin de la producción copta y la desestabilización política del Mediterráneo Oriental suscitada por las invasiones mongolas, que provocaron desajustes en la economía y en la producción textil de sus territorios. Desde entonces la producción textil europea prevaleció y se equiparó a la de los países islámicos.



Figura 2

III.2.- LOS TEJIDOS COPTOS

III.2.1.- INTERES DE LOS TEJIDOS COPTOS

El clima, la geografía y las costumbres de enterramiento han favorecido en Egipto la preservación de los tejidos, conservándose ejemplos que datan, hasta incluso, del cuarto milenio a.C.

La cantidad de tejidos coptos conservados en la actualidad en los distintos museos y colecciones se estima entre cien mil y ciento cincuenta mil, siendo imposible precisar la cifra hasta que no se establezca un "corpus" mundial.

Los primeros tejidos coptos llegaron a Europa en el siglo XVII de mano del viajero alemán Weickmann (1617-1618), quién los trajo como objetos de curiosidad junto a otras antigüedades egipcias, conservándose en la actualidad en el Museo de Ulm. Sin embargo, hasta la expedición de Napoleón a Egipto entre 1798 y 1801 no se empezaron a coleccionar estos tejidos sistemáticamente. Los tejidos fruto de esta expedición se depositaron en el Museo de Turín, distribuyéndose después entre el Musée du Louvre de París y el British Museum de Londres.

Desde las primeras expediciones napoleónicas hasta el último cuarto del siglo XIX salieron a la luz otros tejidos de forma

accidental, nunca como resultado de excavaciones sistemáticas; pero en el último cuarto de este siglo se organizaron numerosas campañas que aportaron abundante material arqueológico, destacando cuantitativamente los tejidos.

En 1881 Gaston Maspero, director del Museo Egipcio de El Cairo, comenzó a excavar los primeros emplazamientos cristianos, continuando esta misión durante varios años y depositando los objetos fruto de estas excavaciones en el Museo Egipcio. Esta colección se cedió después al Museo de Arte Copto de El Cairo.

En 1882 el comerciante vienés Theodor Graf vendió al Kunsthistorische Museum de Viena una colección de tejidos que habían sido exhumados en Sakkara.

En 1886 el Victoria and Albert Museum de Londres adquirió un lote de alrededor de trescientos tejidos provenientes de Akhmim, Antinoe, Armant, Hawara, Edfú, Abydos ... La colección se completó con las piezas provenientes de las excavaciones de Flinders Petrie realizadas entre 1887-1888 y 1910-1911, contando en la actualidad con más de mil tejidos.

En 1889 Wladimir de Bock excavó los emplazamientos de Al Fayyum, Akhmim y Aswan para el Museo de San Petersburgo. Y entre 1880 y 1890 el Museo Pushkin de Moscú se benefició con las colecciones adquiridas a Bock y Golenishchev.

En las diversas campañas llevadas a cabo por Albert Gayet en Antinoe entre 1896 y 1910 se exhumó una de las colecciones de tejidos más importante y numerosa. Sus campañas fueron patrocinadas por Emile Guimet y subvencionadas por el Musée Guimet, la *Chambre de Commerce* de Lyon, la *Société du Palais du Costume*, la *Société Française d'Excavations Archéologiques*, y el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Después de cada campaña las colecciones se exponían en el Musée Guimet, e inmediatamente después se dispersaban al distribuirse entre diversos museos e instituciones.

Gran parte de los frutos de estas excavaciones fueron el germen de la colección de la Sección Copta del Departamento de

Antigüedades Egipcias del Musée du Louvre, que en la actualidad cuenta con alrededor de cuatro mil piezas, porque en 1947 se incrementó con los fondos egipcios del Musée Guimet, cedidos al Musée du Louvre cuando el primero se destinó, fundamentalmente, a guardar colecciones de Arte Oriental.

Otros tejidos procedentes de estas excavaciones se distribuyeron por otros museos franceses como el Musée Georges Labit en Toulouse, el Musée Périgord en Périgueux, el Musée Historique des Tissus en Lyon, y los museos parisinos de Gobelinos, Artes Decorativas y Cluny. También incrementaron los tejidos procedentes de estas campañas arqueológicas las colecciones del Victoria and Albert Museum y The University College de Londres, el Museo Sacro Vaticano, y el Staatliche Museen de Berlín.

En 1901 tuvo lugar en el Musée Guimet una subasta pública de Antigüedades Egipcias provenientes de las necrópolis de Antinoe a beneficio de la *Société du Palais du Costume*, que había subvencionado las excavaciones entre 1898 y 1900. La venta se repartió en cuarenta y un lotes, alguno de los cuales contaba con más de quinientas piezas. El Museo del Cincuentenario de Bruselas (actualmente englobado en los Musées Royaux d'Art et d'Histoire) adquirió dos lotes importantes provenientes de las tumbas de Aurelio Collutus y de la Bordadora. Otras piezas entraron en la colección de Léopold Iklé de Saint-Gall.

Aparte de estas expediciones, desde 1881 se fundaron en Egipto sociedades para realizar campañas de excavaciones sistemáticas y científicas, entre las que cabe destacar: *The Egypt Exploration Found*, fundada en 1881; *The Egypt Research Account*, fundada en 1896; *The Orient-Gesellschaft*, fundada en

1901; y *The British School of Archaeology in Egypt*, fundada en 1905¹⁰.

Tras el éxito de las primeras excavaciones se organizaron numerosas campañas oficiales hasta el inicio de la Segunda Guerra Mundial en emplazamientos como Akhmim, Karanis, Bawit, Antinoe, Sakkara, Alejandría, Armant, Hawara, etc.; y con posterioridad se desarrolló un comercio floreciente de tejidos obtenidos, en su mayoría, de las excavaciones clandestinas que se habían desarrollado en paralelo a las oficiales desde que las instituciones empezaron a mostrar interés por los objetos coptos.

Las adquisiciones de los museos y los resultados de las expediciones fueron presentados en catálogos y otras publicaciones desde los últimos años del siglo XIX, pero fue la Exposición Universal de 1900, celebrada en París, la que con la muestra de gran parte de los tejidos obtenidos en las primeras campañas de Gayet, los difundió y contribuyó a potenciar su estudio, así como el de la Arqueología Copta en general¹¹.

Además de las colecciones mencionadas hay que citar otras con un número importante de tejidos coptos como la del Museo

¹⁰ Referencias sobre las expediciones arqueológicas y las Sociedades e Instituciones que fomentaron el estudio de la Coptología se pueden encontrar en: KENDRICK, *Catalogue of textiles from burying-grounds in Egypt*. Victoria and Albert Museum, Vol. I, Londres, 1920, pp. 4-5. DRIOTON, *Les sculptures coptes du Nilomètre de Rodah*, El Cairo, 1942, pp. IV-V. VOLBACH, *Il tessuto nell'Arte Antica*, Milán, 1966, pp. 31-32. BOURGUET, *Les coptes*, París, 1988, pp. 77-91.

¹¹ GAYET, *Exposition Universelle de 1900. Palais du Costume. Le costume en Egypte du VII^e au XIII^e siècle*, París, 1900.

En la Exposición Universal de 1992 celebrada en Sevilla, el Pabellón de Egipto presentó una pequeña muestra de Arte Copto entre la que se exhibían tres tejidos provenientes del Museo Copto de El Cairo: *Egipto. Cuna de Civilización*, Sevilla, Expo'92, cat. 68-70, pero, en esta obra, se limita la producción copta a la época bizantina (324-641) y los tejidos se datan en fechas muy tempranas.

Benaki en Atenas, la del Castello Sforzesco en Milán -procedente de la colección veneciana de Fortuny- y las de diversos museos alemanes.

Los museos americanos cuentan con colecciones de tejidos coptos de excelente calidad formadas a lo largo del siglo XX. Son de destacar la del Textile Museum de Washington, la del Brooklyn Museum, la del Metropolitan Museum de Nueva York, la del Cleveland Museum of Art, la del Museum of Fine Arts de Boston, la de The California Academy of Sciences -con fondos de la colección Carl Austin Rietz-, etc. En Canadá destaca la del Royal Ontario Museum de Toronto.

El interés por el coleccionismo de tejidos coptos ha llegado hasta Japón, donde en 1923 S. Akashi reunió una centena de piezas provenientes de la colección del Dr. Fouquet, y en la actualidad su número se eleva a más de cinco mil tejidos conservados en un pequeño museo, construido para este fin, en Kyoto.

En 1961 Werner Abegg instituyó en Riggisberg, cerca de Berna, la *Abegg Foundation*, destinada al coleccionismo, estudio y restauración de tejidos. La Fundación cuenta con tejidos coptos de gran calidad, y su taller de restauración cuenta con unos medios e instalaciones que le sitúan entre uno de los más modernos del mundo.

Gran parte de las colecciones mencionadas han sido estudiadas y publicados sus catálogos, pero todavía un número importante son inéditas, porque son muchos los museos del mundo que guardan tejidos coptos que nos son absolutamente desconocidos.

En España son escasas las colecciones conservadas de tejidos coptos debido a la no participación de nuestro país en las campañas arqueológicas que aportaron el mayor número de piezas.

Entre las colecciones conocidas destacan, por el gran número y calidad de las piezas, la colección del Museu Tèxtil de Tarrasa

con trescientos cincuenta tejidos, entre los cuales hay una túnica completa, y la colección del Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona con ciento cuarenta y dos tejidos, con dos túnicas enteras; siguen en importancia a estas colecciones, la del Museu Episcopal de Vic con unos sesenta tejidos y una túnica; la del Museu d'Història de Sabadell con dieciseis tejidos; la del Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán de Granada con quince tejidos; la del Museu Marés de Barcelona con seis tejidos; la del Museu de Montserrat con dos tejidos; y la del Museo Catedralicio-Diocesano de León con un tejido. Aunque no tenemos noticia de que en otros Museos se conserven otras colecciones, no sería extraño que entre sus fondos se encuentren algunos fragmentos.

La formación de estas colecciones se ha efectuado por medio de compras y donaciones, en muchos casos de colecciones formadas con anterioridad.

Las dos colecciones de tejidos coptos conservadas en Madrid: la del Museo Arqueológico Nacional y la del Museo Nacional de Artes Decorativas, son objeto de este estudio.

Aparte de las colecciones conservadas en los museos hay una serie de colecciones particulares, más difíciles de localizar y estudiar, que generalmente se han formado y se van incrementando por medio de las compras en el comercio de antigüedades que, ocasionalmente, cuenta con algunos lotes entre los objetos de venta.

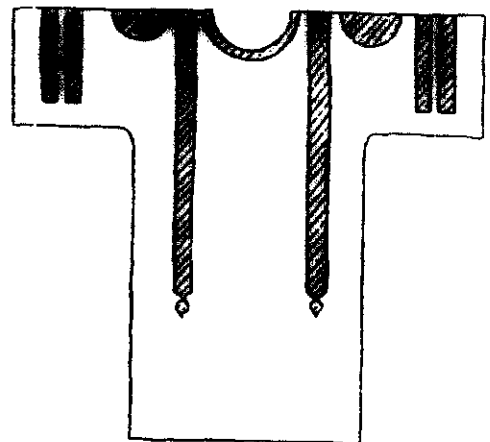
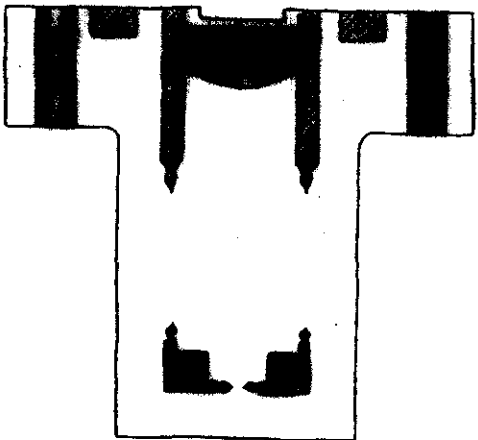
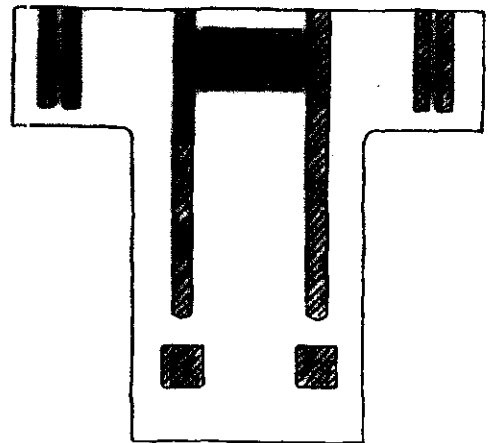
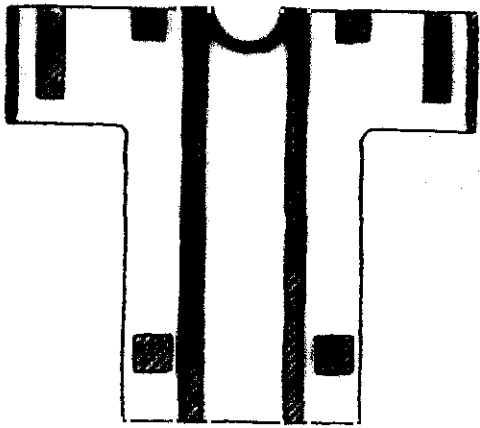
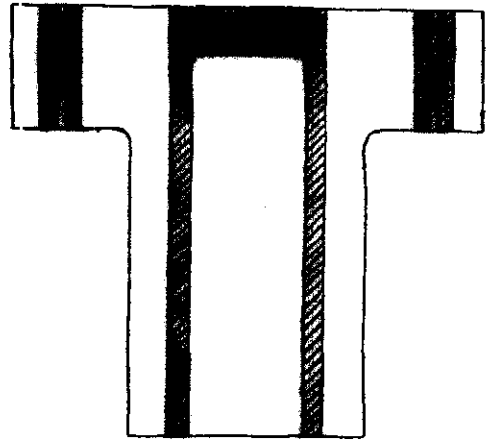
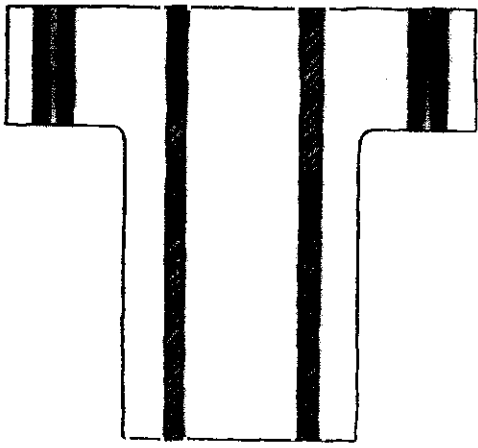


Figura 3

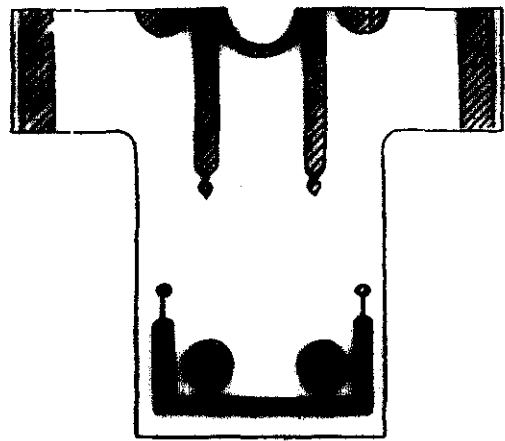
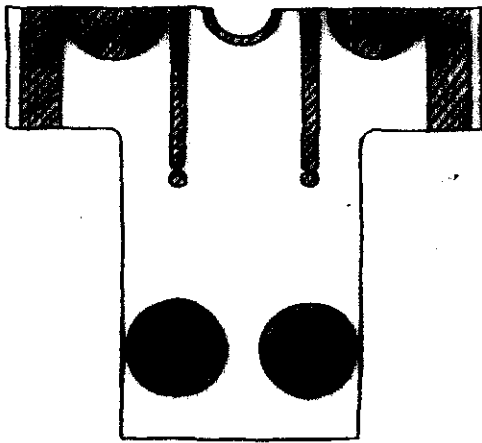
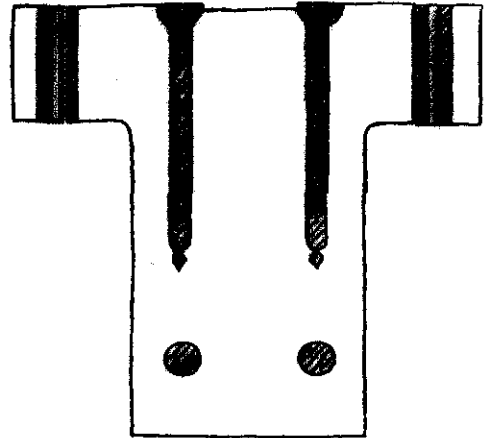
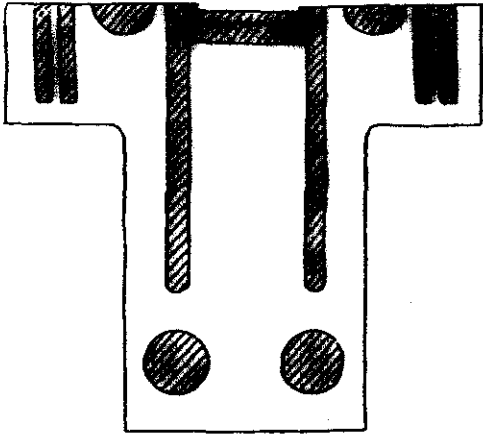


Figura 4

III.2.2.- FUNCIONES Y TIPOLOGIA DE LOS TEJIDOS

COPTOS

El término copto distingue a los indígenas que vivieron en Egipto en el primer milenio d.C. y los diferencia de la población indígena del período faraónico. La población copta no fue mayoritariamente cristiana hasta mediados del siglo V, y sus manifestaciones artísticas fueron heterogéneas estilística e iconográficamente. Junto a los pobladores coptos, la población de origen griego desarrolló en Egipto una actividad importante con manifestaciones artísticas que influyeron notablemente en las producciones indígenas. En base a estas precisiones, denominaremos tejidos coptos a los producidos por los pobladores que vivieron en Egipto durante las primeras centurias de la era cristiana, con independencia del origen, tradiciones artísticas, o religión de los tejedores y usuarios.

La tradición textil del Egipto faraónico y de los períodos ptolemaico y romano formaron la base para el florecimiento de la producción textil copta, e influyeron en la organización de su industria y en el desarrollo de sus técnicas y motivos decorativos. En los primeros tejidos catalogados como coptos la influencia de la Antigüedad Clásica y las aportaciones externas son evidentes, manifestando muy poco de lo que después sería su estilo característico.

Los tejidos coptos revelan las distintas tendencias a las que se vio sometido este arte en función de las experiencias

políticas y sociales vividas por este pueblo en sus largos siglos de existencia.

Dos factores fundamentales han posibilitado que en la actualidad contemos con un gran número de tejidos coptos, y ambos están en relación con los enterramientos y sus hábitos funerarios.

Las tumbas en Egipto se disponían en el desierto, alejadas de las tierras húmedas y cultivadas, y el terreno seco y arenoso ha preservado tejidos hasta de la época dinástica, aunque todos los períodos de la historia egipcia no están representados de la misma forma.

A lo largo del siglo III d.C. los egipcios fueron abandonando gradualmente la costumbre de momificar a sus muertos por razones económicas, sociales y religiosas, ya que la helenización del territorio y el progresivo avance del cristianismo fue transformando la filosofía de sus moradores sobre la muerte y la vida de ultratumba. Ya no era preciso mantener intacto el cuerpo de los difuntos para que gozasen de un vida futura, porque la nueva religión preconizaba la vida eterna y la resurrección de los cuerpos el día del Juicio Final, pero de forma espiritual, por lo que se hacía innecesaria la momificación; aunque hubo un tiempo en que se practicó tanto en los enterramientos paganos como en los cristianos.

Los individuos, según su rango, eran inhumados en simples fosas excavadas en la arena, o en fosas revestidas de ladrillo. Las fosas tenían aproximadamente un metro y medio de profundidad. Los difuntos se depositaban directamente en la fosa o bien reposaban sobre una plancha de sicomoro¹²; su cabeza y pies reposaban a menudo sobre un cojín, recuerdo de los cabezales de madera del período faraónico, y su cuerpo se adornaba con sus mejores vestiduras, más o menos abundantes y ricas en relación

¹² La madera incorruptible del sicomoro se utilizó desde siempre en Egipto para los sarcófagos.

con su fortuna¹³. Después de revestidos se envolvían en una o dos mortajas -*pallia mortuorum*- que en su disposición imitaban los vendajes de la momificación, pero los metros y metros de vendas de fino lino eran sustituidos por chales u otros tejidos, blancos o decorados con aplicaciones de tapicería. El atuendo del difunto se completaba con una tablilla colgada al cuello en la que se inscribía su nombre y profesión, velos y pañuelos cubriendo la cabeza de las mujeres y casquetes la de los hombres, zapatos o sandalias y, a menudo, joyas: collares, amuletos, hebillas de cinturón... En ocasiones también se incluían los objetos que habían acompañado en vida al difunto: muñecos de trapo rellenos con papiros y con pelo en las tumbas de los niños, espejos, husos y estuches de costura en las de las mujeres, o peines y útiles de tejedor en las de los artesanos. Estos objetos que acompañaban al difunto eran los vestigios del culto funerario faraónico.

Sobre el cuerpo del difunto recubierto de vestidos y mortajas se disponía una cubierta de fibras de palmera que en la cabeza tomaba una forma rectangular muy peculiar al amontonarse con sumo cuidado las fibras sobre la cara.

Las sepulturas no tenían túmulos, y solamente las más ricas se cubrían con una losa de piedra o con una estela.

La ausencia de sarcófagos ha impulsado a Suzanne Lewis¹⁴ a pensar que algunos tejidos pudieron tener una función escatológica. Pero la costumbre de ataviar ricamente a los difuntos no era sólo egipcia, sino que estaba extendida por todo el Mediterráneo entre los cristianos y los adeptos a otras religiones, porque la muerte no era un fin, sino el nacimiento

¹³ Algunos difuntos podían llevar sobrepuestas hasta cuatro o cinco túnicas y varios mantos.

¹⁴ LEWIS, "A coptic representation of Thetis at the forge of Hephaistos", *American Journal of Archaeology*, Vol. 77, 1973, p. 316. La autora atribuye a este tejido una función escatológica por representar en la escena a Aquiles, el héroe inmortal por excelencia; y atribuye a otros tejidos con asuntos funerarios la misma función.

a otra vida en la que había que presentarse con las mejores galas para estar preparados en el momento de la resurrección de los cuerpos. Esta costumbre provocó críticas por parte del clero, y en el siglo IV los Padres de la Iglesia San Jerónimo, San Ambrosio y San Basilio instaron a los cristianos de Siria, Italia y Capadocia, respectivamente, a no enterrarse con una indumentaria muy fastuosa.

La buena conservación de los tejidos en los enterramientos egipcios ha supuesto que la mayor parte de las piezas conservadas sean vestidos, más o menos fragmentarios en razón de la descomposición de los cuerpos. Gracias al material exhumado se ha podido recomponer con toda precisión la indumentaria y la moda en el vestir de los coptos, que no es otra que la de los habitantes de la Cuenca del Mediterráneo en la Baja Antigüedad, como se aprecia al hacer un análisis comparativo entre los trajes exhumados de las necrópolis egipcias y las esculturas paleocristianas, las pinturas de las catacumbas, los mosaicos, miniaturas y marfiles paleocristianos y bizantinos, etc (Lam. I).

La indumentaria de los coptos provenía de la Antigüedad griega y estaba formada fundamentalmente por túnica y manto.

Las túnicas al principio, siguiendo la tradición del Egipto faraónico, eran de lino, blancas y desornamentadas. Se componían de varias piezas cosidas entre sí y disponían de una abertura para la cabeza. Estas túnicas se podían ajustar mediante un cinturón y estuvieron en uso hasta la época romana. Pero a partir de los siglos III y IV se operó en Siria una transformación en la indumentaria que afectó rápidamente a la Cuenca del Mediterráneo, difundiendo sus innovaciones a través de centros como Palmira. Esta transformación consistió en el uso de la túnica tejida y cosida: la túnica se tejía de una sola pieza empezando por una de las mangas y terminando por la otra, dejando una abertura para el cuello, y una vez terminada se unían los lados mediante costuras (fig. 5). A partir de mediados del siglo

V las mangas de las túnicas se podían tejer por separado cosiéndose después a éstas.

Las túnicas eran utilizadas indistintamente por hombres, mujeres y niños. Las de los hombres descendían hasta las rodillas -sólo las de los altos dignatarios llegaban hasta los pies: *túnica talaris*- y, por lo general, no tenían mangas o eran muy cortas, porque desde la Roma republicana se consideraba que las mangas eran una costumbre afeminada. Las mujeres vestían túnica larga con mangas cortas, o largas y estrechas, y a menudo llevaban debajo otra túnica a modo de camisa más corta y sin mangas. Las túnicas de las mujeres solían estar más ornamentadas.

Las túnicas tenían forma de saco y se ajustaban a la cintura con cinturones que servían para ordenar los pliegues adecuadamente (fig. 4).

En Egipto las túnicas seguían siendo de lino¹⁵, blancas¹⁶ y desornamentadas, aspecto este último coincidente en todo el Imperio, ya que la decoración indicaba el rango social de los individuos que las vestían; por eso, al principio, el Orden Senatorial se distinguía por la *túnica laticlavia* decorada por una banda vertical púrpura, y los caballeros por la *túnica angusticlavia* ornamentada con dos galones estrechos. Pero había otras túnicas de uso exclusivo para un número muy reducido de individuos, como la *túnica palmata*, adornada con palmetas bordadas o pintadas y reservada a los generales que habían obtenido los honores del triunfo. Pero la relajación de las costumbres en lo concerniente a las insignias del rango social facilitó que la decoración de las túnicas se hiciese extensible para toda la población y perdiese todo su valor significativo,

¹⁵ En Oriente las túnicas se hacían de lana al menos desde el siglo III, como se atestigua por los restos de túnicas encontrados en Dura Europos, pero en Egipto no fueron completamente de lana hasta los siglos V o VI. PFISTER, *Textiles de Halabiyeh*, París, 1951, p. 50.

¹⁶ Sólo en raras ocasiones se han encontrado túnicas en otros colores como verde, rojo o púrpura.

y si al principio los adornos, habitualmente ejecutados en tapicería, fueron sobrios, con el paso del tiempo se hicieron más abundantes, jugando con una policromía contrastada.

Las túnicas coptas, como las del resto del Imperio, se decoraban habitualmente con un par de bandas verticales -clavique descendían desde los hombros por la parte delantera y trasera y podían llegar hasta el borde de la túnica o quedarse suspendidas a una altura determinada; en este caso solían rematar con un motivo foliáceo. Después la decoración se complicó con otras aplicaciones de tipología circular -orbiculi- o cuadrangular -tabulae- dispuestas a modo de parches en los hombros o rodillas, y en los bajos podían disponerse bandas angulares con terminación foliácea -gammulae o gammadiae-. Los cuellos de las túnicas se podían decorar con pecheras o bandas transversales de las que podían pender motivos foliáceos. Las mangas se adornaban con galones únicos o pareados. La disposición de las aplicaciones con los motivos decorativos en las rodillas, hombros, brazos, etc., podía estar destinada a preservar a sus propietarios de peligros reales o imaginarios y evitar el mal de ojo¹⁷.

No todas las túnicas llevaban todos los adornos mencionados, estos se podían combinar entre sí dependiendo la riqueza decorativa de la posición social de su propietario y de la época de ejecución (figs. 3 y 4). Parece evidente que el uso de túnicas decoradas, por su costo, estaría unido a personas de rango social privilegiado, mientras el grueso de la población utilizaría túnicas sin decorar.

Las túnicas estuvieron de moda en Egipto al menos hasta el siglo XII, sufriendo únicamente algunas transformaciones con el

¹⁷ La disposición de estas aplicaciones en los lugares de las articulaciones podía evitar enfermedades como la artritis.

Plinio (Libro 28, 17.64) explica como el nudo de Hércules tenía cualidades terapéuticas, lo cual justificaría su aparición en algunos tejidos. Estos aspectos son tratados por CARROLL, *Looms and textiles of the copts*, Washington, 1986, p. 55.

paso del tiempo que afectaron, sobre todo, a la decoración o a los materiales: el uso de la indumentaria de seda, que en la época imperial romana se consideraba afeminado, se fue imponiendo cada vez más entre las clases privilegiadas. A partir del siglo X las túnicas eran enteramente de lana y en su decoración destacaba una policromía muy contrastada, mientras las túnicas de los primeros siglos eran básicamente monocromas con bandas y *clavi* estrechos, y pequeños *orbiculi* y *tabulae*. Según fue avanzando el tiempo las bandas y *clavi* se fueron haciendo más anchos y largos y las aplicaciones, asimismo, de mayores dimensiones.

A partir del siglo IX los vestidos de los niños adoptaron una forma ensanchada en la parte inferior y se adornaban con decoración en semillero bordada o tejida.

En el siglo XII apareció un nuevo tipo de túnica talar compuesta de varias piezas de tela de lino, mangas largas y estrechas, una abertura vertical sobre el pecho, y decoración en seda formando rayas, o bordados en las más ricas; esta nueva túnica era semejante en tipología a los *galabiyeh*, la túnica que todavía en la actualidad se viste en Egipto.

Durante mucho tiempo las túnicas coptas se calificaron como dalmáticas, pero ésta es una terminología errónea, ya que la dalmática era un traje específico, largo, de color blanco y adornado con dos bandas púrpura y galones en las mangas, propio de los dálmatas y adoptado por los romanos en tiempos del emperador Elagábalo (218-222), aunque su uso se consideraba afeminado¹⁸. En el siglo IV se convirtió en la indumentaria propia de los diáconos, tomando desde entonces un simbolismo religioso.

¹⁸ CARROLL, *Op. cit.*, p. 39, considera que fue en este período cuando se adoptó la dalmática, mientras RUTSCHOWSCAYA, *Tissus coptes*, París, 1990, p. 54, lo adelanta al siglo II.

Sobre las túnicas se llevaban los mantos tanto en forma de toga romana como de *pallium* griego (fig. 4). Estos podían reemplazarse por grandes chales de hasta cuatro metros cuadrados de superficie (fig. 6). Los mantos y chales se decoraban con bandas, *orbiculi*, *tabulae*, *gammulae*, etc., dispuestos con variadas distribuciones. Los de lienzo de lino eran para las estaciones cálidas, mientras los de lana o los de técnica de bucle estaban reservados para las épocas más frías -*toga pinguis*-. Como las túnicas, eran llevados por hombres, mujeres y niños, y su uso fue reduciéndose en la época musulmana.

La indumentaria copta se completaba, en el caso de las mujeres, con velos, pañuelos, o cofias de redecilla guarnecidos con decoración, con los que se cubrían la cabeza. Los niños llevaban gorros de lana sujetos al mentón por medio de un cordón.

Los pies se protegían con calcetines de lana tejidos o tricotados. A menudo se marcaban con una cruz en la parte superior y se sujetaban en los tobillos con un cordón. Algunos tenían la forma del dedo pulgar para llevarlos con sandalias de correas.

En los enterramientos también han aparecido bolsitas trapezoidales o rectangulares en técnica de *sprang* destinadas posiblemente a guardar las pertenencias de sus poseedores.

En la época bizantina las clases sociales más privilegiadas y los altos dignatarios de la Iglesia adoptaron para ceremonias determinadas la moda bizantina, caracterizada por los ricos trajes con profusos adornos de pedrería.

También el influjo de la moda sasánida fue evidente entre los coptos. Consistía ésta en pantalones y blusas sujetos con cinturón y decoradas las segundas con galones alrededor del cuello, los hombros y, a veces, en el delantero, completando el atuendo con tocados cónicos. Se ha exhumado indumentaria de este

tipo en ciudades como Antioe, donde la influencia sasánida fue significativa.

A partir del siglo VIII, ya en época de dominación musulmana, se dictaron medidas discriminatorias contra los cristianos obligándoles a llevar una indumentaria diferente consistente en un vestido negro sujeto por un cinturón -zunnar-, un turbante amarillo y un trozo de tejido con una cruz -ghiyar- como símbolo distintivo. Pero en épocas de tolerancia continuaron utilizando la túnica y el manto.

Aparte de la indumentaria, en Egipto, como en todas las civilizaciones de la Antigüedad, tuvieron gran importancia los tejidos destinados a decorar los edificios civiles y religiosos, y aunque por su tipología cuadrada o rectangular es difícil determinar su uso, hay evidencias de su utilización en el arte y en la literatura.

En el Edicto de Diocleciano se mencionan tejidos domésticos como manteles y colchas¹⁹, que seguramente estarían decorados.

Había grandes tejidos utilizados como cortinas para proteger y dar intimidad, como se observa en las representaciones del arco triunfal de la iglesia romana de Santa María la Mayor del siglo V (Lam. II) o en el palacio de Teodorico según la versión que de él se ofrece en los mosaicos de San Apolinar el Nuevo de Ravena, del siglo VI (Lam. III). Estas cortinas podían presentar una variada decoración en semillero, al tresbolillo, o composiciones estructuradas con *gammulae*, *orbiculi* y *tabulae*. En los templos las cortinas se disponían entre los intercolumnios, aislando la nave de las zonas sagradas del edificio, que quedaban ocultas a los ojos de los fieles para la celebración de los ritos, como se observa en una miniatura del Pentateuco de Ashburnam del siglo VII (Lam. IV). En algunas iglesias carentes de pinturas o

¹⁹ CARROLL. *Op. cit.*, p. 9.

mosaicos las cortinas cubrirían los muros con un sentido ornamental²⁰.

Los grandes tejidos que decoraban los edificios públicos pudieron ser encargados por el Estado en los gineceos dedicados a la manufactura de tejidos de lino y lana.

Los tejidos también se utilizaban como paños de altar, como se puede observar en el folio 76a del Pentateuco de Ashburnam conservado en la Biblioteca Nacional de París (Lam. IV) y en la ofrenda de Abel y Melquisedec de San Vital de Ravena (Lam. VI). Asimismo, se sabe que el altar de Santa Sofía de Constantinopla se cubría con un paño en el que figuraba Cristo entre los Apóstoles²¹.

Tejidos de ornamentación en estado fragmentario también han aparecido en los enterramientos al utilizarse como sudario para alguno de sus propietarios, ya que el valor que se otorgaba a estos tejidos los convertía en objetos de lujo conservados, las más de las veces, durante generaciones, y si muchos de ellos no se han conservado pudo deberse a su uso continuado hasta su completo deterioro.

Todos estos tejidos presentaban una rica decoración policroma, contrastando su variado cromatismo con la austeridad del colorido de las túnicas de los primeros tiempos.

Como ya hemos comentado, muchos difuntos reposaban la cabeza y los pies sobre cojines ejecutados y decorados con distintas técnicas. En los cojines era frecuente que el anverso y el reverso presentasen la misma decoración, simbolizando la doble

²⁰ Esta costumbre pudo haber permanecido durante siglos y, por eso, en las decoraciones absidiales de las iglesias románicas, la parte baja se decoraba con motivos que semejaban las colgaduras, como se puede observar, por ejemplo, en San Clemente de Tahull, San Quirze de Pedret, o San Miguel de Tarrasa (Lam. V).

²¹ RUTSCHOWSCAYA, *Tissus coptes*, París, 1990, p. 62.

mirada del difunto a la vida terrestre y a la vida de ultratumba²².

Los coptos continuaron siendo famosos por tejer, como sus antepasados, finos tejidos de lino -byssus- que alcanzaron fama, por su calidad, en todo el Mediterráneo. Tenían diferente uso en función de su tamaño, pero es evidente que fueron muy apreciados para adornar y proteger algunas dependencias de los templos.

Algunos tejidos tenían usos industriales y eran utilizados por mercaderes para guardar el grano, embalar objetos, etc.; pero eran tejidos muy bastos y, por supuesto, sin decoración.

Según se desprende del Edicto de Diocleciano, el precio de los tejidos estaba determinado por el material, el diseño y la calidad de las fibras y el tejido.

²² THOMAS, *Historia de un arte. El tapiz*, Barcelona, 1985, p. 39.

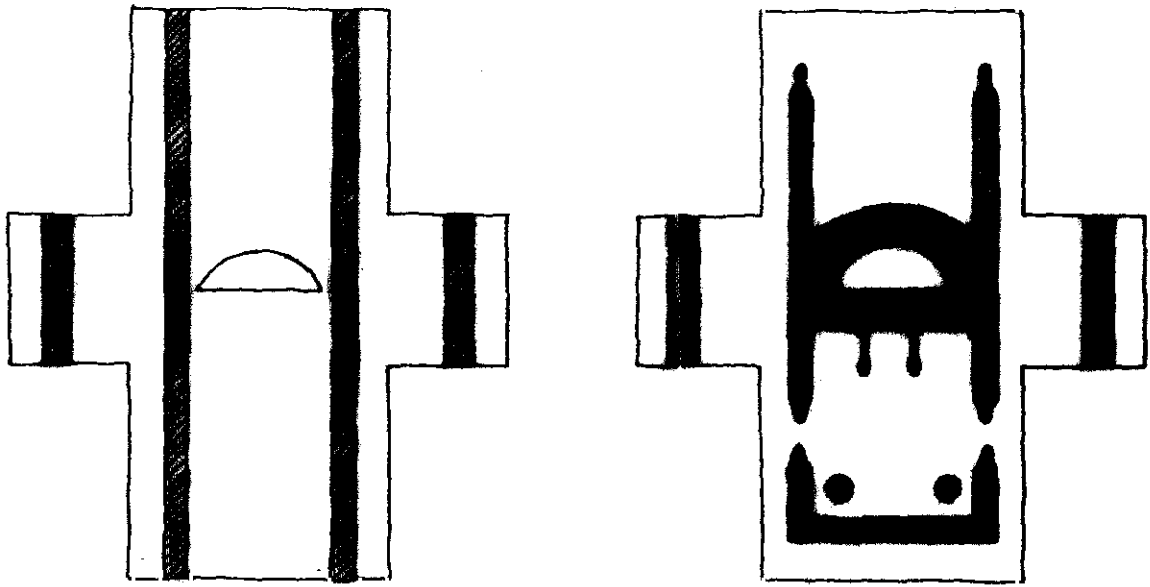


Figura 5

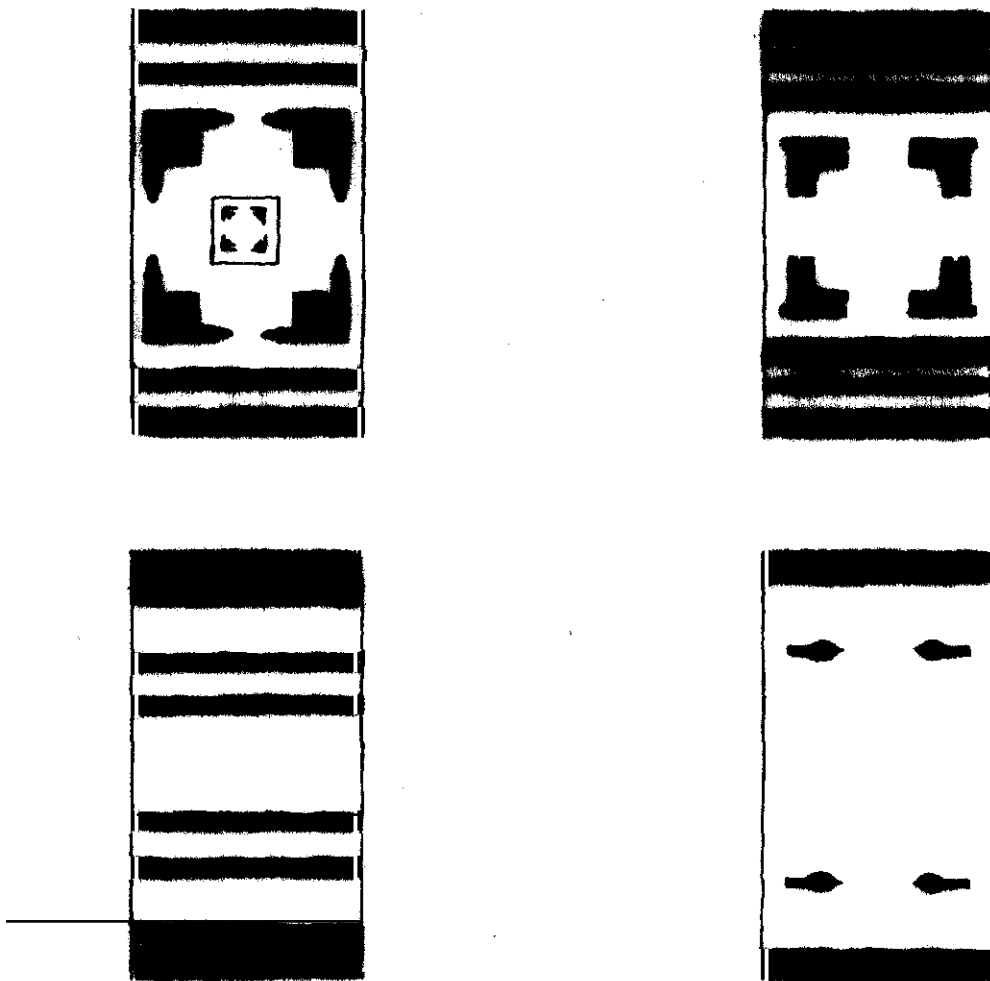


Figura 6

III.2.3.- ORGANIZACION DE LA INDUSTRIA TEXTIL COPTA

La actividad textil en la Antigüedad estaba ligada a la economía familiar, ya que las mujeres solían encargarse de tejer la indumentaria de todos los miembros de la familia. En Egipto la mayoría de las mujeres sabrían tejer una pieza de lino o de lana, estando la belleza y perfección de sus tejidos en consonancia con su habilidad. Los telares formarían parte del mobiliario del hogar, trasladándose de lugar cada vez que fuese necesario. Pero las mujeres, por lo general, no se dedicaron a la actividad textil con carácter profesional; su actividad solía ser privada, y los talleres artesanales que comercializaban sus tejidos solían estar regidos por hombres, lo mismo que las factorías estatales.

En Egipto los talleres textiles contaron con especialistas altamente cualificados en la elaboración de tejidos singulares que eran apreciados en todo el mundo antiguo como artículos de lujo²³.

Es probable que la mayoría de los talleres fueran de pequeñas dimensiones, trabajando en ellos tres o cuatro personas. El tejedor sería ayudado por su familia, sus aprendices, o sus esclavos, en tareas como el hilado. La existencia de aprendices

²³ En algunos papiros y ostraka se mencionan hasta dieciocho especialidades de tejidos: VAN'T HOOFT, "An introduction to coptic textiles", en *Coptic Art and Culture*, El Cairo, 1990, p. 119.

se conoce a través de los papiros, donde se da cuenta de los contratos entre el maestro y el aprendiz para enseñar a éste el oficio. Los aprendices, además de percibir un sueldo, eran alimentados y vestidos por el maestro tejedor. Generalmente en los talleres se pagaba a los tejedores en función de lo que producían, proporcionándoseles previamente el hilo. Seyring y Robert²⁴ señalan que algunos talleres pudieron ser lugares de trabajos forzados, y no es extraño, porque en el Mundo Antiguo hubo en toda la Cuenca del Mediterráneo esclavos destinados a la manufactura de tejidos.

Las técnicas industriales de la producción textil copta son prácticamente desconocidas. No se sabe si el diseñador y el tejedor eran la misma persona, ni se tiene conocimiento de como se dividía el trabajo en el taller, pero es probable que el maestro tejedor se reservase la ejecución de las partes más importantes del tejido, especialmente las figuras en los tejidos decorados, mientras sus asistentes se encargaban de los trabajos más rutinarios, como los motivos vegetales y geométricos de los fondos y de las borduras.

En la época ptolemaica, junto al sistema de producción familiar y artesanal de pequeños talleres funcionaron, a escala más reducida, manufacturas reales -*ergasteria*- en algunas de las villas más importantes, aunque no eran establecimientos de grandes dimensiones. En los primeros siglos de la era cristiana los grandes talleres fueron escasos²⁵, y a partir del siglo IV

²⁴ SEYRING Y ROBERT, "Sur un tissu récemment publié", *Cahiers Archéologiques*, Vol. VIII, 1956, p. 31. Los autores llegan a esta conclusión porque en el Edicto de Constantino se liberaba a los condenados cristianos que habían sido enviados a las minas o a los talleres.

²⁵ Se conocen pocos ejemplos de grandes talleres, siendo el más destacado el de Apolonio, que en el siglo III d.C. tenía un taller en Filadelfia donde se hacían tejidos de lino y de lana, y una sucursal en Memfis: CALDERONI, "Ricerca sull'industria e il commercio dei tessuti in Egitto", *Aegyptus*, Vol. XXVI, 1946, p. 34, y WIPSZYCKA, *L'industrie textile dans l'Egypte romaine*,

d.C. los talleres de cierta envergadura serían propiedad del Estado²⁶.

El gobierno central fijaba cada año la cantidad de tejidos -paños y vestidos- que tenían que manufacturarse en cada *nomos*, distribuyendo el trabajo entre los talleres de sus ciudades y pueblos. Cada tejedor suscribía un contrato gubernamental por el que se le proporcionaban los hilos, mordientes y tintes, y se fijaba la tarifa -*diagramma*- por cada tejido, la cual podía reducirse si después de ser sometido el tejido a una cuidadosa inspección, se apreciaban defectos en la cantidad de material utilizado o en su calidad. En el caso de que los tejidos fuesen muy defectuosos se desechaban y eran reciclados en talleres de ciudades que contaban con gremios de tejedores con recursos limitados.

La comercialización también era organizada por el gobierno central, que fijaba los precios de los productos manufacturados, aunque a algunos artesanos se les concedían licencias para vender sus tejidos libremente.

Al comienzo de la época imperial la actividad artesanal era independiente, pero a partir de los siglos IV y V se estableció el principio de heredad de los telares y de la pertenencia de los tejedores a corporaciones o gremios -*koínon*- cuyo presidente o director de telares -*hístonarches*- determinaba las reglas de la corporación y firmaba el contrato con los oficiales gubernamentales para fijar la cantidad de tejidos que se podían fabricar en el año; posteriormente distribuía el trabajo entre los tejedores de la corporación, guardando y sellando los telares que no iban a ser usados en la reserva de la capital del *nomos* a

Cracovia, 1965, p. 84.

²⁶ En el año 301 d.C. el emperador Diocleciano promulgó un Edicto para controlar los precios de los artículos y organizar la producción. Por este Edicto las asociaciones libres fueron transformadas en organismos con rígidas reglamentaciones. Muchas de las normativas del Edicto afectaban a la actividad textil.

fin de luchar contra la producción clandestina²⁷. También marcaba los tejidos destinados a la exportación.

La reglamentación oficial también afectaba a la producción del lino por la importancia que este vegetal tenía en la economía egipcia. Ya desde la tercera dinastía existía el cargo de *director del lino del rey*, que se encargaba de asegurar su monopolio. En la época greco-romana el gobierno central establecía las unidades de superficie agraria de lino a sembrar, pero parece que su comercialización se ejercía libremente; aunque en tiempos de Septimio Severo (193-211) el Estado reanudó la práctica de tomar una parte proporcional del lino obtenido para exportar a Roma, a las provincias, y para ayudar a cubrir las necesidades del ejército²⁸.

La producción y comercialización de la lana no estaba sometida al monopolio estatal, y sólo algunas lanas importadas llegaban a pagar aranceles de un veinte por ciento. La producción y comercialización de los tejidos de lana no se regían por normas tan estrictas como las de los tejidos de lino, debido en parte a que no era Egipto el único centro textil donde se obtenía y trabajaba la lana, ya que las manufacturas de Siria, Grecia y Asia Menor competían con las egipcias, estableciéndose entre ellas relaciones comerciales e intercambios de tejidos.

En las instituciones religiosas también había talleres en los que se trabajaba para cubrir la demanda interna. Estas instituciones necesitaban gran cantidad de tejidos, entre los que destacaban los de fino lino -*byssus*- destinados a adornar las estatuas de sus dioses, para cubrir los objetos de culto y para la indumentaria sagrada que sus sacerdotes requerían en las

²⁷ RUTSCHOWSCAYA, *Tissus coptes*, París, 1990, p. 36, recoge esta noticia del papiro Tebturis, 703.1, 87-117. Véase también WESSEL, *Coptic Art*, Londres, 1965, p. 182.

²⁸ WESSEL, *Op. cit.*, p. 182 y p. 185. CARROLL, *Looms and textiles of the copts*, Washington, 1986, p. 10, apuntan que algunas tasas pudieron ser colectadas en forma de indumentaria militar.

múltiples ceremonias religiosas. La producción de las instituciones religiosas escapaba al control real, pero en la época romana muchas fueron privadas de sus privilegios, sobre todo los concernientes a la fabricación de determinados tipos de tejidos.

En la época Bajo Imperial la actividad textil se liberalizó y descentralizó, y los tejedores empezaron a trabajar tanto por encargo como para satisfacer las necesidades de clientes desconocidos.

En los trabajos de encargo el tejedor se ajustaba a las exigencias de sus clientes en lo concerniente a las dimensiones del tejido, color, ornamentos y su disposición, etc. El cliente podía entregar al tejedor el hilo, en ese caso sólo se pagaba el trabajo artesanal, pero en el caso de tejidos delicados el tejedor se encargaba de comprar el hilo en talleres de hilatura especializados, satisfaciendo el cliente el coste del hilo y del trabajo. Como las relaciones entre el productor y el consumidor la mayoría de las veces eran directas, los tejidos quedaban exentos de los costes añadidos por los mercaderes intermediarios²⁹.

Como consecuencia de los trabajos de encargo se incrementó el trabajo a domicilio. Los tejedores desarrollaban una actividad itinerante para satisfacer las necesidades de sus clientes, y a veces se pusieron bajo el patronazgo de los terratenientes, clase que fue afianzándose en la Antigüedad tardía.

Gran parte de los tejidos producidos en Egipto fueron destinados a una clientela anónima. El grueso de esta producción se llevaba a cabo en las ciudades de origen y población griega

²⁹ Se ha documentado la presencia de intermediarios en el caso de hombres de negocios relacionados con artesanos que les proporcionaban tejidos a cambio de una remuneración en especies. A veces estos intermediarios eran propietarios de telares que alquilaban a los artesanos que los precisasen: WIPSZYCKA, *L'industrie textile dans l'Égypte romaine*, Cracovia, 1965, pp. 99-101.

convertidas en importantes centros textiles. En las ciudades compraban tejidos los habitantes de otras poblaciones menos importantes que encontraban allí los tejidos a la moda, imitándolos después en sus telares con un estilo más popular. Una parte importante de su producción se destinaba a la exportación, extendiendo la fama de los tejidos egipcios a mercados tan lejanos como los de Arabia e India al Este, y Dalmacia, Italia, o España al Oeste³⁰.

La escasa documentación sobre la producción textil en cada ciudad y la costumbre de no marcar los tejidos con el emblema de la localidad en que se ejecutaron dificultó sobremanera la adscripción de las distintas clases de tejidos a un centro textil determinado, habiendo sido clasificados los más en función del lugar de procedencia, esto es, el lugar donde fueron exhumados cuando ha sido posible precisarlo³¹. Es muy probable que la mayor parte de los tejidos, a excepción de los de mayor calidad, fueran manufacturados en las localidades donde se han encontrado o en talleres muy cercanos a éstas.

Cuando Egipto pasó a formar parte del Imperio Bizantino el territorio se vió sometido a un proceso de feudalización de la tierra que perjudicó el desarrollo de la industria textil. Muchos tejedores se tuvieron que acoger a la protección de los grandes señores convirtiéndose en su clientela, y sólo algunos artesanos pudieron ejercer su actividad con independencia cuando les era posible entrar en contacto directamente con los proveedores de hilos o con los clientes, y cuando podían dirigir libremente la producción de su taller sin intervención de los señores y los intermediarios.

³⁰ FORBES, *Studies in ancient technology*, Vol. IV, Leiden, 1964, p. 242.

³¹ Un estudio importante con datos documentales sobre la industria y el comercio de los tejidos en Egipto, que ayuda a dilucidar algunos problemas es el de CALDERINI, "Ricerca sull'industria e il commercio del tessuti in Egitto", *Aegyptus*, Vol. XXVI, 1946.

En la época bizantina la producción de tejidos especiales y de lujo fue controlada por el Estado por medio de las manufacturas imperiales o *gineceos*, liberalizando en cierta manera la producción de tejidos comunes. Así, la industria textil egipcia que había sido de lujo en la época ptolemaica y la época romana, se fue transformando en una industria que cubría las necesidades de los habitantes del territorio, manufacturándose los tejidos de lujo en el *gineceo* de Alejandría y en otros establecidos en distintas ciudades del Imperio.

La variedad de tejidos producidos en Egipto generó diferentes grupos de artesanos especializados.

El grupo más numeroso lo constituían los tejedores de lino, cuya actividad se remontaba a la más remota antigüedad.

Cuando los griegos se establecieron en Egipto introdujeron a gran escala los tejidos de lana, diferenciándose sus tejedores de los del lino. Los tejidos de lana fueron realizados frecuentemente por mujeres, más conservadoras de las tradiciones ancestrales.

En Egipto la división entre tejedores de lino y tejedores de lana correspondía, en grandes líneas, a la división étnica entre egipcios y griegos, pero en la época romana el predominio de tejidos mixtos de lana y lino suprimió estas diferencias.

Los *byssourgoi* o tejedores de *byssus* -tejidos muy ligeros, finos y casi transparentes, a modo de gasas, muy apreciados por su calidad y su delicadeza- constituían otra categoría de artesanos muy cualificados.

También había tejedores especializados en la fabricación de tejidos de bucle, *polymitas*, tejidos de seda, bordadores que decoraban los tejidos de lujo, etc.³².

³² En el Capítulo 20 del Edicto de Diocleciano se establecen las diferentes especializaciones: CARROLL, *Looms and textiles of the copts*, Washington, 1986, p. 42.

Algunos artesanos se especializaron en una clase de tejidos que precisaban un espesor y dimensiones determinadas, pudiéndose diferenciar entre tejedores de cojines, de cortinas, de mantos, de vestidos cortos a la moda griega y vestidos largos a la moda egipcia, etc.

La especialización y organización de la actividad textil en Egipto contribuyó para que su industria permaneciera y evolucionara en la época musulmana, adaptando su técnica a las nuevas exigencias estéticas. En este período los talleres gubernamentales -Tiraz- tuvieron una gran actividad para cubrir las necesidades de los califas, sultanes y príncipes; pero también existieron talleres públicos y una importante actividad privada con producciones más o menos toscas, que cubrían las necesidades de una gran clientela que veía en los tejidos unos de los productos más preciados, destinándose gran parte de la producción, como en épocas anteriores, a la exportación a cambio de incienso, mirra, ébano, etc.

La industria textil dinamizó la economía egipcia desde el primer milenio a.C., y su desarrollo involucró a parte de la población; unos se ocuparon de actividades típicas de la tejeduría -hilanderos, tintoreros, tejedores, etc.-, otros fabricaron los telares e instrumentos textiles, y otros comercializaron los productos obtenidos. Además, alrededor de esta industria se desarrolló una burocracia que imponía las tasas a los materiales, en algunos lugares a su venta y a la de los tejidos resultantes, y evaluaba su calidad.

La estricta organización de la industria textil egipcia permitió que sus tejidos compitiesen en precio y calidad con los provenientes de otros centros textiles del Imperio, exportándose parte de la producción a las distintas provincias.

III.2.4.- CENTROS TEXTILES

Si los tejidos coptos han merecido una especial atención por parte de los investigadores ha sido por su carácter excepcional dentro de la producción textil de la Antigüedad y de los primeros siglos de nuestra era, pero no porque se concentrase únicamente en Egipto la actividad textil, sino porque las condiciones de su clima y el emplazamiento de los tejidos en los enterramientos han permitido su conservación hasta nuestros días, mientras que la mayor parte de los tejidos de otros centros se han conservado raramente si se exceptúan los encontrados, junto a los tejidos coptos, en las necrópolis egipcias.

A pesar de contar con restos muy escasos y fragmentarios, el arte textil desarrollado en Siria parece que fue de mayor perfección que el elaborado en Egipto, seguramente por su relación más directa con el mundo asiático, que deparó mayor refinamiento en la decoración junto al uso de excelentes materiales y colorantes. Además, los tejidos de las ciudades griegas y de otras provincias del Imperio ribereñas del Mediterráneo competían en precio y calidad con las manufacturas egipcias. Hay que tener en cuenta que no todos los tejidos exhumados en las necrópolis egipcias serían de manufactura local, sino que una parte considerable pudo llegar a Egipto como resultado de las actividades comerciales entre las distintas provincias del Imperio, y la similitud de los motivos decorativos

no permite, las más de las veces, diferenciar los tejidos egipcios de los de otros centros textiles.

En el caso de Egipto hay, asimismo, gran dificultad en diferenciar los tejidos ejecutados en los distintos talleres y ciudades, por lo que la mayoría de las veces hay que conformarse con realizar un estudio técnico, estilístico e iconográfico de los tejidos, estableciendo las posibles fuentes de inspiración pero sin mencionar, por la dificultad de acierto, el taller o el centro textil³³, ya que la descontextualización de gran parte de los tejidos conservados convierte en imposible esta empresa, a excepción de aquellos para los que se conoce el lugar de procedencia.

Las similitudes técnicas, estilísticas e iconográficas entre los diferentes centros textiles no permiten establecer características peculiares para cada uno de ellos, y la costumbre de no marcar los tejidos con el nombre o iniciales de la localidad imposibilita aún más esta tarea.

Sólo dos tejidos dentro del volumen de los ya exhumados y estudiados llevan una marca que podría aludir al lugar de fabricación. Se trata de uno conservado en el Victoria and Albert Museum de Londres³⁴ con la inscripción "Panos", probablemente aludiendo a la ciudad de Panópolis (Akhmim), y otro del Textile Museum de Washington³⁵ con la inscripción "Heraclée"?, que podría referirse a Heracleópolis.

³³ Se denomina centro textil al conjunto de poblaciones que forman un grupo geográfico de producción y un grupo económico de importación de los materiales y exportación de los tejidos manufacturados. El conjunto de estas localidades tienen un conocimiento técnico común y las mismas especialidades objeto de comercialización.

³⁴ KENDRICK, *Catalogue of textiles from burying-grounds in Egypt. Graeco-roman period*, Victoria and Albert Museum, Londres, 1920, p. 62, n° 51, Lam. XII.

³⁵ TRILLING, *The roman heritage. Textiles from Egypt and the Eastern Mediterranean 300 to 600 A.D.*, Washington, 1982, p. 31, n° 1, Lam. 1.

Algunos signos que aparecen reiteradamente en algunos tejidos se han querido interpretar como marcas de taller, pero no hay elementos para demostrar esta hipótesis. Únicamente se puede intuir que los grupos de tejidos ejecutados con semejante técnica e iconografía pudieron originarse en talleres especializados cuyos métodos se perpetuarían durante generaciones.

Antes de citar los centros textiles egipcios más importantes hay que distinguir los distintos tipos de talleres que pudieron funcionar en ellos.

En las ciudades más importantes se establecerían talleres urbanos que comercializaban sus tejidos en la misma ciudad exportando los excedentes a otras, hecho que servía para aumentar su fama. Estos talleres estaban a la cabeza de la organización industrial y el progreso técnico, y al desarrollarse en medios abiertos recibían continuos estímulos de las manufacturas de los talleres palatinos³⁶, manufacturas del Estado que trabajaban para satisfacer la demanda de la corte, el ejército y los servicios públicos, cuyos tejidos no se comercializaban pero ejercían una notable influencia sobre los talleres urbanos, que trataban de emularlos. Los talleres palatinos -*ergasteria*, *gineceo*, o *Tiraz-se* establecieron en las ciudades más importantes.

Con las mismas peculiaridades de los talleres urbanos hay que citar los talleres itinerantes, que se desplazaban por las villas menos importantes en función de la demanda. Estos talleres apuntaban novedades técnicas y ornamentales a los talleres dominiales, que se daban en medios cerrados y sus tejidos se destinaban al consumo doméstico y rural. Las manufacturas de los talleres dominiales no salían de su entorno ni ejercían influencias en otros centros. Por lo general estos talleres

³⁶ Como apunta FORBES, *Studies in ancient technology*, Vol. IV, Leiden, 1964, pp. 236-237, los avances técnicos y ornamentales, así como su estilo más internacional, también se deberían a los traslados de tejedores entre distintos talleres, procedentes, en ocasiones, de otros centros textiles.

estaban fuera de las grandes rutas de circulación, por lo que los avances técnicos y las novedades decorativas se adoptaban con un considerable retraso, preservando durante más tiempo procedimientos arcaicos y locales. Eran talleres muy conservadores, y muchos de ellos mantendrían las peculiaridades técnicas y decorativas de las manufacturas coptas hasta bien avanzada la época musulmana.

Entre los centros textiles más importantes de Egipto cabe destacar algunas ciudades como Akhmim, la Panópolis griega, famosa por sus manufacturas de lino. Esta ciudad fue excavada por Maspero desde 1884, y se han sacado a la luz tejidos de varias generaciones en los que se observa la diferencia de estilo en función de las distintas épocas. Guerrini³⁷ caracteriza los tejidos de Akhmim por la división del campo en registros paralelos; por la preferencia que muestran por los tonos vivos: rojo, verde y azul, que sirven para crear en la decoración una sucesión rítmica de elementos a través de la coloración, perdiendo los trazos su organicidad para asumir un valor ornamental policromo; y por la variación de símbolos, algunos tomados del Egipto faraónico transformando su significado. En los talleres de Akhmim se trabajó la seda con motivos en dos colores a partir del siglo VI. Actualmente continúa siendo un importante centro textil.

Antinoe, la ciudad fundada en el año 140 d.C. por el emperador Adriano en memoria de su favorito Antinoo, debió ser un importante centro textil, aunque la clasificación de sus tejidos presenta numerosos problemas a causa de los métodos de excavación. En Antinoe se han obtenido un gran número de tejidos de lana, pero sobre todo destacan sus bellas sedas con decoración sasánida, de origen persa o fabricadas a partir de modelos de este origen. Los tejidos de seda de Antinoe son diferentes a los

³⁷ GUERRINI, *Le stoffe copte del Museo Archeologico di Firenze*, Roma, 1957, p. 10.

de otros centros egipcios, y la originalidad de sus tejidos es debida a que la ciudad se convirtió en un centro clave en la ruta del desierto hasta el Mar Rojo que enlazaba con Siria, Persia y la India.

Alejandro fue un centro cuya actividad textil tuvo una importante reputación en la Antigüedad y la Edad Media³⁸. Su producción textil destacó desde la época ptolemaica. En la ciudad se comercializaban los tejidos manufacturados en sus talleres, principalmente de lino y lana -cuya producción alcanzó una admirable calidad-, y los procedentes de los demás centros textiles egipcios. También se comercializaban tejidos de seda y algodón procedentes, las más de las veces, de la importación.

La producción textil de la ciudad se desarrollaba en las casas, en las factorías reales, en las instituciones religiosas y en las factorías públicas privadas, y fue evolucionando de forma que su organización fue diferente en la época ptolemaica, en la época romana, en la época bizantina o en la época musulmana. Así, por ejemplo, hay evidencia de una factoría real en el período ptolemaico que se transformó en un gineceo en la época bizantina y en un *Tiraz* en la época musulmana, no constando su existencia en la época romana. Desde el siglo V en su gineceo se teñía y se tejía seda con destino a la corte bizantina.

La producción de Alejandro sería de gran volumen, a pesar de contar con escasos restos como consecuencia de la humedad de su suelo, que no ha ayudado a preservar los tejidos en él enterrados. A esta ciudad, uno de lo más importantes centros comerciales del Imperio, confluían productos de todos los rincones del mundo conocido que ejercían variadas influencias sobre el arte del país, pero su comercio también ayudó a

³⁸ Un interesante estudio de la industria textil alejandrina es el de MARZOUK, "Alexandria as a textile centre, 331 B.C.-1517 A.D.", *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte*, Vol. XIII, 1948-1949, el cual hemos seguido en nuestra exposición.

internacionalizar los motivos decorativos del Arte Copto y su industria textil.

Otras ciudades textiles con renombre fueron Oxyrhynkos, Damietta, Thinis, Karanis, Hawara, Bawit, Sakkara, Heracleópolis, Armant, Edfú, Abydos, Arsinoe, Hermópolis, Tebas y Asyut. Añadiéndose en la época musulmana las ciudades de Qais, Ahnas y Misr, donde se manufacturaron tejidos con características coptas y musulmanas.

La industria textil de estas ciudades cubría las necesidades locales, y la técnica y motivos decorativos de sus tejidos serían similares en todas ellas, marcando únicamente diferencias la finura de ejecución de sus distintos talleres.

La actividad textil también fue muy importante en los monasterios, donde los monjes tejedores abastecían de los tejidos necesarios a la comunidad.

Aunque diferenciar la producción de los distintos centros textiles sea una empresa casi imposible, se puede aventurar que en las ciudades más importantes trabajarían artesanos expertos, mientras en los talleres provinciales se ejecutarían piezas de características semejantes, pero de peor calidad. También es posible que aunque la lana fuese un material fundamental en la industria textil copta, las manufacturas de lana y lino estuviesen ubicadas en el Alto Egipto, mientras el lino puro y la seda se trabajarían, sobre todo, en las ciudades importantes del Medio Egipto y el Delta.

III.2.5.- MATERIALES Y TECNOLOGIA TEXTIL

MATERIALES

Las materias primas por excelencia utilizadas para la fabricación de los tejidos coptos fueron el lino y la lana. Muy excepcionalmente se utilizó la seda y otras fibras textiles.

El lino en sus variedades *linum usitatissimum* y *linum humile* fue introducido a través de Asia Central en el Neolítico³⁹. Empezó a cultivarse intensamente en el Valle del Nilo hacia el año 3100 a.C. y su industria produjo, desde muy pronto, tejidos muy finos y delicados, casi transparentes, llamados *byssus*, junto a otros más resistentes y cálidos. El lino egipcio se hizo famoso en el mundo antiguo por su calidad, convirtiéndose en la fibra textil nacional y en un producto muy cotizado en los intercambios comerciales.

La cualidad fundamental de las fibras de lino es su resistencia y fortaleza, que permite someterlas a fuertes tensiones, lo que las hizo muy adecuadas para formar la urdimbre de los tejidos. En el Egipto faraónico eran de lino la trama y

³⁹ CARROLL, *Looms and textiles of the copts*, Washington, 1986, p. 15.

urdimbre de los tejidos al ser considerado un material puro por su origen vegetal y sus tonalidades blanquecinas, y era el único que se podía utilizar en los lugares sagrados -exigiéndose la mayor delicadeza para las vestiduras de las estatuas de culto y de los sacerdotes- y en los enterramientos.

La producción de lino para tejer fue desarrollada ya en la primera dinastía, y desde pronto se obtuvieron distintas variedades que requerían un buen suelo para su cultivo, proporcionado por las fértiles tierras del Valle del Nilo; pero las tierras dedicadas al cultivo del lino eran las que no resultaban provechosas para la producción de cosechas, a las que siempre se reservaban los mejores suelos, que eran las áreas adyacentes al río.

Según el Edicto de Diocleciano promulgado en el año 301 d.C.⁴⁰, el lino se producía en cinco calidades cuya denominación estaba en función de los lugares de producción o exportación, mencionándose los nombres de *Scythopolis*, *Tarsus*, *Byblus*, *Laodicea* y *Alejandro*. El más caro y apreciado era el lino de *Scythopolis*, y el más barato y de peor calidad el de *Alejandro*, que junto al de *Laodicea* solía ser empleado por los pobres y esclavos para manufacturar su indumentaria y la de sus familiares.

La calidad del lino también variaba en función de la época de la cosecha. Cuando el lino se cogía verde permitía obtener hilos muy finos con los que se confeccionaban los *byssus*. Las fibras de los tallos amarillos proporcionaban tejidos más sólidos. Las fibras más resistentes, provenientes de las ramas más maduras, se empleaban en la confección de cuerdas y esterillas.

⁴⁰ El Edicto de Diocleciano se promulgó para ayudar a estabilizar la economía; su función era controlar la inflación, y se colocó en todas las plazas de los mercados del Imperio. Ha sido CARROLL, *Op. cit.*, pp. 6-7, quien ha prestado un especial interés al estudio de este Edicto en relación con los tejidos.

La producción del lino estuvo controlada por el Estado desde la época faraónica. Ya en la tercera dinastía existía el cargo de *director del lino del rey*, que controlaba las cantidades de este producto destinadas a la corona. En el período greco-romano la administración fijaba cada año la superficie agraria de lino a sembrar para, de este modo, controlar la producción, pero no se fijaban normas para su comercialización, que debía ser libre.

Las ovejas fueron domesticadas en el Neolítico, y la lana ya sería utilizada a pequeña escala como material textil en el Egipto faraónico para la fabricación de pelucas, bastos tejidos utilizados como indumentaria por el pueblo, y envoltorios para protegerse del frío; aunque su carácter más endeble ha podido favorecer la desaparición de restos arqueológicos. Los tejidos de lana no tenían el valor de los tejidos de lino, Herodoto dice que los egipcios consideraban la lana impura para los rituales⁴¹, por lo que no se usaba en las ceremonias religiosas, ni han aparecido restos en los enterramientos dinásticos. Su impureza se debía a que la lana, a pesar de su suavidad, tiende a mancharse por su carácter grasiento, y se limpiaba comunmente con orina fermentada, rica en amoniaco, hecho que podía hacer enojoso guardar tejidos de este material, sobre todo en recintos sagrados como templos y enterramientos.

La producción a gran escala de lana como material textil se produjo con los griegos en la época ptolemaica. Los griegos no mostraban predisposición contra los tejidos de lana y los utilizaban para vestir, a menudo mezclados con lino, dependiendo del clima y de las estaciones; aunque los miembros de algunas sectas de cultos esotéricos mantuvieron la creencia de su impureza. Los papiros indican como tempranas actividades de los griegos que se establecieron en Egipto la provisión de lana de las ovejas nativas y la importación de materia sobrante a otras

⁴¹ Herodoto 2.81. Tomado de CARROLL, *Op. cit.* p. 21.

regiones famosas por sus lanas, como Arabia o Etiopía⁴². Pero el uso progresivo de la lana no se hizo de modo rápido, sino que necesitó un lento proceso de introducción y divulgación posiblemente favorecido por las mujeres griegas, que independientemente de su posición social practicaban el arte textil y, es probable, que muchas de estas mujeres cuando se instalaron en Egipto enseñaran su práctica a sus sirvientas egipcias, que se acostumbrarían a trabajar con este material y difundirían su uso. A partir de los primeros siglos de la era cristiana se empezaron a permitir las prendas de lana en templos y enterramientos.

La lana es menos resistente que el lino y sus hebras son más finas, cortas y elásticas, por lo que pueden estirarse y ser sometidas a una tensión media, volviendo a su estado normal cuando deja de ejercerse la tensión. Por este motivo las urdimbres de lana necesitan una tensión menor que las de lino, pero los hilos de lana tienden a adherirse y estar en contacto, lo que supone una desventaja para formar las urdimbres y es un factor beneficioso para constituir las tramas, ya que los tejidos se pueden hacer densos cubriendo completamente la urdimbre.

Sobre la lana, a diferencia del lino, no se ejercía monopolio ni en la producción ni en el comercio; sólo algunas lanas de calidad importadas eran cargadas con un impuesto de un veinte por ciento.

Lo que se refiere a la lana no está tan especificado en el Edicto de Diocleciano porque estos capítulos están más perdidos, pero seguramente estarían tipificados y especificados los lugares más importantes de cría de rebaños.

La seda, introducida en la época romana aunque conocida en Alejandría al menos desde el siglo I a.C., se empleó muy raramente por ser un producto de importación y muy caro. Por el

⁴² CARROLL, *Op. cit.*, p. 22.

Codex Teodosiano del año 438 d.C. se sabe que en Alejandría se estableció un gineceo imperial por cuenta de la corte de Bizancio tan reputado como los de Damasco, Antioquía, Tiro o Sidón⁴³. En este gineceo se trabajaba la seda, lo mismo que en ciudades con gran tradición textil como Akhmim y Antinoe, donde se han exhumado fragmentos que se aplicaban sobre vestimentas de lino. Aunque parte de los tejidos de seda desenterrados en estas ciudades proviniesen de la importación, otros tejidos se harían en sus talleres a imitación de los primeros; así, en Akhmim han aparecido tejidos de seda marcados con el nombre de "Zacarías" y "José" fabricados en una época que oscila, según los distintos estudios, entre los siglos VI y VIII, siendo estos unos de los datos más antiguos que se conocen sobre tejedores determinados o talleres específicos⁴⁴.

En los talleres egipcios la seda siempre se utilizaba para la trama de los tejidos, y generalmente mezclada con lana, valorándose ante todo su resistencia, por eso en muchas ocasiones quedaba oculta entre los hilos de lana.

El algodón, procedente de la India, también fue conocido por los tejedores coptos, pero su uso no se extendió hasta la época

⁴³ RUTSCHOWSCAYA, *Tissus coptes*, París, 1990, p. 25.

⁴⁴ No se sabe, por la dificultad para precisar la cronología, si "Zacarías" y "José" eran la marca de tejedores, o de talleres donde la tradición de marcar los tejidos pasara de generación en generación. Los tejidos marcados con estos nombres son de seda bicolor y presentan una decoración estilizada a base de motivos vegetales o figurativos inspirados en las sedas sasánidas. Aunque estos tejidos han sido poco estudiados pueden consultarse, entre otras, las obras de VON FALKE, *Historia del tejido de seda*, Barcelona, 1922, p. 5; VOLBACH, *Il tessuto nell'arte antica*, Milán, 1966 pp. 64-65; y WEIBEL, *Two thousand years of textiles*, Nueva York, 1972, p. 36 y lam. 54. Ha sido BECKWITH, "Tissus coptes", *Les cahiers CIBA*, Vol VII, 1959, p. 23, quien ha clasificado este grupo de tejidos en el siglo VIII.

musulmana, aunque Greiss⁴⁵ documenta su utilización en el siglo IV en el monasterio de Phoebammon, en la Tebaida, y Marzouk⁴⁶ lo adelanta al período ptolemaico. Lo cierto es que cuando se utilizó antes de la época musulmana seguramente fue mezclado con el lino, y puede haber pasado inadvertido confundiéndose con este material.

Apenas han quedado en los tejidos vestigios de hilos de oro, aunque se utilizaron ocasionalmente, como en otras provincias del Imperio⁴⁷.

Desde la Antigüedad se emplearon otras fibras textiles como el cáñamo, conocido desde la época predinástica y reservado para los tejidos más bastos.

⁴⁵ GREISS, "Découverte de fibres et tissus de coton en Egypte datant du début du IV^e siècle ap. J.C. au Monastère de Phoebammon dans la Thébaïde", *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte*, Vol. XIII, 1948-1949, pp. 193-195.

⁴⁶ MARZOUK, "Alexandria as a textile centre 331 B.C.-1517 A.D.", *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte*, Vol. XIII, 1948-1949, p. 115.

A este respecto hay que señalar que RUTSCHOWSCAYA, *Tissage et tissus coptes*, París, 1982, p. 2, menciona una cita de Herodoto sobre una coraza hecha de "lana de árbol" para Amasis (XXVI dinastía), y Plinio refiere que los monjes egipcios llevaban vestimentas de algodón.

⁴⁷ Véase BECKWITH, "Tissus coptes", *Les cahiers CIBA*, Vol. VII, 1959, p. 7, y BENAETH, "Un rare exemple de tissu copte à fil d'or", *IX Rencontres Internationales d'Archéologie et d'Histoire*, 1989, pp. 219-228.

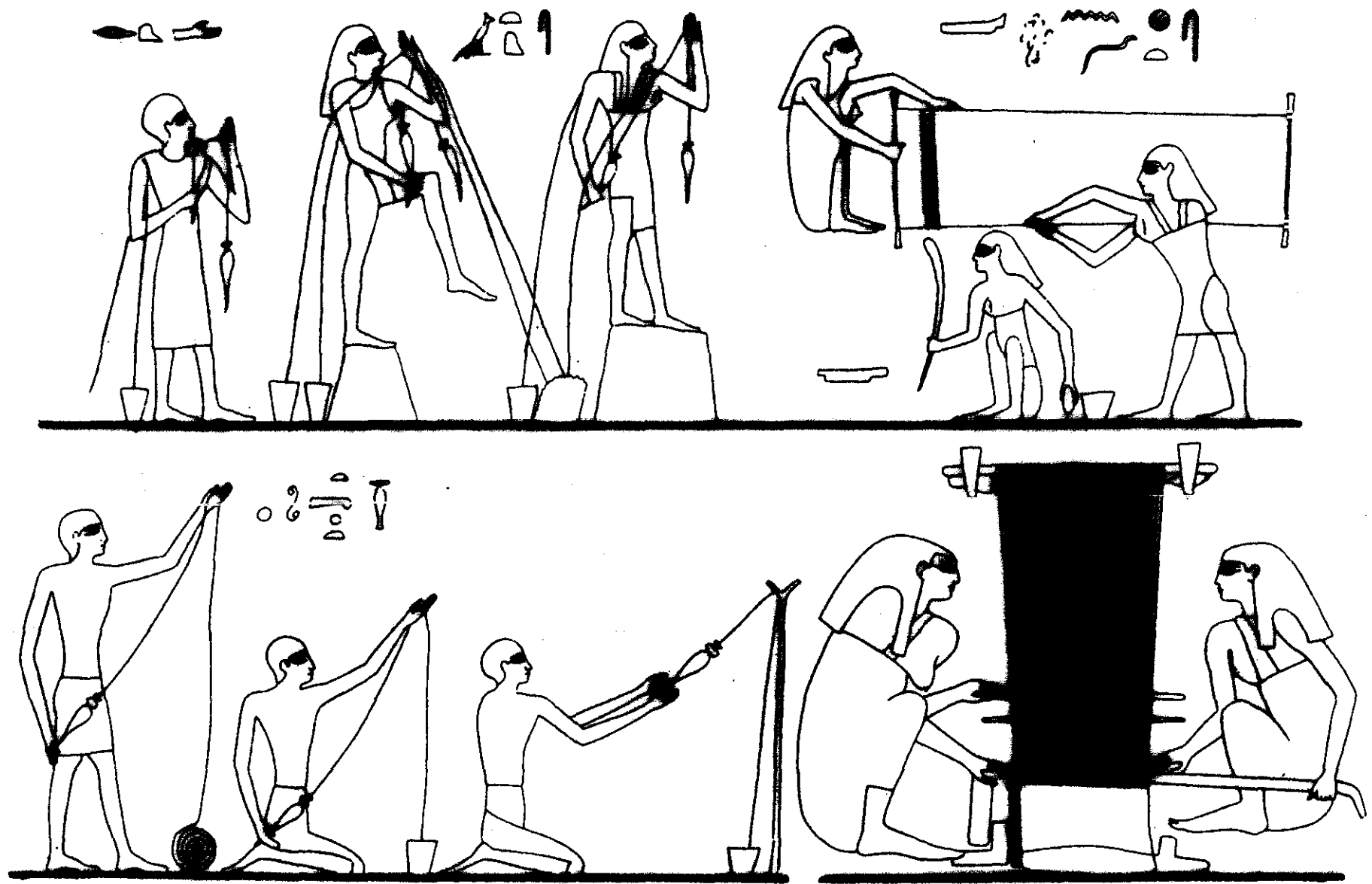
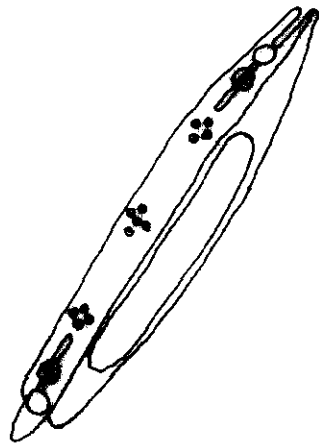
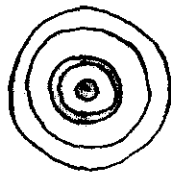


Figura 7



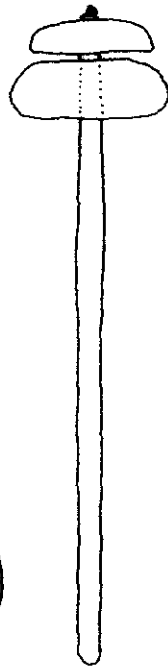
LANZADERA

Figura 8



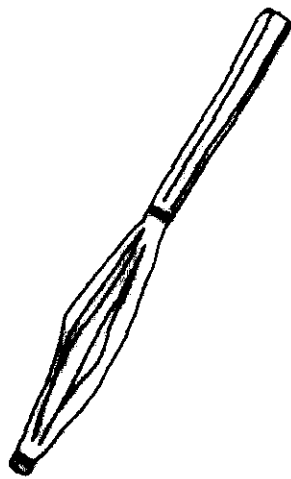
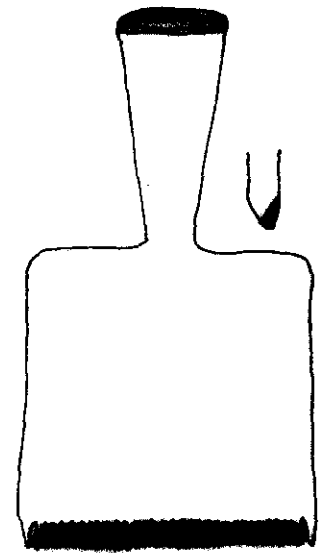
HUSO

Figura 9



PEINE

Figura 10



RUECA

Figura 11



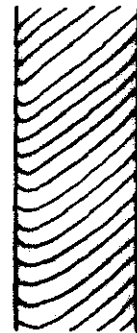
PESA

Figura 12



TORSION EN S

Figura 13



TORSION EN Z

Figura 14

HILADO

En el hilado -conjunto de operaciones por las cuales las fibras se reúnen para formar un hilo- los coptos mostraron gran habilidad. Manejaron los husos con gran maestría⁴⁸, heredando la técnica de sus antepasados. Según la tradición egipcia el hilado fue inventado por Isis, creándose bajo su protección el primer telar.

La preparación de las fibras y el hilado formaban parte de los trabajos domésticos, ya que no precisaban atenciones particulares ni una gran especialización, aunque si era un trabajo arduo que ocupaba mucho tiempo. La reconstrucción de las técnicas de producción e hilado se puede seguir por medio del estudio de la cultura del lino, material básico para el desarrollo de la industria textil en el Antiguo Egipto, y se puede llevar a cabo por medio de la observación de las pinturas de las tumbas dinásticas (fig. 7), las noticias referidas en algunos papiros y las descripciones que en sus obras han dejado escritores como Plinio el Viejo.

Una vez que los haces de lino se secaban al sol, se peinaban los tallos para separar los granos y se ponían a macerar en agua caliente para aislar la fibra, que después se cardaba y se

⁴⁸ RUTSCHOWSCAYA, *Tissus coptes*, París, 1990, p. 25, recoge un texto en el que se dice que un hilador llamado David hiló cuarenta y ocho hilos con un par de husos.

disponía para hilar, cuando aún estaba húmeda, mediante un proceso manual en el que las fibras se estiraban para obtener cabos largos y finos. Los cabos se devanaban en ovillos, y para formar hebras de dos o más cabos, en función del calibre de los hilos que se quisiesen obtener, se sometían las fibras a una torsión, con lo que se hacían más resistentes. Esta operación podía llevarse a cabo sin instrumentos, enrollando los hilos entre los dedos y las palmas o entre las palmas y las rodillas; o por medio de un huso -conocido en la Cuenca del Mediterráneo unos cinco mil años a.C.- provisto de dos discos de madera, piedra, bronce, marfil o tierra cocida en su vértice, que contaban con un pequeño gancho para sujetar el hilo⁴⁹ (fig. 9). Los hilanderos más expertos podían utilizar dos husos a la vez⁵⁰.

Al huso se le imprimía un movimiento rotativo que si era en el sentido de las manecillas del reloj daba como resultado hilos con una espira cuya forma recuerda a la barra mediana de la letra S -torsión en S- (fig. 13). El lino previamente mojado cuando se secaba adquiría de forma natural una torsión en S, lo que pudo inclinar a los hilanderos egipcios a adoptar esta torsión desde la Antigüedad, ya que al menos desde la dinastía XVIII ésta era la práctica habitual⁵¹. Respetándose la tendencia natural de la fibra se obtenían hilos más finos y lisos y sus extremos no se deshílachaban, facilitando considerablemente el posterior proceso de tejido y obteniéndose piezas de gran finura. Estas características no fueron ignoradas por los tejedores coptos que continuaron imprimiendo al lino una torsión en S.

⁴⁹ En el Museo del Louvre se conserva una colección de husos, alguno de los cuales presenta una tipología diferente: RUTSCHOWSCAYA, "Le matériel du tisserand égyptien d'après les collections du Musée du Louvre", *Rivista degli Studi Orientali*, Vol. LXIII, 1987, pp. 156-158.

⁵⁰ Cfr. nota 48.

⁵¹ BAGINSKI Y TIDHAR, *Textiles from Egypt 4th-13th centuries C.E.*, Jerusalén, 1980, p. 19.

El preparado de la lana para el hilado requería un proceso más sencillo que el del lino. Las fibras de lana podían ser hiladas en su condición natural, tal y como provienen del animal, o podían lavarse previamente para eliminar su grasa característica.

Los hilos de lana no muestran tendencia a una torsión direccional, pero los hilanderos egipcios, posiblemente influenciados por la torsión en S dada a los hilos de lino, imprimían a los hilos de lana la misma torsión.

La torsión en sentido contrario a las manecillas del reloj en la que los hilos forman una espira cuya forma recuerda la barra mediana de la letra Z -torsión en Z- (fig. 14), fue utilizada más raras veces en Egipto. Según Pfister⁵² era corriente en Oriente, y cuando aparece en tejidos hallados en Egipto siempre se debe suponer para estos un origen extranjero, porque entre sus hilanderos no se empleó esta torsión hasta la época musulmana. Sin embargo Bourguet⁵³ y Beckwith⁵⁴ no dan a esta distinción un valor considerable. Los hilos con torsión en S estaban formados por dos o más hebras, mientras que los que presentaban torsión en Z generalmente eran de una sola hebra.

Los hilos destinados a la urdimbre debían tener gran resistencia y estar sometidos a una fuerte torsión, por lo que habitualmente eran de lino, mientras que la resistencia y torsión de los hilos de la trama podían ser menores, empleándose indistintamente, según los gustos o las necesidades, fibras de lino o lana. La diferencia en la resistencia y torsión entre los

⁵² PFISTER, *Nouveaux textiles de Palmyre*, París, 1937, p. 41.

⁵³ BOURGUET. *Musée National du Louvre. Catalogue des étoffes coptes*, París, 1964, p. 8.

⁵⁴ BECKWITH, "Byzantine tissues" *Actes du XIV^e Congrès International del Etudes Byzantines*, Bucarest, 1971 (1974), p. 346.

hilos de trama y urdimbre dio lugar a que en los grandes centros textiles los tejidos, según las fibras, fuesen hilados por especialistas diferentes⁵⁵.

Al parecer, la rueca no se utilizó en Egipto hasta la época greco-romana⁵⁶. Esta, estaba constituida por un vástago de caña que en una de sus extremidades se dividía en correhuelas que permitían fijar las fibras que se iban a hilar (fig. 11).

⁵⁵ WIPSYCKA, *L'industrie textile dans l'Egypte romaine*, Cracovia, 1965, p. 36.

⁵⁶ RUTSCHOWSCAYA, "Le materiel du tisserand egyptien d'apres les collections du Musée du Louvre", *Rivista degli Studi Orientali*, Vol. LVIII, 1987, p. 158.

TEÑIDO

Mientras el hilado y el tejido podían formar parte del trabajo doméstico, los trabajos más complejos del blanqueado, desengrasado y teñido de las fibras textiles se efectuaba en talleres especializados⁵⁷.

En el Antiguo Egipto las telas de lino no se teñían, sino que se lavaban y blanqueaban, una vez tejidas, exponiéndolas a la luz del sol al menos durante ocho semanas, después de las cuales adquirirían un tono blanquecino o amarillo pálido más apreciado que sus tonalidades naturales grises parduscas. Se han barajado dos hipótesis para tratar de explicar la costumbre de los egipcios de no usar tintes para colorar los tejidos de lino⁵⁸. La primera se refiere a la dificultad de teñir satisfactoriamente el lino, que no absorbe los tintes con facilidad, conociéndose en el Antiguo Egipto escasos colorantes con propiedades para tinter estas fibras, entre los que uno de

⁵⁷ Se han encontrado restos de dos tintorerías en Egipto ubicadas en Tebtunis -Al Fayyum- y en Athribis -Delta- que aún conservan en sus cisternas restos de tinte azul y rojo: RUTSCHOWSCAYA, *Tissus coptes*, París, 1990, p. 26.

Seguramente entre los tintoreros el secreto profesional era muy importante, transmitiéndose las recetas de los colorantes entre padres e hijos para preservar su monopolio.

⁵⁸ CARROLL, *Looms and textiles of the copts*, Washington, 1986, p. 21.

los más utilizados fue el índigo, con el que se obtenía la gama de los azules. La segunda se refiere a la necesidad de utilizar el orín para lavar las fibras antes de proceder a teñirlas, sustancia considerada impura e impropia para tejidos que, en gran parte, se usaban con fines sagrados y funerarios.

El gusto por los tejidos policromos se introdujo en Egipto y Grecia por influencia oriental, ya que en Oriente las diferentes civilizaciones mostraron gran inclinación por los tejidos con cromatismo contrastado, tanto para el embellecimiento de las estancias como para la indumentaria.

La lana, por su composición química, absorbe gran variedad de tintes. Plinio el Viejo en su *Historia Natural* nos describe detalladamente varias recetas para preparar diversos tintes, lo mismo que el papiro de Uppsala, que proporciona veintiseis recetas para preparar la púrpura⁵⁹, y una colección de papiros del Museo de Leiden escritos en griego entre los siglos III y IV, que encierran gran número de fórmulas químicas relativas a los metales y a la tintura de la lana.

Para aplicar los tintes la primera operación a realizar era el lavado de las fibras textiles, acción muy importante, particularmente en la lana que se teñía antes de hilarse⁶⁰ y estaba impregnada de sustancias grasas eliminadas a base de detergentes de natrón -carbonato de sodio hidratado-, potasio, o plantas alcalinas junto con orina fermentada, rica en amoníaco, diluida en tres partes de agua. Tras el lavado se aplicaban los mordientes -agentes fijantes que permiten que los colores se

⁵⁹ KYBALOVA, *Les tissus coptes*, París, 1967, p. 40.

⁶⁰ El lino y el algodón generalmente se teñían una vez hilados. Era infrecuente entre los coptos teñir las telas una vez tejidas, porque la permanencia de los tintes era menor al impregnarse con menor intensidad los colorantes en las fibras textiles.

adhieran en el corazón de las fibras-, tarea delicada que requería especialización, ya que los distintos tonos de un mismo color se obtenían en función de la cantidad empleada. Los mordientes más utilizados en la Antigüedad fueron el alumbre -sulfato de aluminio y potasio- y la alúmina -óxido de aluminio- seguidos, en menor medida, por las sales de hierro, de cobre y de estaño, que producían colores menos brillantes.

Evidentemente, los tintes utilizados eran naturales, procedentes del mundo animal o vegetal, y proporcionaban colores de gran intensidad y resistencia que han conservado su firmeza hasta la actualidad, aunque las reacciones químicas a las que estuvieron sometidos los tejidos en los enterramientos han transformado, en ocasiones, su tono original por efecto de los ácidos y minerales del suelo.

Los tejedores griegos ya disponían en la época alejandrina de una amplia gama de colores para teñir sus tejidos, algunos de ellos muy caros y reservados para los tejidos de lujo. Los conocimientos sobre la obtención de colores fueron asimilados por los tejedores egipcios en el período ptolemaico, ampliando la variedad de sustancias utilizadas en los siglos sucesivos.

Los tres colores fundamentales requeridos para los tintes en la Antigüedad fueron el rojo, el azul y el amarillo, obtenidos por medio de diferentes colorantes que proporcionaban variadas gamas de tonalidades. Mediante la combinación de estos colores se podían conseguir otros que ampliaron considerablemente la gama cromática a disposición de los tejedores coptos.

Los colorantes provenientes de la importación, de precio elevado, como el quermés de roble, el verde de Asia Menor y la cochinilla de Armenia, fueron poco utilizados en Egipto y, probablemente, cuando se emplearon, sería en las tintorerías de las ciudades con mayor tradición textil para dar gusto a una

clientela más cosmopolita y exigente. Pfister⁶¹ realizó un estudio químico de las sustancias utilizadas como colorantes para establecer cuales se utilizaban más asiduamente en Siria y cuales en Egipto, y por medio de éstas poder determinar el origen de los tejidos; aunque el estudio de las sustancias no determina definitivamente el origen de los tejidos, porque hay que tener en cuenta que en los centros egipcios más especializados también se usaron sustancias colorantes importadas.

Entre los colores utilizados, el rojo fue muy frecuente en la Antigüedad por su resistencia. Se obtenía de la raíz de la *rubia tinctoria* o garanza, utilizada por los egipcios desde tiempos antiguos; del jugo de algunos líquenes del Mediterráneo Oriental; y del quermes -*quercus coccifera* y *kermococcus vermilio*-, insecto que vive en la coscoja cuya hembra forma las agallas que dan color a la grana; también se extraía, en ocasiones, de la cochinilla, insecto semejante al quermes que, al parecer, se importaba de Armenia; a partir de la época musulmana, cuando se interrumpieron las relaciones con Armenia y Bizancio, la cochinilla se reemplazó por la laca -*coccus lacca*-, procedente de Oriente, que sirve para establecer dataciones.

El púrpura fue el color más apreciado en la Antigüedad, utilizándose en los tejidos de más valor⁶². El término se aplicaba a una gran gama de matices que iban desde el carmesí, rojo violáceo y un violeta intenso, al azul violáceo de tonos negruzcos, siendo más apreciados los matices más cálidos, aunque

⁶¹ Véanse PFISTER, "Teinture et alchimie dans l'Orient hellénistique", *Seminarium Kondakovianum*, Vol. VII, 1935 y PFISTER, *Nouveaux textiles de Palmyre*, París, 1937.

⁶² Para sus usos y funciones véase REINHOLD, *History of purple as a status symbol in Antiquity*, Bruselas, 1970.

cada tono fue preferido en una época determinada. A este propósito dice Cornelio Nepo:

En mi juventud, el púrpura violeta estaba de moda y se vendía a cien denarios la libra, después se prefirió el púrpura rojo de Tarento y después el doble púrpura de Tiro, del que la libra costaba más de mil denarios.

La verdadera púrpura se obtenía de los moluscos *murex brandaris*, *murex trunculus* y *púrpura haemestomos*, precisando para su elaboración operaciones muy complicadas y costosas. Pero, en la mayoría de las ocasiones, se utilizaban otras recetas más comunes y menos costosas conseguidas a base de jugo de otros moluscos, la decocción de flores de amaranto, heliotropo o granadas, que tendían a los tonos rojos violáceos bajo la acción del álcali -una base solidificable-, de las moras, algunas raíces y ciertas sustancias minerales.

El uso de la púrpura, extendido por la Cuenca del Mediterráneo, era un privilegio de la realeza, y más tarde lo fue de la clase sacerdotal y del orden senatorial. Su difusión hace difícil determinar la proveniencia de los tejidos teñidos con esta sustancia. En Egipto la púrpura verdadera se encuentra en pocas ocasiones. Si exceptuamos a los artesanos de Alejandría, los coptos no teñirían sus tejidos con púrpura, sino que utilizarían la serie de recetas conocidas por ellos para conseguir semejantes tonalidades, entre las que el sucedáneo más popular consistía en mezclar rubia o garanza con índigo, aplicando a los hilos una torsión en Z, muy excepcional entre los tejedores coptos.

El azul se obtenía básicamente del índigo -*indigofera argentea*, que crecía en estado salvaje en Nubia y Abisinia, o *indigofera tinctoria*, importado de la India-, el colorante más extendido de la Antigüedad. En Egipto y en la Cuenca del Mediterráneo no se cultivaba el índigo, sino el pastel -*isatis tinctoria*-, que se utilizó más a menudo a pesar de no poseer las

cualidades del indigo, obteniéndose azules menos brillantes. En Egipto el pastel se cultivó en Al Fayyum.

El amarillo se conseguía esencialmente de plantas como la gualda -reseda luteola-, la flor de azafrán -*crocus sativus graecus*-, o la flor de la granada; siendo la gualda la más frecuentemente utilizada en los tejidos coptos, ya que con ella se obtenían, en función del mordiente empleado, tonos desde el amarillo al anaranjado. La escasa resistencia de este color ha provocado, con el paso del tiempo, una pérdida de gran parte de su brillo e intensidad.

El verde se obtenía del indigo sobre un fondo amarillo indeterminado.

El negro resultaba del indigo matizado con garanza.

La resistencia y perdurabilidad de los colorantes naturales empleados por los coptos ha permitido que sus tejidos conserven, todavía hoy, un cromatismo brillante y variado obtenido por medio de sólo unas cuantas sustancias tintóreas.

El análisis de los tintes y el cromatismo pueden servir de ayuda para datar los tejidos coptos. Los diseños monocromos fueron característicos del primer período, aunque también fueron frecuentes en épocas tardías después de la conquista musulmana. En los tejidos policromos del primer período se obtenían efectos pictóricos al jugar con las tonalidades de los colores, mientras en las etapas sucesivas primó el decorativismo conseguido por medio de colores puros y contrastados.

Los coptos conocieron desde los siglos III y IV la técnica de impresión sobre telas de lino, y la utilizaron hasta el período musulmán. Esta técnica consistía en extender una sustancia protectora -cera o arcilla- sobre las partes reservadas

que no se iban a teñir, cubriéndose las zonas a teñir con mordiente. Después se introducía la pieza en un baño de tinte, o bien se aplicaba con brochas. El tinte utilizado la mayoría de las veces era el índigo, aunque algunas piezas presentan en la actualidad tonos verdáceos producidos por un cambio de color del índigo por envejecimiento, o tonos rojizos debidos a la utilización de mordientes inapropiados. En las colecciones estudiadas no se conserva ninguna pieza de estas características, pero no fueron infrecuentes entre los coptos, representándose escenas tanto paganas como cristianas⁶³. En Akhmim se han encontrado matrices para la impresión. La mayor parte de los tejidos impresos provienen de allí, aunque también se han encontrado en otras ciudades. El origen de esta técnica fue probablemente indio.

⁶³ Se pueden ver ejemplos de esta técnica en KENDRICK, *Catalogue of textiles from buryung-grounds in Egypt. Coptic period*, Victoria and Albert Museum, Londres, 1922, p. 60 y ss. TRILLING, *The roman heritage. Textiles from Egypt and the Eastern Mediterranean 300 to 600 A.D.*, Washington, 1982, pp. 102-103. Y LAFONAINE-DOSOGNE, *Textiles coptes des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Bruselas, 1988, figs. 5-6.

Esta técnica fue descrita por Plinio el Viejo en su *Historia Natural*, XXXV, 42.1.

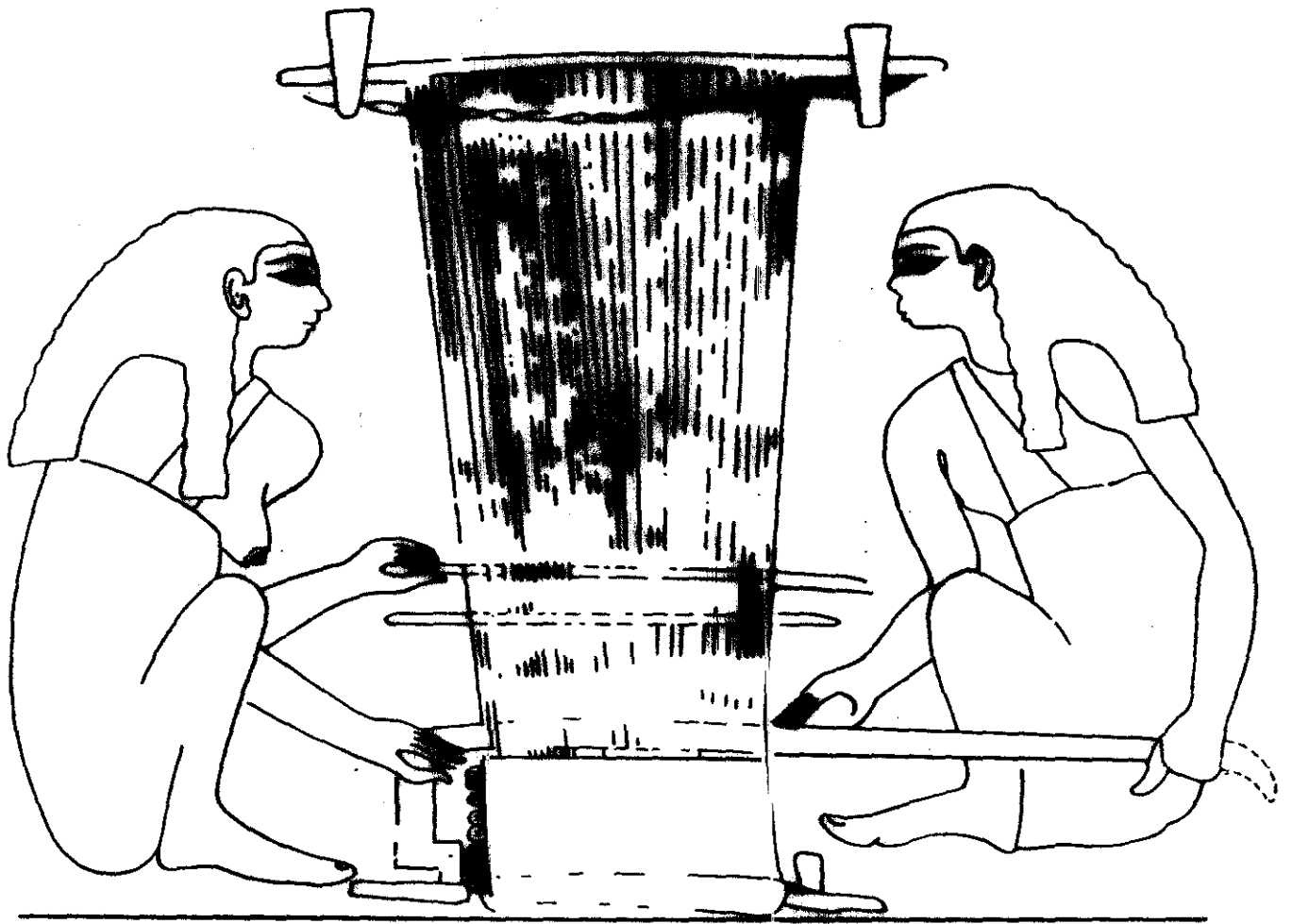


Figura 15

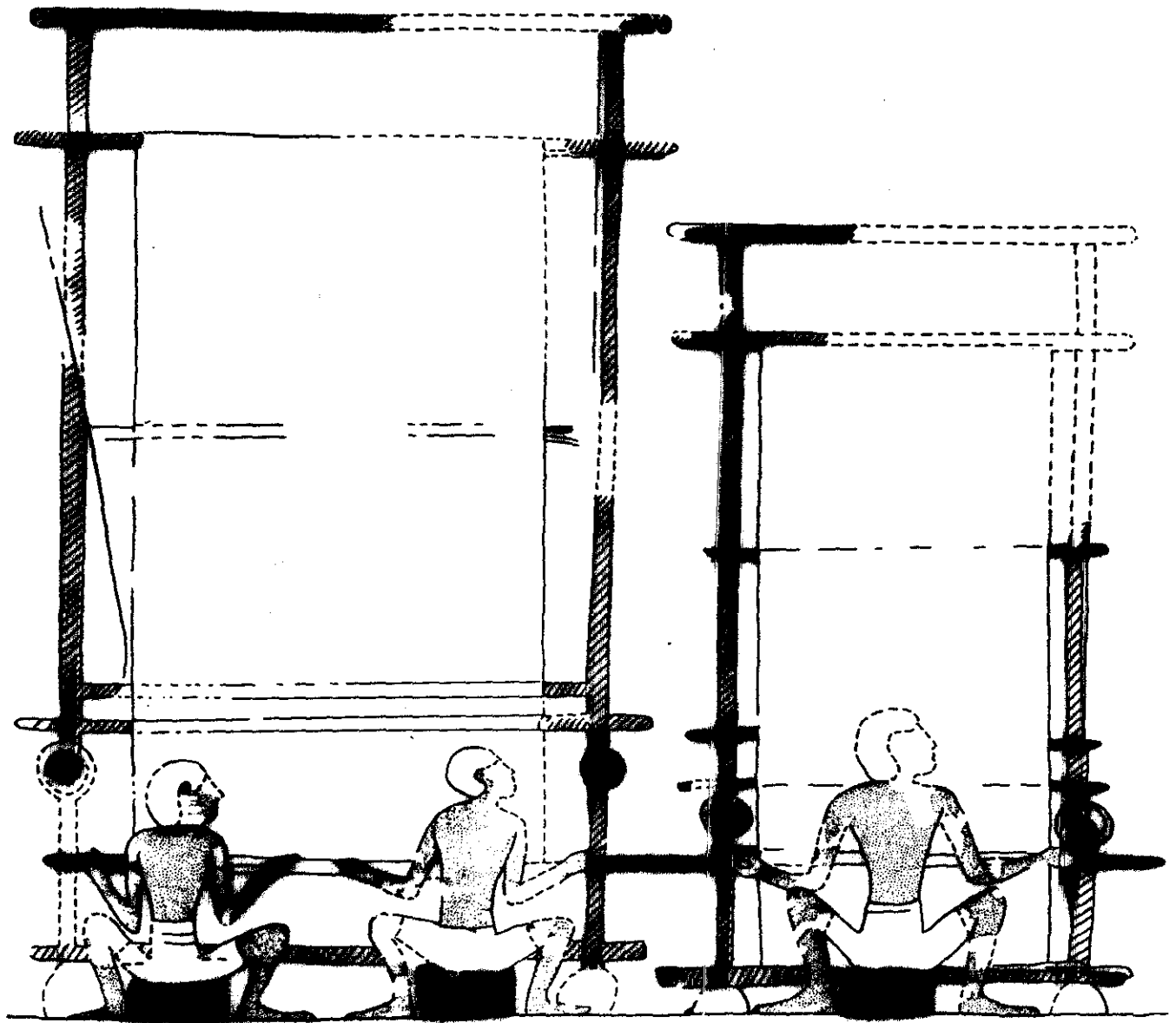


Figura 16

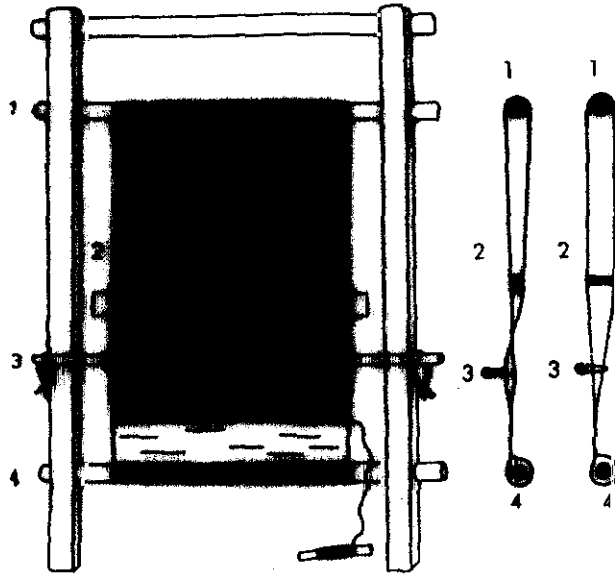


Figura 17

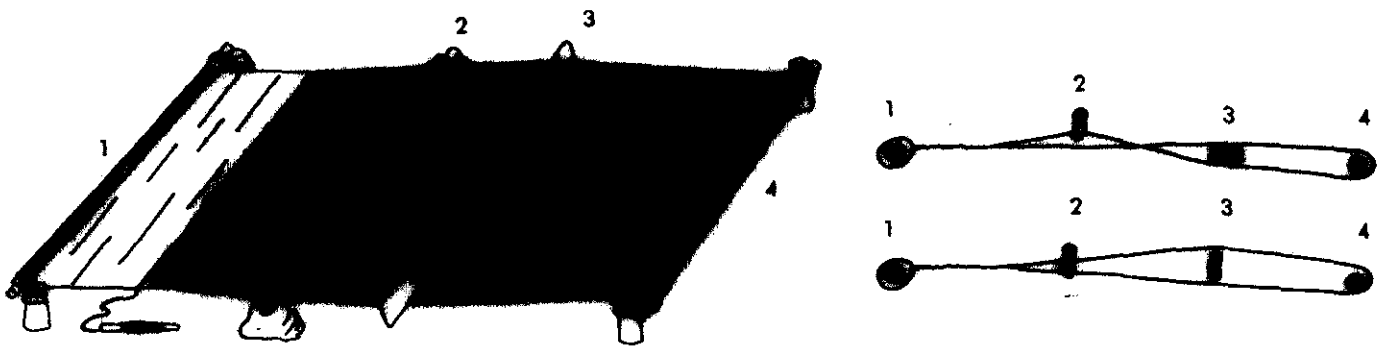


Figura 18

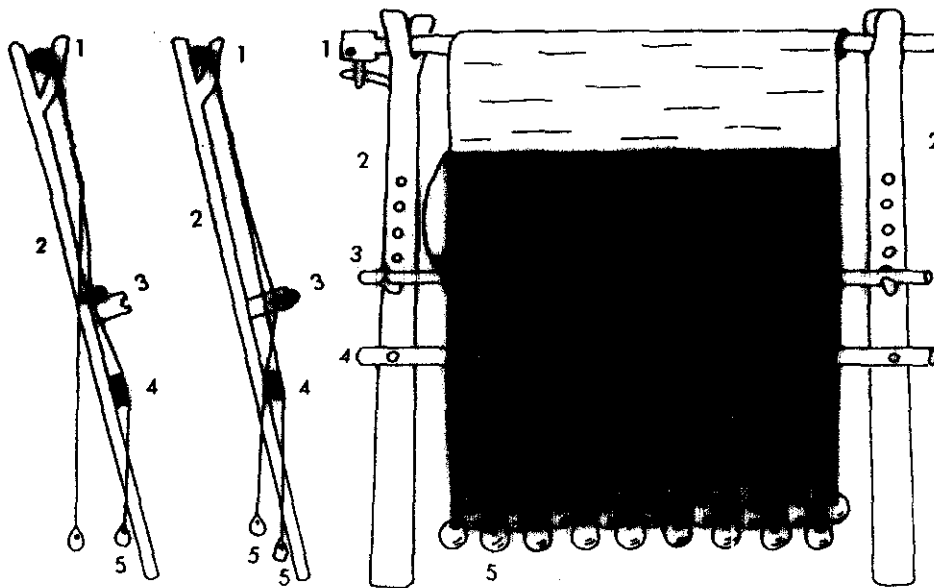


Figura 19



Figura 20

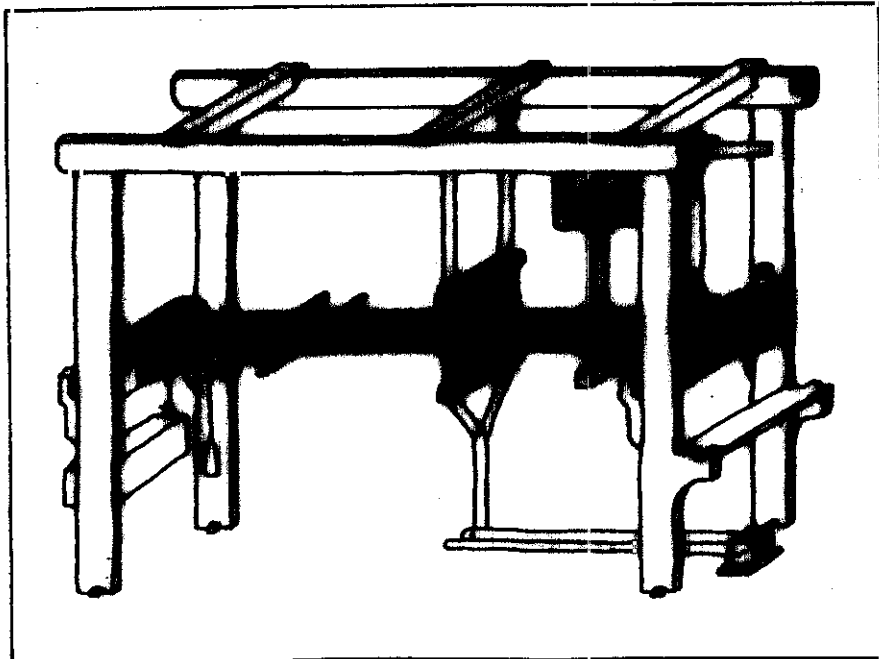


Figura 21

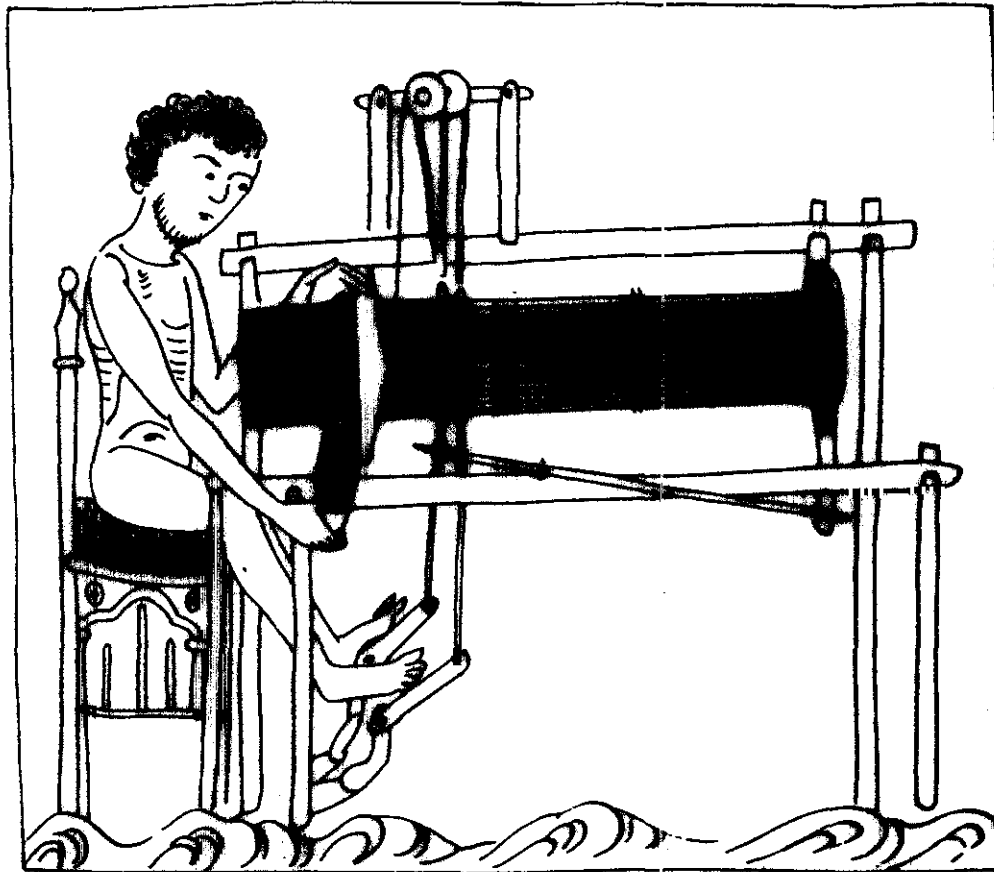


Figura 22

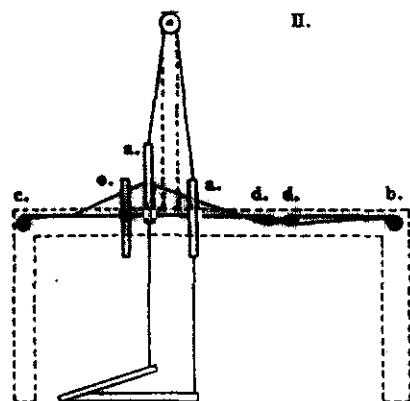
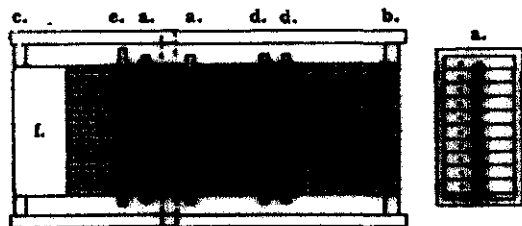


Figura 23

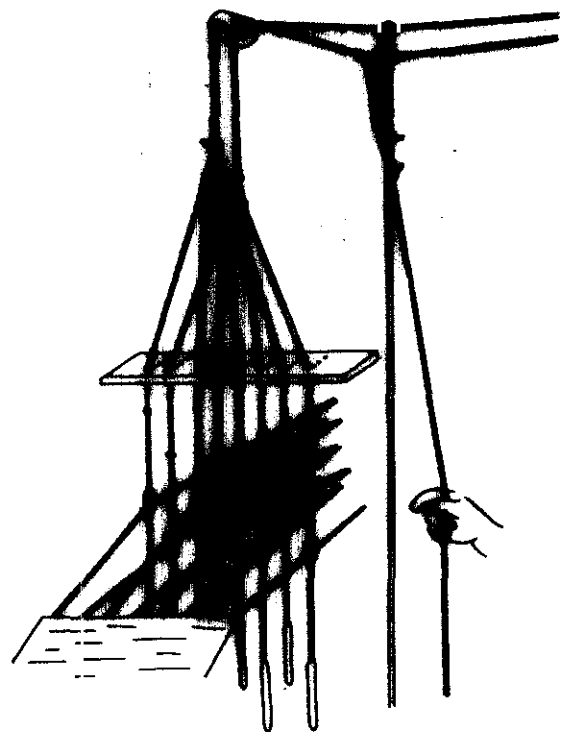


Figura 24

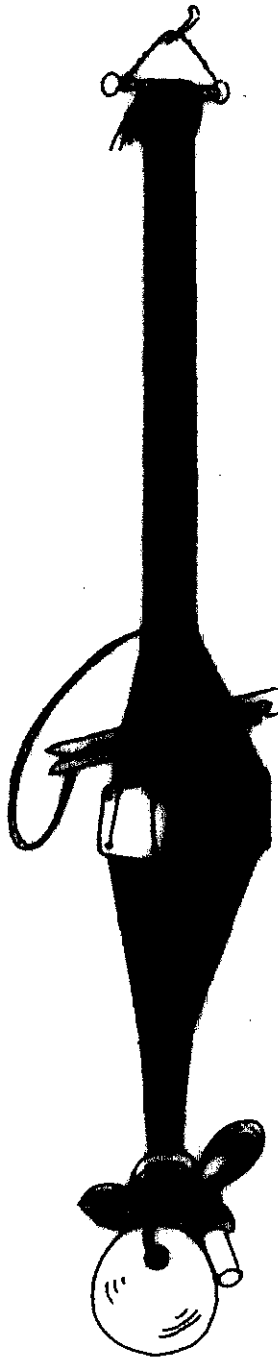


Figura 25

TELARES

No se han conservado restos materiales de los telares que utilizarían los coptos para fabricar sus tejidos, pero, es indudable, que heredaron la tradición textil faraónica, civilización en la que se utilizaron distintos tipos de telares cuyos diseños fueron evolucionando en función de las cualidades de las fibras de lino utilizadas⁶⁴, por ser ésta la fibra textil por excelencia del Antiguo Egipto.

El telar más antiguo fue el horizontal o de bajo lizo, del que se conserva una representación pictórica en el mausoleo de Beni-Hasan de Tebas, de hacia el año 1900 a.C., en los comienzos de la XII dinastía (figs. 7 y 15). Este telar se utilizaría desde el Neolítico hasta el Imperio Medio. Estaba formado por dos barras, fijadas al suelo por cuatro estacas, en las que se trababa la urdimbre, que se disponía muy tensa para que los hilos estuviesen muy tirantes y separados cuando se movían los lizos en el acto de tejer (fig. 18). En estos telares trabajaban dos personas a la vez para entretejer y mover los lizos, como se observa en la representación del mausoleo de Beni-Hasan (fig. 15).

⁶⁴ Véase PICARD-SCHMITTER, "Deux métiers horizontaux utilisés en Egypte vers 2000 avant J.C." *Bulletin de Liaison C.I.E.T.A.*, 1967, pp. 13-37.

El telar vertical o de alto lizo, seguramente inventado en Siria o Palestina, pudo ser introducido en Egipto por los hicsos -grupo nómada de origen hurrita procedente del Oeste asiático-, potenciándose su uso durante el Imperio Nuevo, como evidencia la representación pictórica de la tumba tebana de Thot-Nefer (fig. 16) de la XVIII dinastía, hacia el año 1425 a.C. Estaba formado por dos rodillos, sujetos a un armazón con dos barras verticales, en los que se trababa la urdimbre dispuesta verticalmente a la línea del suelo; entre los rodillos se disponían los lizos que tensaban los hilos, facilitando el trabajo de la lanzadera (fig. 17). Estos telares permitían fabricar tejidos de más de dos metros y, en función de su tamaño, podían ser ejecutados por uno o más tejedores. La adopción y utilización del telar vertical coincidió en Egipto con la aparición de la indumentaria decorada al gusto oriental. Seguramente los tejedores coptos los utilizaron después de haber sido adaptados para la producción de finos tejidos de lino, por ser más manejables que los telares horizontales.

Un tipo de telar vertical, posiblemente inventado en el Neolítico europeo, fue el telar de pesas (fig. 19), consistente en un rodillo, sujeto por dos barras verticales clavadas en el suelo, en el que se ataban los hilos de la urdimbre que, agrupándose en función de la estructura del tejido a realizar, se tensaban por medio de pesas de piedra o de barro (fig. 12). Este telar, usado por los griegos y romanos, pudo ser importado a Egipto por los macedonios o, más específicamente, por sus mujeres⁶⁵, que eran las que lo manejaban -Penélope teje en un telar de este tipo en la representación del vaso de Chiusi de hacia el año 400 a.C. (fig. 2), y Circe tiene preparado el telar mientras intenta seducir a Ulises con sus encantos y sus pócimas, en la representación de un vaso tebano del siglo V a.C. (fig.

⁶⁵ Aunque su uso se extendiese en la época macedónica, se han descubierto pesas datadas en el Imperio Nuevo: RUTSCHOWSCAYA, *Tissage et tissus coptes*, París, 1982, p. 5.

20)-, enseñando su utilización a sus sirvientas e introduciendo la costumbre de tejer entre las mujeres egipcias, práctica que en ese país estaba fundamentalmente en mano de los hombres hasta ese momento⁶⁶. El telar de pesas permitía la ejecución de una mayor variedad de tejidos, entre los que se contaban los ejecutados en técnica de tapiz, mejorando su calidad. Fueron esenciales en la manufactura de tejidos de lana mezclados con lino⁶⁷.

Seguramente los tejedores coptos utilizaron el telar vertical, aunque no se han conservado restos que evidencien esta afirmación, ya que los telares, contruidos en madera, se utilizarían hasta que fuesen inservibles, aprovechándose después sus restos, posiblemente, como combustible. En las tumbas de este período junto a útiles de tejer⁶⁸ como rucas (fig. 11), husos (fig. 9), lanzaderas (fig. 8) y peines (fig. 10), se han encontrado pesas (fig. 12) que ponen de manifiesto que los coptos utilizarían telares verticales que tensaban los hilos de la urdimbre bien mediante rodillos, bien por medio de pesas. La utilización de unos u otros telares estaría en relación con las costumbres locales, al menos en las primeras épocas. Es posible, que durante el proceso de ejecución el tejedor se colocara

⁶⁶ Cuando Herodoto visitó Egipto en el siglo V a.C. describió los telares utilizados por sus tejedores, narrando también la extraña costumbre de que fueran los hombres, y no las mujeres, los que se dedicaran al oficio de tejer: 2.35. Durante la época copta fueron los hombres los verdaderos profesionales del arte textil, aunque las mujeres también participaron activamente en el hilado de las fibras, la ejecución de la indumentaria para la familia, etc.

⁶⁷ Una interesante descripción del telar de pesas y sus usos se encuentra en FAXON, "A model of ancient greek loom", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, Vol. XXVII, 1932, pp. 70-71.

⁶⁸ Véase RUTSCHOWSCAYA, "Le materiel du tisserand égyptien d'après les collections du Musée du Louvre", *Rivista degli Studi Orientali*, Vol. LVIII, 1987, pp. 153-172.

delante de la urdimbre y no detrás, como ha sido habitual en la ejecución de los tapices occidentales desde el Medievo.

También se utilizó en Egipto, aunque no se conoce cuando se introdujo su uso, el telar de lizos, telar horizontal de pequeño tamaño en el que se ejecutaban telas labradas, obteniéndose los motivos ornamentales por medio de la tracción que se ejercía sobre los hilos de la urdimbre, organizados en grupos unidos por arneses, que permitían que los lizos se movieran por la acción de un ayudante o por medio de pedales⁶⁹, posibilitando la repetición automática de los dibujos a lo largo de la pieza (figs. 21, 23 y 24). Cuando la urdimbre se ha preparado en estos telares, el diseño se ejecuta automáticamente sin que pueda ser variado por el tejedor, a no ser que éste cambie la disposición de los hilos del telar unidos por los arneses. En una miniatura de un manuscrito gótico del Trinity College de Cambridge (fig. 22) un tejedor trabaja con medios semejantes a los que poseerían los tejedores de la Baja Antigüedad en Egipto y en los demás centros textiles, y con estos telares, todavía utilizados en algunas regiones, se han realizado todos los tejidos labrados hasta la aparición del telar perfeccionado por Jacquard.

No se conoce cuando se introdujo el uso de este telar en Egipto, ni tampoco su origen. Algunos investigadores sostienen que se utilizaría ya en los primeros siglos de nuestra era en Occidente, desde donde se exportaría a China⁷⁰, mientras otros

⁶⁹ En los primeros telares de este tipo la tracción sobre los arneses la ejercían operarios para que el tejedor pudiese trabajar con las dos manos, adaptando los pedales en una fase posterior, que algunos piensan que tuvo en Egipto un gran impulso: FORBES, *Studies in ancient technology*, Leiden, 1964, p. 219.

⁷⁰ LAFONTAINE-DOSOGNE, *Textiles coptes des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Bruselas, 1988, pp. 30-31, analiza la evolución de estos telares en función de los tejidos ejecutados en ellos, fijando su tipología definitiva en el siglo VII. En su opinión, los tejedores de seda adaptaron a sus necesidades las

insisten en su origen oriental⁷¹ y en su introducción a la Cuenca del Mediterráneo a través de la Ruta de la Seda, actuando como intermediario el Imperio Sasánida.

novedades aportadas por los tejedores de lana para hacer taquetés labrados, creando el telar de lizos. LAMM Y CHARLESTON, "Some early egyptian draaw-loom weavings", *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte*, Vol V, 1939, p. 196, clasifican los primeros grupos de tejidos manufacturados en estos telares entre los siglos IV y V. El siglo V también es propuesto por KYBALOVA, *Les tissus coptes*, París, 1967, p. 39, quien sigue las teorías de Volbach y de TRILLING, *The roman heritage. Textiles from Egypt and the Eastern Mediterranean 300 to 600 A.D.*, Washington, 1982, pp. 96-97. RUTSCHOWSCAYA, *Tissus coptes*, París, 1990, p. 30, propone los siglos III-IV para los primeros tejidos encontrados en Egipto fabricados en telares de lizo, aunque reconoce que los restos de los primeros telares de pedales encontrados en este territorio datan del siglo VII, y han sido hallados en los monasterios tebanos de San Epifanio y San Ciriaco. CARROLL, *Looms and textiles of the copts*, Washington, 1986, p. 38, data los tejidos en el siglo VII y plantea la hipótesis de la utilización de estos telares en la India para tejer el algodón desde épocas muy antiguas, conociéndose en Egipto ya en el siglo III a través de los intercambios comerciales con este país. LOMBARD, *Les textiles dans le monde musulman VII^e-XII^e siècle*, París, 1978, p. 230, asegura que este telar ya se utilizaba en Siria antes del año 256, fecha en que Palmira fue destruida por el emperador Aureliano.

⁷¹ FORBES, *Studies in ancient technology*, Leiden, 1964, pp. 218-220, defiende su invención china en el siglo I d.C. y su introducción en Occidente a partir del siglo II, aunque en Egipto las evidencias arqueológicas apuntan al siglo VI, a pesar de que se hayan elaborado algunas hipótesis para defender su desarrollo en este territorio en los dos últimos siglo antes de Cristo. El mismo origen y su introducción en Egipto a través de la Ruta de la Seda es defendido por SHEPHERD, "A coptic silk", *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol. XXXIV, 1947, pp. 216-237.

Su origen occidental es defendido por FLANAGAN, "The origin of the drawloom used in the making of early byzantine silks", *The Burlington Magazine*, Vol. XXXV, 1919, pp. 169-172; DIMAND, "Coptic and egypto-arabic textiles", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, Vol. XXVI, 1931, pp. 89-91, quien opina que se conocía en Occidente desde el siglo I a.C.; WEIBEL, *Two thousand years of textiles*, Nueva York, 1972; y Piccard-Schmitter, quien demuestra que en el siglo I d.C. se representa un telar de lizo en el friso del Foro de Nerva en Roma: PRINET, *Le damas de lin historié du XVI^e au XIX^e siècle*, p. 25.

Por otra parte, el hallazgo de tejidos fabricados en telares de lizo en las tumbas egipcias no implica, forzosamente, su origen local, porque pudieron llegar a Egipto por medio del activo comercio que se desarrolló en la Baja Antigüedad en el Mediterráneo Oriental y el Próximo Oriente⁷².

En estos telares se trabajaba fundamentalmente con seda, aunque muchos de los tejidos encontrados en Egipto con estas características están ejecutados en lana y lino.

Los galones de la indumentaria y los cinturones se tejían en el telar de cartones o de placas. En estos telares los hilos de la urdimbre, de lana teñida, atravesaban los orificios realizados en unas plaquetas cuadrangulares de hueso, madera, cuero o cartón⁷³. La trama, de lino, pasaba entre las plaquetas según éstas iban rotando y quedaba oculta por los hilos de la urdimbre, que formaban el dibujo y sufrían, en el curso del trabajo, torsiones sobre sí mismos (fig. 25). Con el telar de cartones se formaban, por lo general, diseños geométricos o combinaciones de grecas y rosetas.

No se sabe si este telar fue originario de Egipto, pero es indudable que allí se utilizó con asiduidad en la época faraónica para hacer las guarniciones y ornatos de los trajes. El tejido más antiguo de este tipo se encontró en una tumba tebana del

⁷² Esta teoría es sostenida por WILSON, *Ancient textiles from Egypt in the University of Michigan Collection*, Michigan, 1933, pp. 13-17. PFISTER, "Le rôle de l'Iran dans les textiles d'Antinoé", *Ars Islamica*, Vol. XIII-XIV, 1948, pp. 46-74, defendió el origen no egipcio de los tejidos ejecutados en estos telares por el análisis de los colorantes y la torsión de los hilos, sosteniendo su origen iranio.

⁷³ RUTSCHOWSCAYA, "Le matériel du tisserand égyptien d'après les collections du Musée du Louvre", *Rivista degli Studi Orientali*, Vol. LVIII, 1987, fig. 15.

ALFARO GINER, *Tejido y cestería en la Península Ibérica*, Madrid, 1984, pp. 85-88, por las placas que se utilizan para la ejecución de los tejidos los denomina telares de placas, y realiza un estudio técnico sobre su utilización de gran interés.

Imperio Nuevo de la época de Hatshepsut, aunque el más importante es el cinturón de Ramsés III, conservado en el Museo de Liverpool⁷⁴. En la época copta estos galones se utilizarían como orfreses, cosiéndose sobre la indumentaria, pero no son representativos en el volumen de la producción textil.

Los cambios y novedades originados en los telares en la Baja Antigüedad se generarían de una forma muy rápida en función de los progresos técnicos. Y, es probable, que no se utilizasen los mismos telares para trabajar el lino y la lana o la seda, o para hacer tejidos lisos o decorados; pero nada se puede afirmar con certeza por la escasez de restos de telares de este período en los diferentes enclaves arqueológicos.

⁷⁴ Para más información sobre la técnica y diseños decorativos véase GENNEP Y JEQUIER, *Le tissage aux cartons et son utilisation décorative dans l'Égypte Ancienne*, Neuchatel, 1916.

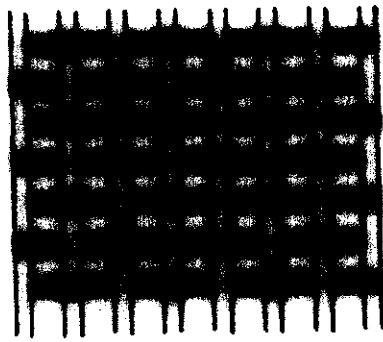


Figura 26

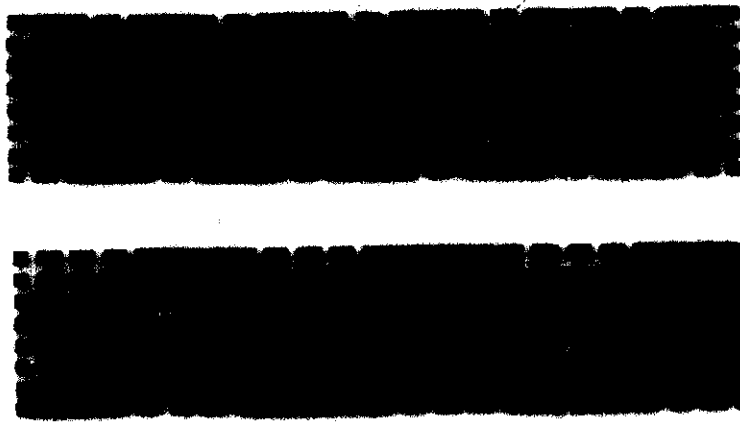


Figura 27

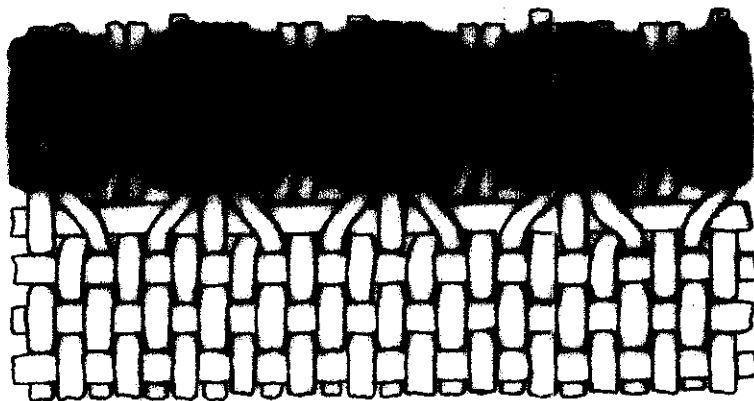


Figura 28

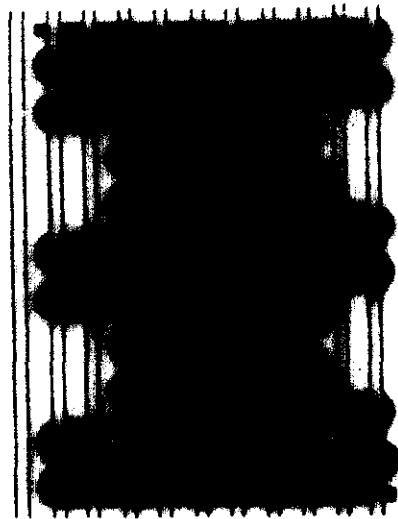


Figura 29



Figura 30



Figura 31



Figura 32

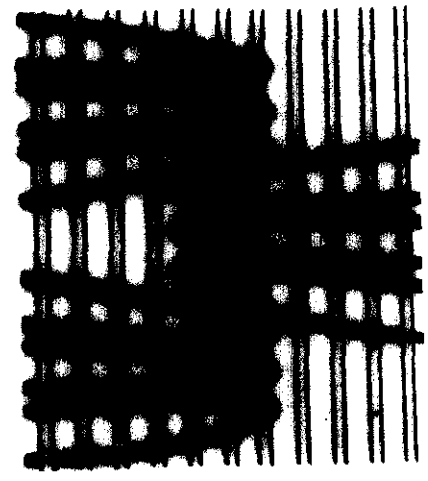
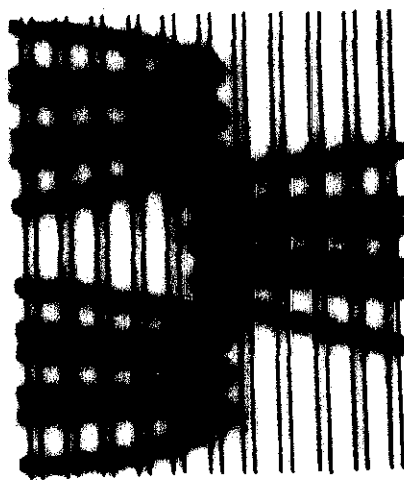


Figura 33

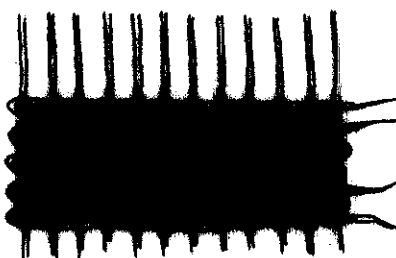


Figura 34

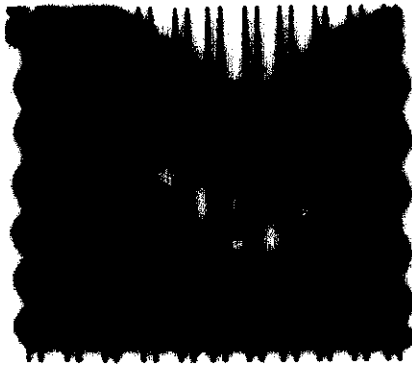


Figura 35



Figura 36



Figura 37



Figura 38



Figura 39



Figura 40



Figura 41



Figura 42



Figura 43

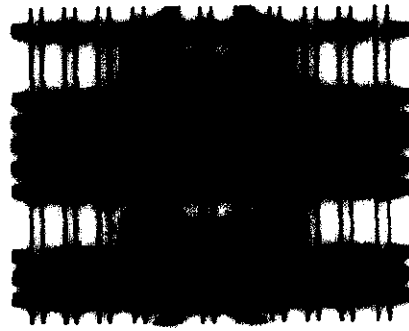


Figura 44

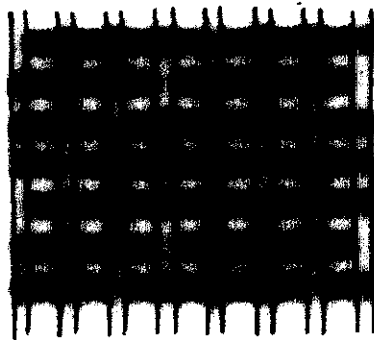


Figura 45

TECNICA TEXTIL

La tecnología textil a disposición de los coptos desde los primeros siglos de nuestra era derivaba, en gran medida, de la que desarrollaron los antiguos tejedores egipcios que basaron la mayor parte de su industria en el tejido del lino. Tras la conquista del territorio por Alejandro el progresivo uso de la lana, que hasta el momento se había empleado en Egipto de forma subsidiaria, supuso la adaptación de su tecnología a nuevos métodos que acrecentaron las posibilidades textiles y decorativas. A partir de entonces los coptos desarrollaron una tecnología que perduró, al menos, hasta el comienzo del segundo milenio, sufriendo las transformaciones necesarias para adaptarse a los nuevos gustos.

Como ya se ha dicho, lo más característico de los tejidos coptos es la mezcla en su composición de lana y lino. La lana teñida formaba generalmente la trama de los motivos decorativos, y el resto del tejido, en su trama y urdimbre, era de lino. Los tejidos con trama de lana fueron acreditados por los sirios, cuya producción influyó de forma notable en la industria textil copta de los primeros siglos. Asimismo fueron los sirios quienes impusieron la moda de los tejidos bícromos en lana púrpura y lino en la producción copta de los primeros siglos de la era cristiana.

El tejido base se formaba con ligamento de lienzo, que consiste en que los hilos de la trama pasen alternativamente entre los hilos de la urdimbre de forma regular (fig. 26), obteniéndose un tejido laxo cuya delicadeza depende del calibre de los cabos que se entrecruzan, y su uniformidad de la equivalencia en el grosor entre los hilos de la trama y los de la urdimbre. El número de hilos de trama y de urdimbre por centímetro cuadrado determina la calidad del tejido y su delicadeza; los tejidos que forman su urdimbre con hilos gruesos tienen una escasa densidad de hilos y son, por tanto, menos finos y delicados.

En el lienzo de lino se podían buscar efectos decorativos introduciendo hilos de mayor calibre en la trama que formaban líneas de mayor grosor y realce, generalmente delimitando los motivos ornamentales (MAN cat. 30 y MAD cat. 31); o por el procedimiento del *saltado* (fig. 27) que consiste en hacer pasar regularmente un hilo de trama sobre varios hilos de urdimbre de modo que, en cada salto, el hilo de la trama toma un número fijo de hilos de urdimbre (MAN cat. 29, 31 y 37 y MAD cat. 22 y 34).

Los motivos decorativos se ejecutaban con técnica de *tapicería* en la que la urdimbre, generalmente de lino⁷⁵, se recubre por completo y queda oculta por los hilos de lana de la trama, que pasan alternativamente por delante y por detrás de uno o más hilos de urdimbre formando una superficie muy densa. En la tapicería cada hilo de trama se entreteje con la urdimbre solamente desde donde empieza a donde acaba su color. Después los carretes con los hilos de la trama se dejan colgando en el reverso de la tela y vuelven a cogerse en pasadas sucesivas, quedando el envés cruzado en varias direcciones por los hilos de colores empleados en la trama, salvo en tejidos en los que el anverso y el reverso son exactamente iguales, en cuyo caso los

⁷⁵ En el período musulmán no fue infrecuente que la urdimbre fuese de lana o de lino coloreado.

hilos de la trama se rematan en cada pasada para que no se vean los cabos.

Aunque no se conoce su origen, la tapicería pudo ser ya utilizada en la decoración de los tejidos de las civilizaciones del Creciente Fértil, difundiéndose por el Mediterráneo a través del comercio. El fragmento más antiguo de tapicería encontrado en Egipto es un tejido de lino, decorado con jeroglíficos, de la tumba de Thutmés IV, conservado en el Museo Egipcio de El Cairo⁷⁶.

Los motivos de tapicería se podían hacer por separado, cosiéndose después al tejido del que iban a formar parte, o intercalarse en el lienzo de lino; ambos procedimientos fueron utilizados en la época copta, si bien parece que el segundo fue más usual en los primeros siglos. Pero, como la tapicería se deteriora menos que el lienzo de lino, cuando éste estaba inservible los motivos de tapicería, aún en uso, se aprovechaban para nuevos tejidos de lino, a los que se aplicaban por medio de una costura.

Cuando los motivos decorativos en tapicería iban intercalados en el lienzo de lino se podían seguir varios procedimientos. El tejido simultáneo del lienzo y la tapicería no era muy práctico, aunque técnicamente era realizable. Lo más frecuente era abandonar el tejido del lienzo cuando se llegaba a los adornos de tapicería y, en función de la tipología de los motivos, se seguían distintos métodos:

- En los motivos cuadrangulares, cuando se llegaba a su base se abandonaba el tejido de lienzo para ejecutar la tapicería, y una vez concluida ésta se continuaba tejiendo el lienzo trabándolo en los laterales del motivo.

- En los motivos circulares el tejido de lienzo no se abandonaba en la base, sino que se continuaba hasta la línea de diámetro, después se tejía la tapicería y, por último, se

⁷⁶ BAGINSKI Y TIDHAR, *Textiles from Egypt 4th-13th centuries C.E.*, Jerusalén, 1980, p. 20.

retomaba el tejido del lienzo donde se había abandonado. Los perfiles curvos de los orbiculi o medallones circulares se tornaban líneas rectas en el sentido de la urdimbre para evitar las dificultades técnicas que conllevaba la ejecución de líneas curvas; este procedimiento fue una constante en toda la producción de tejidos coptos, sobre todo a partir de los siglos VII-VIII, cuando la técnica se simplificó en aras del decorativismo (MAN cat. 20, 34 y 35 y MAD cat. 7, 11, 20, 26, 27, 29, 30, 33, 40, 43, 44, 48, 49, 52, 56, 57 y 59).

- Cuando los motivos se adaptaban a formas más libres se seguía un procedimiento similar al de los motivos circulares, tejiendo el lienzo hasta la línea en que el diseño adquiriría su máxima longitud⁷⁷.

En el paso entre el lienzo y la tapicería, como se introducían hilos de lana para la trama y estos, por lo general, eran más gruesos que los de lino, para que se formase un tejido compacto y con cierto relieve el tejedor modificaba la armadura de forma que los hilos de la trama se entrelazaban con varios hilos de urdimbre sometiéndose a una nueva regla de reagrupamiento (fig. 28). Con este procedimiento, cuando los hilos de la urdimbre eran gruesos el aspecto de la tapicería era más basto, mientras si los hilos de la urdimbre eran finos el tejido resultante era muy delicado, pudiéndose obtener tapicerías toscas con un número de hilos por centímetro que oscila entre cinco y siete, y otras muy finas con doce o catorce hilos por centímetro, siendo las más comunes las tapicerías con ocho o nueve hilos por centímetro. La textura se aprovechó como un procedimiento técnico para conseguir efectos de modelado.

Como se ha dicho, en la tapicería los distintos colores que intervienen en el diseño no tienen que entrelazarse de extremo a extremo del tejido, sino que cada color forma su parte

⁷⁷ Esquemas muy ilustrativos de los distintos procedimientos se muestran en la obra de LAFONTAINE-DOSOGNE, *Textiles coptes des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Bruselas, 1988, figs. 121-127.

correspondiente y se interrumpe su labor cuando ya no interviene en la decoración. Cuando el trabajo de un color se detiene formando una línea paralela a la urdimbre y se teje al lado con otro color interrumpiéndose la trama entre dos hilos de urdimbre se produce una *abertura, descubierto, hendedura o relé*⁷⁸; estas aberturas se cosían una vez concluido el tejido, pero por la fragilidad de sus costuras es habitual que hayan desaparecido con el paso del tiempo (fig. 30). Con objeto de evitar los descubiertos, otras veces se procedía a alternar pasadas de trama de los colores que iban a formar los motivos, aumentando o reduciendo su tamaño para obtener una línea dentada llamada *escala* (fig. 29) en la que las aberturas que se formaban no eran lo suficientemente grandes para formar hendeduras; otras veces se trababan los hilos entre sí (fig. 31); o se procedía al *perfilado o ligadura*, que consistía en hacer cabalgar las pasadas de los distintos hilos compartiendo uno o más hilos de urdimbre (fig. 33).

Los descubiertos se podían potenciar con fines decorativos, tal era el caso de los *arrollamientos*, que servían para perfilar los motivos y consistían en enrollar un hilo de trama alrededor de un solo hilo de urdimbre, obteniéndose un efecto de bordado (fig. 32).

Los fondos de tapicería de las superficies a decorar eran generalmente de un solo color, pero hasta alrededor del siglo VII en muchos tejidos alternaban pasadas de hilo de lino crudo con pasadas de hilo de lana púrpura, obteniéndose tejidos de un estriado coloreado con un fondo *jaspeado* o *veteado* y una textura más laxa (fig. 34). Con este procedimiento se buscaban efectos decorativos, sobre todo en los tejidos monocromos (MAN cat. 21 y 25 y MAD cat. 1, 11, 21, 22 y 56).

La tapicería copta estuvo sometida a diversos cambios y transformaciones técnicas que contribuyeron de manera decisiva

⁷⁸ Del francés *relais*, término con que se designa el efecto de corte en los tejidos por la interrupción de un color.

en el nacimiento de un nuevo estilo, por lo que el estudio técnico es fundamental para catalogar los tejidos coptos.

En los primeros siglos, cuando la influencia clásica era notable, fueron características las *gradaciones tonales* con las que se obtenían tejidos con decoraciones pictóricas en los que los efectos de modelado y volumen de los motivos se conseguía con pasadas de hilos de diferentes tonos. En estos tejidos la urdimbre se disponía en paralelo a los motivos para poder reproducir el modelo fielmente, y la trama siempre discurría en perpendicular a los hilos de la urdimbre, sin curvarse para adaptarse a la forma de los motivos. Esta técnica se empleó fundamentalmente en la decoración de tejidos con temática helenística.

Los tejedores coptos fueron abandonando gradualmente el empleo del sombreado para potenciar los contrastes cromáticos obtenidos por oposición de superficies claras y oscuras, y así conseguir efectos puramente decorativos. En estos tejidos los motivos se formaban, en general, en perpendicular a la urdimbre para obtener la unión orgánica de sus elementos constitutivos, articularlos por medio de los contornos, y modelar su forma por la disposición de los hilos de la trama, que no siempre se ordenaban en perpendicular a la urdimbre, sino que algunas pasadas adoptaban formas curvas u oblicuas para ajustarse mejor a los detalles (figs. 35 y 36).

El tejedor copto adaptó la técnica a su visión del mundo, concibiendo los conjuntos de forma que los elementos, en lugar de ordenarse armoniosamente, se constituían mediante masas opuestas con una cierta mesura provocando, en épocas tardías, una deformación y simplificación tal que abundó en un mayor decorativismo.

Los tejedores coptos se sirvieron de una serie de recursos técnicos con los que expresaron mejor sus propósitos estéticos. Los motivos, formados por masas cromáticas opuestas, se articulaban y se relacionaban entre sí perfilándolos y

contorneándolos con trazos finos y rápidos ejecutados con una *lanzadera volante* que trabajaba con independencia de la lanzadera de trama y permitía al tejedor trabajar con gran libertad, porque por su condición totalmente manual podía moverse en todas las direcciones, no permitiendo al tejedor únicamente retroceder.

La lanzadera volante trabajaba por medio de saltos tanto en el sentido de la trama como en el de la urdimbre, expeliendo hilos que simulaban los efectos del bordado⁷⁹. Los hilos utilizados eran de lino muy fino, por lo que en algunas telas el trabajo de lanzadera ha desaparecido parcial o totalmente a causa de la degradación y el uso.

Cuando la lanzadera volante trabajaba en paralelo a la trama se producían *redondeados* (figs. 37 a 39), que consistían en que el hilo pasaba sobre dos hilos de urdimbre por el derecho retrocediendo un hilo por el revés, aunque también se podía hacer pasar el hilo sobre tres, cuatro, o más hilos por el derecho obteniéndose efectos de mayor relieve. Si el hilo iba tomando a su paso varias pasadas de trama, se formaban gruesos *cableados ensortijados* (fig. 39), muy apropiados para los contorneados.

Cuando la lanzadera volante trabajaba en paralelo a la urdimbre se producían *resaltes* (fig. 40), consistentes en hacer pasar el hilo sobre dos o más hilos de urdimbre y enrollándose sobre estos mismos hilos u otros muy próximos.

Con los redondeados y resaltes generalmente se marcaban los contornos de los motivos, uno de los medios expresivos más característicos del arte textil copto. También se podían formar

⁷⁹ Hay que aclarar, que en los primeros estudios sobre los tejidos coptos se consideraba que los detalles formados con la lanzadera eran bordados. GAYET, *L'Art Copte*, París, 1902, p. 323 rechazó el término "gobelinos coptos" con que se conocían por la similitud técnica que guardaban con los paños de esta manufactura francesa, aduciendo que en la época copta en Egipto la mayoría de los motivos decorativos eran bordados. Otros investigadores siguieron las teorías de Gayet en las primeras décadas de este siglo, pero basta con observar detenidamente estos tejidos para darse cuenta que en sus labores decorativas no interviene la aguja.

puntos de cadeneta, que en el sentido de la trama se hacían a base de redondeados, y a base de resaltes en el sentido de la urdimbre (figs. 42 y 43). Los redondeados y resaltes son la base de la técnica oriental de los *soumak*.

Como la lanzadera volante se podía mover en todas las direcciones, cuando lanzaba hilos en diagonal formaba líneas en zig-zag (fig. 41), y cuando estas líneas se entrecruzaban se formaban *puntos cruzados* (fig. 44).

Para ejecutar las cadenetas y los puntos cruzados se recurría a una segunda lanzadera volante, cuyo uso se difundió en el último período de la producción textil copta. Con estos puntos se creaban delicados e intrincados motivos geométricos con características peculiares en función del período de ejecución, como, por ejemplo, el nido de abeja, obtenido por el uso de varias lanzaderas.

Con una lanzadera se realizaban los *brocados*, en los que el diseño se producía mecánicamente al disponer en el tejido base un arnés para que moviese los hilos de la urdimbre en el momento de entreteter los hilos que formaban los motivos; pero se precisaba un segundo arnés que permitía que los hilos que formaban la decoración permaneciesen en el dorso flojos y sin entreteterse cuando no interviniesen en el tejido. La técnica de brocados se utilizó fundamentalmente en bandas y en los bordes ornados de los tejidos.

La decoración de los brocados solía estar formada por losanges y otros motivos geométricos ejecutados en lino sobre fondo oscuro (MAN cat. 29). Muchas composiciones parecen derivar de las sedas persas, que pudieron ser copiadas en algunos centros textiles en el mismo material y adaptadas en otros en lana y lino, las fibras textiles tradicionales de Egipto.

En la colección del Museo de Artes Decorativas se conserva un tejido asargado con decoración bordada (cat. 72). En la *sarga* el hilo de la trama pasa sobre dos o más hilos de urdimbre y bajo

uno o más, de forma que en la vuelta siguiente el proceso se repite desplazándose un hilo a la derecha o a la izquierda, formando en el tejido canutillos o bordones en diagonal (fig. 45). Esta técnica fue infrecuente en la producción copta.

La técnica de bucle convivió junto a la tapicería, gozando en algún período de gran difusión. Para su ejecución se precisaban dos hilos de trama, de forma que uno se tensaba para formar la estructura del tejido y servía de sujección al otro, que pasaba a intervalos regulares alrededor de un bastoncillo formando los bucles (fig. 46). Cuando los bucles eran de lino solían ser muy largos y, generalmente, bordeaban los motivos centrales, ejecutados en tapicería (MAN cat. 4). Los bucles que componían los motivos decorativos eran cortos y formados habitualmente por hilos de lana polícromos (MAN cat. 4 y MAD cat. 31).

La técnica de bucle parece que tuvo un origen oriental, particularmente caldeo, aunque actualmente este tema es objeto de investigación, ya que se ha intentado poner en relación con el nudo *sehna*⁸⁰ y, de hecho, muchos de los largos bucles de lino se formaban con este tipo de nudo. En Egipto ya se conocía durante el Imperio Medio, época de la que se conserva un fragmento procedente de Deir el Bahari⁸¹. Desde el período helenístico con esta técnica parece que se intentaban imitar los trabajos musivarios, concibiéndose cada bucle como si de una tesela se tratase⁸². La relativa abundancia de estos tejidos en

⁸⁰ Puntos de vista interesantes sobre la técnica de bucle son los que sostienen FORBES, *Studies in ancient technology*, Leiden, 1964, pp. 187-189, LAFONTAINE-DOSOGNE, *Textiles coptes des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Bruselas, 1988, p. 27 y WACE en *Exposition d'Art Copte*, El Cairo, 1944, XIV.

⁸¹ RUTSCHOWSCAYA, *Tissus coptes*, París, 1990, p. 32.

⁸² Esta opinión es recogida por WESSEL, *Coptic Art*, Londres, 1965, p. 192, y por WACE en *Exposition d'Art Copte*, El Cairo, 1944, XIV.

la producción copta se debe, seguramente, a que se utilizaban como protección contra el frío⁸³. En opinión de Wipszycka⁸⁴ eran muy apreciados porque imitaban la piel de cordero. Su ejecución precisaba especialización por parte de los tejedores.

En el telar de lizo se ejecutaban las telas labradas, en las que era preciso controlar los grupos de urdimbres para formar un diseño que era invariable, a no ser que durante el proceso de ejecución se cambiasen las agrupaciones de los hilos de urdimbre en los lizos. En estos telares, muy simples al principio, se podían hacer distintos tipos de tejidos, algunos de los cuales se caracterizaban por no tener reverso, distinguiéndose éste por tener los colores en negativo con respecto al anverso. Los distintos tipos de tejidos obtenidos en estos telares estaban en función de los ligamentos básicos. El proceso de ejecución consistía en entretejer a una urdimbre básica una armadura de lienzo o sarga y una urdimbre de ligamento, de forma que los hilos se intercalaban entre la trama que debía aparecer por el anverso y la que debía aparecer por el reverso (fig. 47). En Egipto y Roma todos los tejidos realizados en telares de lizos se llamaban *polymita*, palabra griega que significa "muchos hilos".

Los primeros *polymitas* conocidos en Egipto llegarían a través del comercio, pero muy pronto sus hábiles tejedores trataron de imitarlos, tanto en seda, como en lana y lino. Estos

⁸³ Los tejidos de bucle pudieron usarse para combatir el frío desde la Antigüedad, así, en el Canto X de *La Iliada* se describe el manto de Néstor como "...un manto doble de púrpura de mucho vuelo, adornado con felpa..." Ed. Mediterráneo, Madrid, 1985, p. 121.

⁸⁴ WIPSYZKA, *L'industrie textile dans l'Egypte romaine*, Cracovia, 1965, p. 114, denomina a estos tejidos *kaunake*, término que, según la autora, podía designar una piel de cordero más que una técnica textil.

polymitas, según Carroll⁸⁵, parecen haber prolongado la tradición de los *poikilos*, tejidos polícromos de estilo griego citados en La Iliada y La Odisea.

Para ejecutar los tejidos de seda fueron perfeccionando su tecnología, fabricando *samitos* y *taquetés labrados*⁸⁶ que se han encontrado sobre todo en Antinoe y Akhmim, donde muchos provendrían de la importación, pero otros muchos se tejerían en los talleres locales a imitación de los primeros.

Pero también adaptaron esta tecnología a la lana y el lino, tejiéndose taquetés con bastas de trama ligadas en tafetán por una urdimbre de ligadura sobre un cruzamiento formado por una urdimbre de base y una trama de fondo. Estos taquetés técnicamente son una prefiguración del jacquard, y constituyeron una categoría relativamente poco numerosa en la producción copta. En sus composiciones predominaban los motivos estilizados vegetales y animales, siendo raras las escenas figuradas. Entre los tejidos estudiados, dos de ellos, con idéntica decoración, se componen de registros superpuestos constituidos por octógonos que encierran siluetas de pájaros de perfil rodeados por roleos y flores abiertas entre los octógonos (MAN cat. 22 y MAD cat. 14); otro se compone de filas de figuras geométricas, próximas a meandros, que encierran rosetas (MAN cat. 23); y un último fragmento se decora con lises y animales fantásticos adosados (MAN cat. 24).

⁸⁵ CARROLL, *Looms and textiles of the copts*, Washington, 1986, p. 53.

⁸⁶ Los *samitos* pueden ser lisos y labrados y, en todos ellos, los haces del derecho y del envés están constituidos por bastas de sarga de 2:1 cuyo reporte, limitado a seis hilos, se compone de tres hilos de urdimbre de base y tres hilos de urdimbre de ligadura en relación 1:1.

En el *taqueté labrado* los haces del derecho y del envés están constituidos por bastas de trama enlazadas en tafetán por una urdimbre de ligadura. Su reporte de ligamento es de cuatro hilos, dos para la urdimbre de base y dos para la de ligadura.

Ambas definiciones están tomadas de *Vocabulario técnico de tejidos*, C.I.E.T.A., Lyon, 1963.

Los telares de lizo fueron seguramente adoptados por los coptos por permitir mayor rapidez en la ejecución de los tejidos decorativos y para imitar los tejidos de seda provenientes de la importación, pero no constituyeron un procedimiento muy usual, porque con la tapicería se obtenían telas más finas y delicadas, ya que en los *polymita* de lana y lino no se creaban diseños tan imaginativos, ni de composición tan equilibrada y resultados tan sutiles, como en los *polymita* de seda.

Aunque se ignora la procedencia de la mayor parte de estos tejidos, es de suponer que se harían en talleres con operarios especializados y conocedores de los telares de lizo. Estos talleres posiblemente se ubicarían en centros abiertos a las novedades técnicas y estilísticas.

A pesar de que gran parte de los tejidos coptos se conservan en estado fragmentario, en muchos aún se puede analizar el remate de los orillos, que suele estar formado por unos cabos que refuerzan los hilos de las urdimbres de los extremos (fig. 48), o por los mismos hilos de la urdimbre entrelazados entre sí (fig. 50). Otros tejidos presentan borduras de remate en forma de trenzados o flecos (fig. 49), (MAD cat. 14 y 31). También fue frecuente utilizar cera en los bordes para evitar el deshilachado.

Los orillos paralelos a la urdimbre tenían como función mantener el tejido plano, por lo que solían estar formados por hilos más finos que los del resto del tejido.

Los bordados no fueron muy abundantes en la producción copta. Su origen pudo ser oriental, porque en Mesopotamia y Siria se han conservado ejemplares del primer milenio a.C.; y en los bordados de las tumbas de Tutmosis IV, Amenofis II y Tutankhamon, los motivos de palmetas, grifos y esfinges aladas son de

influencia oriental⁸⁷. En la producción copta los bordados fueron más frecuentes en el último período, y se duda si fueron ejecutados por artesanos coptos que imitaran la técnica oriental, o artesanos orientales instalados en Egipto⁸⁸.

Técnicamente se aplicó tanto el bordado libre, con puntos en los que las puntadas se adaptan al diseño decorativo, como el bordado de hilos contados, en el que los puntos y el diseño se adaptan a la estructura del tejido (MAN cat. 28 y MAD cat. 72, 73 y 74).

Los bordados, generalmente, se aplicaban sobre lienzo de lino, y su viva policromía se obtenía por las labores realizadas con hilos de lana o hilos de seda⁸⁹.

Los bonetes y bolsos calados, con aspecto de encaje, se confeccionaban con la técnica del *sprang*, término de origen escandinavo que designa tejidos de textura laxa⁹⁰. Esta técnica consistía en tender los hilos sobre un bastidor de madera, los cuales se iban retorciendo y trenzando progresivamente de

⁸⁷ RUTSCHOWSCAYA, *Tissus coptes*, París, 1990, p. 36.

⁸⁸ WIPSYZKA, *L'industrie textile dans l'Egypte romaine*, Cracovia, 1965, pp. 125-126, considera que el bordado se practicó entre los coptos ya en épocas tempranas, creándose talleres de bordadores como parece sobreentenderse en un papiro del siglo VI. Sobre este asunto véase también FRANCIA, "Tissus coptes d'Antinoé a Florence", *Rivista degli Studi Orientali*, Vol. LVIII, 1987, notas 11 y 12.

⁸⁹ El tejido del MAD cat. 73 está bordado en seda.

⁹⁰ RENNER, *Die koptischen stoffe in Martin Von Wagner Museum der Universität Würzburg*, Wiesbaden, 1974, p. 84, ZACCARIA, *Tessuti copti*, Museo Poldi Pezzoli, Milán, 1984, p. 64, y otros investigadores, siguiendo a GAYET, *L'Art Copte*, París, 1902, pp. 326-327, opinan que estos tejidos se trabajaban con técnica de encaje o blonda mediante un ganchillo o bolillos.

La técnica del *sprang* tiene su origen en la cestería, ALFARO GINER, *Tejido y cestería en la Península Ibérica*, Madrid, 1984, pp. 108-110, denomina a este procedimiento *cestería de saltos*, y realiza un estudio técnico sobre su utilización de gran interés.

izquierda a derecha e inversamente unos sobre otros, creándose un trenzado que iba avanzando simultáneamente de los hilos de los extremos a los del centro. Según la técnica se diversificara se podían obtener diversos calados (fig. 51). Para rematar estos tejidos se pasaba un hilo que sujetaba la última vuelta entrecruzada. Los bonetes y bolsos se completaban con cintas trenzadas que servían, respectivamente, para ajustar o asir. En el Museo Nacional de Artes Decorativas se conserva un bonete (cat. 42) ejecutado con esta técnica, ya conocida en China en la época de la dinastía Han, al menos desde el siglo I a.C., período en el que se fecha un tejido del Philadelphia Museum of Art⁹¹. Es posible que en Egipto ya se hiciesen redecillas para sujetar el cabello con esta técnica en el siglo III d.C.

Aunque se han conservado pocas piezas, quizás por el desinterés de los arqueólogos y coleccionistas por considerarlas insignificantes, los coptos también tricotaban calcetines o babuchas y cinturones, pero no se conserva ningún fragmento entre los tejidos estudiados. Según Burnham⁹² estas prendas se pudieron tricotar con una sola aguja.

Los coptos también conocieron la técnica de nudos y realizaron alfombras siguiendo una costumbre ya antigua en el territorio, aunque en Egipto parece que no se impuso ninguna tipología característica, sino que los tejedores siguieron las pautas impuestas por Anatolia, Persia y demás zonas productoras⁹³.

⁹¹ WEIBEL, *Two thousand years of textiles*, Nueva York, 1972, figs. 42-43.

⁹² BURNHAM, "Coptic knitting, an ancient technique", *Textile history*, Vol. III, 1972, pp. 116-124.

⁹³ Sobre este tema son interesantes los estudios de DIMAND, "An early cut-pile rug from Egypt", *Metropolitan Museum Studies*, Vol. IV, 1933, pp. 151-162 y WINLOCK, "A roman tapestry and a roman rug", *Bulletin of The Metropolitan Museum of Art*, Vol. XXVII, 1932, pp. 157-159. 164

La variedad y complejidad técnica de los tejidos coptos hace que su belleza radique más en sus cualidades técnicas que en las artísticas, considerándose el estudio de las peculiaridades de su tecnología de máximo interés para tratar de fijar un aspecto tan controvertido como es la cronología.

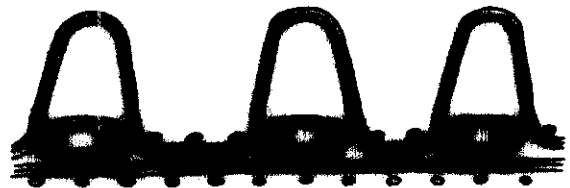
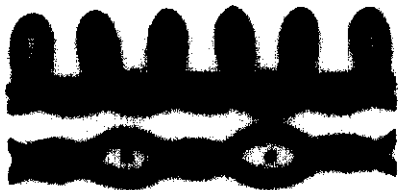
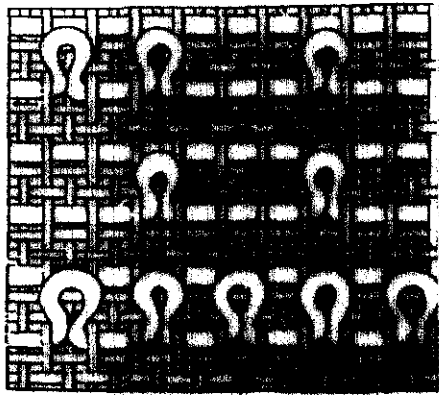


Figura 46

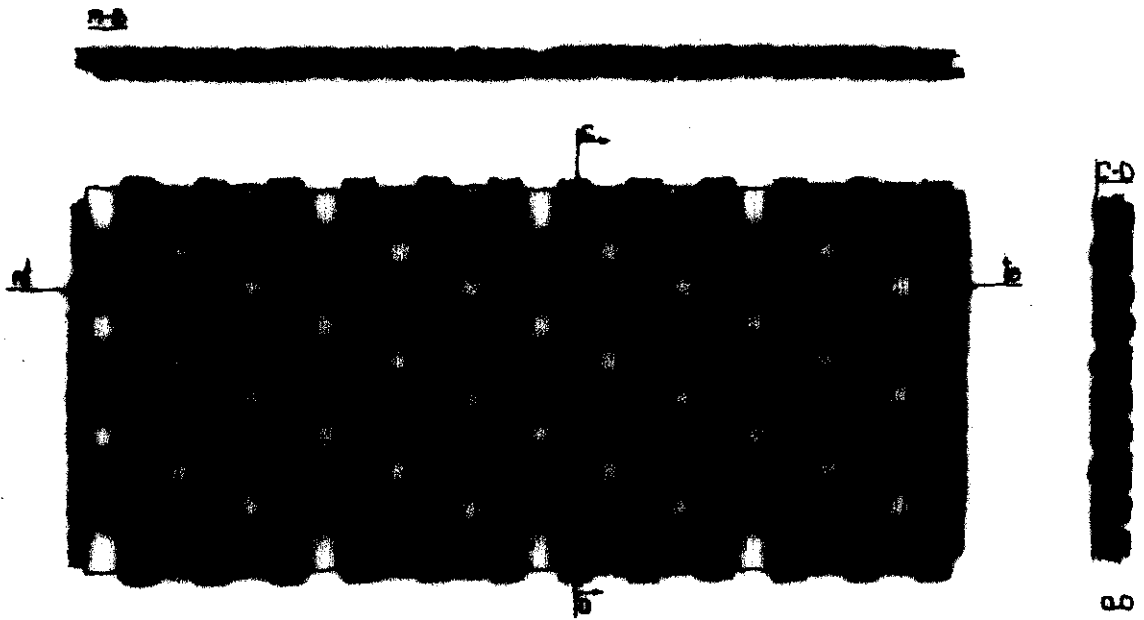
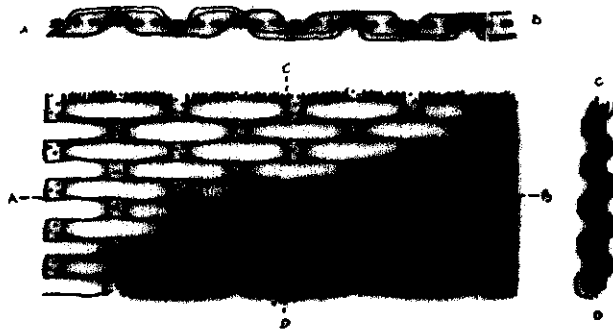


Figura 47

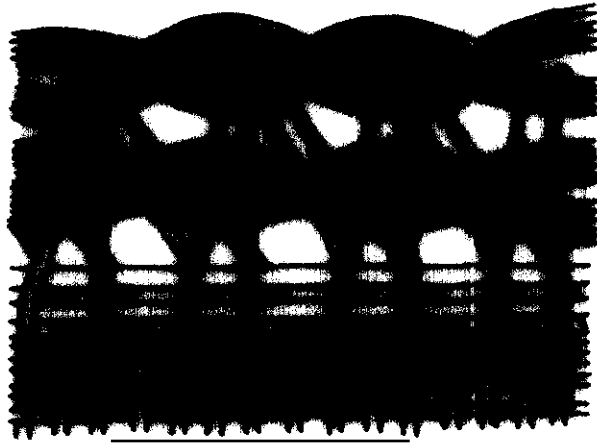


Figura 48

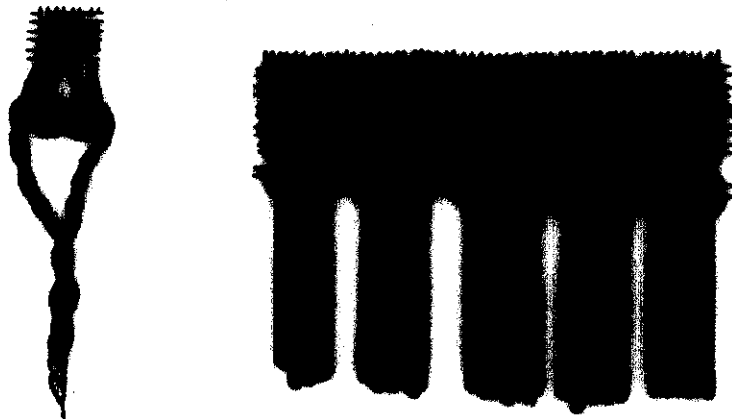


Figura 49



Figura 50

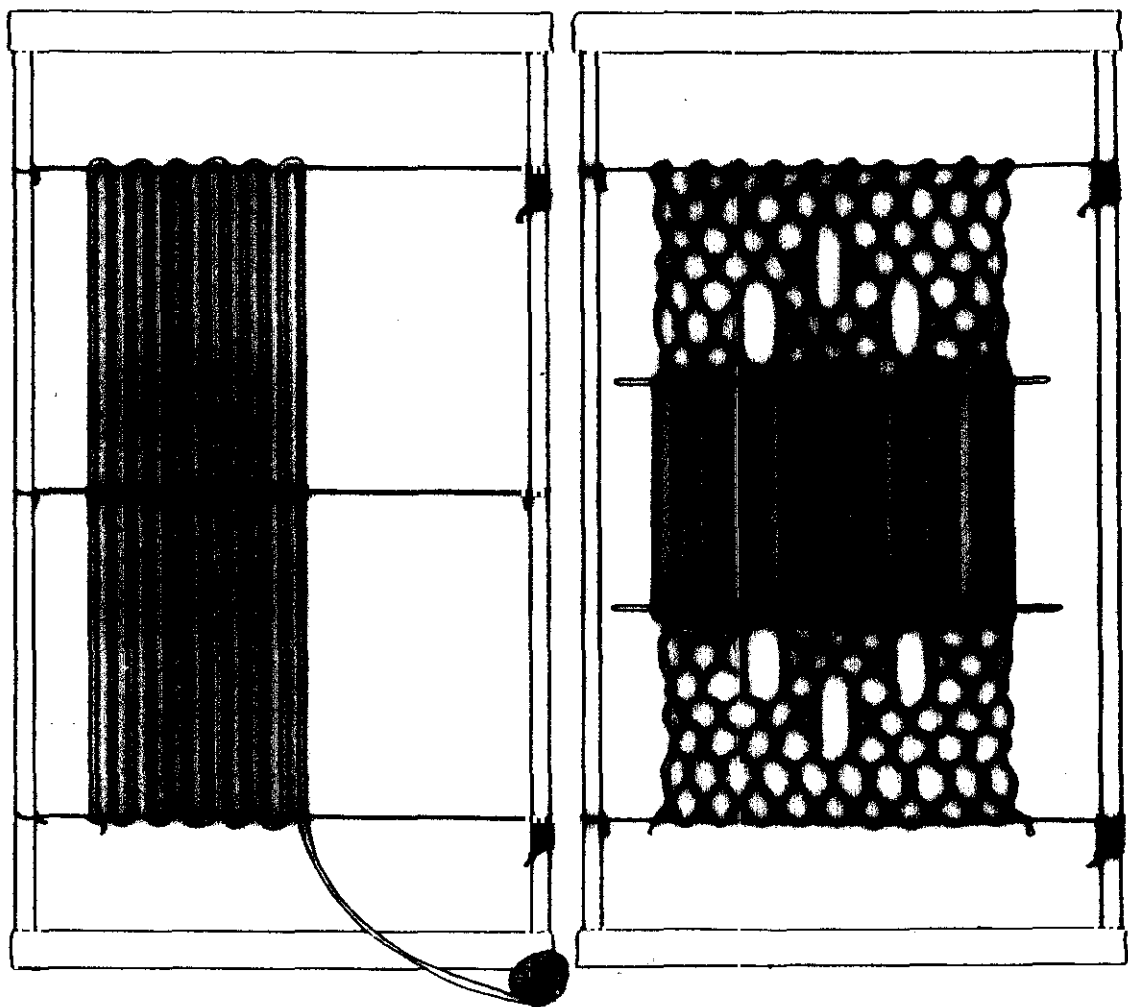


Figura 51

III.2.6.- CRONOLOGIA: PROBLEMATICA Y PERIODIZACION

El obstáculo principal para el estudio del Arte Copto es la falta, casi absoluta, de obras datadas ya sea en el campo de la arquitectura, escultura, pintura o artes aplicadas; por lo tanto hay que establecer su datación en función de los aspectos estilísticos, técnicos y de indicios externos obtenidos a través de un estudio comparativo.

En el curso de los siglos III y IV se manifestaron en Egipto las características de un arte original particularmente en la escultura, como se puede observar en los ejemplos más tempranos de Ahnas y Oxyrhinkos. En este período se datan también los tejidos coptos más antiguos, justo en el momento en que las nuevas prácticas funerarias se hicieron extensivas a la mayor parte de la población.

Precisar el origen de la industria textil copta no plantea grandes problemas, ya que todos los investigadores están de acuerdo en fijar el comienzo del esplendor de esta industria hacia el siglo III, época de apogeo, asimismo, del arte textil sirio. Mucho más problemático es establecer un estudio evolutivo en función de la cronología y precisar cuando finalizó su producción, habiéndose formado a este respecto distintas posturas y formulaciones.

Cuando se llevaron a cabo las primeras y más numerosas excavaciones arqueológicas de los enterramientos coptos no se tomaron todas las precauciones necesarias, y se produjeron

algunos deslizamientos del terreno que dificultaron el estudio de los estratos. Además, en las necrópolis egipcias se economizó el espacio durante generaciones y se enterraban unos cuerpos sobre otros, dificultando este hecho la datación y catalogación de los ajuares funerarios exhumados.

El interés que despertaron estos tejidos provocó que se emprendiesen numerosas excavaciones clandestinas que destruyeron muchos enclaves arqueológicos, ya que estaban movidas únicamente por el deseo de obtener el mayor número posible de tejidos y otras piezas del ajuar funerario, vendidos, las más de las veces, de forma fragmentaria para obtener mayores beneficios económicos. Esto supuso la descontextualización de las piezas, lo que dificulta sobre manera su catalogación, clasificación y datación.

De todos los tejidos coptos exhumados hasta la fecha sólo dos están datados con una relativa certeza en función de otras piezas aparecidas junto a ellos. Se trata de un par de *orbiculi* con diseños geométricos, provenientes de una tumba de Hawara, exhumados junto a una moneda de hacia el año 340 (fig. 52); y de la tapicería utilizada como sudario en el enterramiento de Aurelius Colluthus y su esposa Tiso'a (Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruselas), donde se encontraron papiros datados hacia los años 454-456 aludiendo a contratos de venta y con el testamento de los esposos⁹⁴.

A excepción de estos tejidos, los demás se han clasificado en función de criterios estilísticos, comparativos, o de cualquier otro tipo, lo que ha motivado que los investigadores

⁹⁴ En el caso de los primeros tejidos no cabe duda de que no pueden ser anteriores al año 340, pero sí podrían ser posteriores si la moneda hubiese sido conservada durante alguna generación y depositada en la tumba de su último propietario. Con respecto al enterramiento de Aurelius Colluthus, su excavación fue llevada a cabo en muy malas condiciones, como apunta LAFONTAINE-DOSOGNE, *Textiles coptes des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Bruselas, 1988, p. 11, con lo que se pudieron mezclar objetos espacialmente cercanos, aunque de tumbas diferentes, y confundir la datación.

hayan formado una construcción crítica de la cuestión cronológica de los tejidos coptos.

Los catálogos de los tejidos del Victoria and Albert Museum⁹⁵ y del Staatlichen Museen de Berlín⁹⁶ marcaron el inicio de los estudios rigurosos sobre este tema. En ambos se clasifican los tejidos entre los siglos III y VIII, situando en esta fecha el fin de la industria textil copta, época en que los tejedores se adaptarían a los gustos estéticos de los musulmanes. Estas teorías fueron seguidas por Dimand⁹⁷ y otros investigadores alemanes como Wessel⁹⁸; la misma cronología se sigue en el catálogo de la exposición de Arte Copto celebrada en Essen en 1963⁹⁹.

⁹⁵ KENDRICK, *Catalogue of textiles from burying-grounds in Egypt*, 3 Vols., Londres, 1920-1922.

⁹⁶ WULFF Y VOLBACH, *Spätantike und koptische stoffe aus Agyptischen Grabfunden*, Berlín, 1926.

⁹⁷ DIMAND, *Die ornamentik der Agyptischen wollwirkereien*, Leipzig, 1924. Este investigador en posteriores estudios asimiló la industria copta a la industria musulmana de los primeros siglos: DIMAND, "Special exhibition of coptic and egypto-arabic textiles", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, Vol. XXV, 1930, pp. 126-131, y DIMAND, *A handbook of Muhammadan Art*, Nueva York, 1958.

⁹⁸ WESSEL, *Coptic Art*, Londres, 1965. Este autor niega la prolongación de la producción copta después del siglo VII basándose en el origen de los temas e, incluso, niega el Arte Copto al considerar a este pueblo inculto y bárbaro, reconociendo únicamente las obras de carácter mitológico.

⁹⁹ *Koptische Kunst. Christentum am Nil*, Villa Hügel, Essen, 1963. Fue ésta la primera gran exposición sobre Arte Copto llevada después a Zurich, París y Viena. En cada una de sus sedes se publicó un catálogo que difería en algunos aspectos, como el de la cronología de alguna de las piezas estudiadas. La diferenciación se hizo evidente en el catálogo de París: *L'Art Copte*, Petit Palais, París, 1964, en el que se fechan algunos tejidos hasta con cinco siglos de diferencia con respecto al publicado en Essen. Fue a partir de estas exposiciones cuando las investigaciones sobre Arte Copto tomaron gran vigor, publicándose obras de conjunto y estudios parciales que contribuyeron a la comprensión y clarificación de un aspecto tan controvertido como

Aunque tras las publicaciones de Kendrick, y de Wulff y Volbach la mayoría de las investigaciones siguieron su línea en la cuestión cronológica, Kühnel defendió la tradición copta en los tejidos musulmanes hasta el período fatimí¹⁰⁰. Pero sus teorías quedaron aisladas hasta que no fueron relanzadas por Beckwith, quien en un estudio sobre los tejidos y otro sobre la escultura, replanteó las cuestiones cronológicas y la catalogación de los objetos de Arte Copto en relación con el arte de la Cuenca del Mediterráneo¹⁰¹. Después de Beckwith, la mayoría de los investigadores continuaron y desarrollaron sus teorías destacando, por la continuidad de su obra, los trabajos de Bourguet¹⁰², quien retrasa el fin de la industria textil copta

es su cronología. El elevado número de publicaciones y su calidad entre 1963 y 1964 condujo a que TORP publicase en *The Art Bulletin* (nº 47, 1965, pp. 361-375) unas recensiones críticas y comparativas, de gran valor, sobre la problemática del Arte Copto.

¹⁰⁰ KUHNEL, "La tradition copte dans les tissus musulmans", *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte*, Vol. IV, 1938, pp. 79-89. Este autor atribuye a los coptos la continuación en la utilización del lino y la lana como materiales textiles, e imputa a los tulúnidas la idea de proteger las manufacturas de tradición copta para resaltar un nacionalismo distante de los parámetros impuestos por Bagdad (p. 85). La importancia del papel de los coptos como artesanos que formaron a los musulmanes fue resaltada también por DUTHUIT, *La sculpture copte*, París, 1931, p. 16, aunque no se pronuncia sobre la perdurabilidad de este arte. Asimismo, LOMBARD, *Les textiles dans le monde musulman VII^e-XII^e siècle*, París, 1978, p. 12, encuentra dificultad en diferenciar los tejidos egipcios ejecutados antes y después de la conquista musulmana, ya que considera que se continuó con la tradición textil, la misma organización del trabajo, el mismo utillaje, y las mismas tradiciones y secretos de taller.

¹⁰¹ BECKWITH, "Tissus coptes", *Cahiers CIBA*, Vol. VII, 1959, pp. 2-27, y BECKWITH, *Coptic sculpture 300-1300*, Londres, 1963.

¹⁰² P. du Bourguet ha publicado desde 1953 varios trabajos en los que apuesta por la continuidad de la tradición textil copta durante los primeros siglos de dominación musulmana: BOURGUET, "Un groupe de tissus coptes d'époque musulmane", *Cahiers de Byrsa*, Vol. III, 1953, pp. 167-196; BOURGUET, "La fabrication des tissus coptes aurait-elle largement survécu à la conquête

a los siglos XII o XIII, cuando la población copta asimiló por completo a la cultura musulmana dominante. La escuela francesa continúa la misma línea investigadora¹⁰³, así como la gran mayoría de los investigadores a partir de los años sesenta¹⁰⁴.

Para que cualquier formulación sobre la cuestión cronológica de los tejidos coptos tome cuerpo es necesario basarse en el estudio de las fibras, los colorantes y los procedimientos técnicos, porque un estudio basado exclusivamente en el origen de los temas o la evolución estilística lleva a planteamientos muy dispares entre sí, tanto, que algunos tejidos han sido datados, por distintos investigadores, con cuatro o cinco siglos de diferencia.

Los ensayos de datación con el carbono 14 no han dado los resultados deseados, ya que el amplio margen de error con que se

arabe?", *Bulletin de la Société Archéologique d'Alexandrie*, n° 40, 1953, pp. 1-31; BOURGUET, "Certains groupes de tissus méritent-ils d'être appelés coptes et datés au VII^e siècle?", *Actes du V^e Congrès International d'Archéologie Chrétienne*, Aix-en-Provence, 1954 (1957), pp. 505-510; y BOURGUET, "Deux pièces coptes a la fin de la période ommeyade", *La Revue du Louvre*, n° 2, 1969, pp. 101-105. En *Musée National du Louvre. Catalogue des étoffes coptes*, París, 1964, retrasa la cronología de algunos tejidos hasta la Baja Edad Media.

¹⁰³ RUTSCHOWSCAYA, *Tissage et tissus coptes*, Musée du Louvre, París, 1982; y RUTSCHOWSCAYA, *Tissus coptes*, París, 1990.

¹⁰⁴ Véanse, entre otros: GRUBE, "Studies in the survival and continuity of pre-muslim traditions in Egyptian Islamic Art", *Journal of the American Research Center in Egypt*, Vol. I, 1962, pp. 75-97. THOMPSON, *Coptic textiles in the Brooklyn Museum*, Nueva York, 1971. RENNER, *Die koptischen stoffe im Martin Von Wagner Museum der Universität Würzburg*, Wiesbaden, 1974. RENNER, *Die koptischen textilien in den Vatikanischen Museen*, Wiesbaden, 1982. RENNER, *Die spätantiken und koptischen textilien im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt*, Wiesbaden, 1985. BAGINSKI Y TIDHAR, *Textiles from Egypt 4th-13th centuries C.E.*, Jerusalén, 1980. CARROLL, *Looms and textiles of the copts*, Washington, 1986. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Textiles coptes des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Bruselas, 1988.

trabaja con este método lo hace inapropiado para el estudio de los tejidos coptos¹⁰⁵.

Las espectrofotometrías -análisis de los espectros de un material- y las cromatografías -análisis de los colores y colorantes con que se impregna un material- pueden resultar de gran interés para la datación de los tejidos coptos¹⁰⁶. Del mismo modo, los procedimientos técnicos difirieron considerablemente en las distintas épocas, así, las gradaciones tonales desaparecieron cuando el influjo helenístico se fue debilitando, y en su lugar fueron incorporándose técnicas basadas en la lanzadera volante para crear los rasgos de las figuras. Los motivos de tapicería, que al principio se tejían conjuntamente con el tejido, después se hacían por separado, cosiéndose a la pieza una vez tejidos. Y el bordado se utilizó con más continuidad a partir de la conquista musulmana.

¹⁰⁵ El carbono 14 puede dar márgenes de error en la datación de los tejidos coptos de unos trescientos años. BOURGUET, "Carbone 14 et tissus coptes", *Bulletin du Laboratoire du Musée du Louvre*, 1957, pp. 57-59, experimentó el método del carbono radiactivo con los tejidos del Museo del Louvre sin obtener los resultados deseados. Tampoco se han obtenido resultados en la Universidad de Ohio ni en la Universidad de Arizona, donde se ha aplicado este procedimiento con posterioridad: RUTSCHOWSCAYA, *Tissus coptes*, París, 1990, p. 46.

¹⁰⁶ Si, por ejemplo, en una cromatografía se observa que el color rojo se obtiene de la laca, se puede decir que el tejido es posterior a la conquista musulmana, aunque haya que emplear otros procedimientos para precisar más su cronología; porque la laca, obtenida del pulgón de la India, se introdujo como colorante cuando se interrumpieron las relaciones con Bizancio, Armenia y otros territorios del Mediterráneo Oriental donde se obtenía la rubia tinctoria y el quermes, y se establecieron relaciones con la India: KUHNEL, "La tradition copte dans les tissus musulmans", *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte*, Vol. IV, 1938, p. 84. En función del análisis de los colorantes PFISTER, "Teinture et alchimie dans l'Orient hellénistique", *Seminarium Kondakovianum*, Vol. VII, 1935, pp. 1-59, sugiere clasificar después de la conquista musulmana un gran número de tejidos, pero sin otorgar a esta industria más de un siglo de supervivencia.

Es preciso señalar que la conquista árabe no fue destructiva, y que las producciones artísticas continuaron existiendo a casi todos los niveles de creación y mecenazgo, siendo utilizadas tanto por los musulmanes como por los no musulmanes.

Los testimonios escritos constituyen una fuente documental de primer orden para poder retrasar la datación de los tejidos coptos. Así, según el geógrafo Yagout, en Thinis en la época musulmana se empleaba mano de obra copta en las manufacturas textiles. Entre los años 830 y 832, época del gobernador Al-Ma'mum, se sublevaron los tejedores coptos del Delta para abordar cuestiones sociales¹⁰⁷. A finales del siglo X (985) el geógrafo Mukkadasi asegura que "los coptos no podían tejer sin la autorización del gobernador", y en el siglo XI el viajero persa Nasir-i-Khosrau remarca que el tejido es "patrimonio de los coptos, y que los tejidos de lana provenían del Alto Egipto"¹⁰⁸. Estos testimonios afirman la importancia que tenían los tejedores coptos, pero muchos realizarían una actividad privada y más popular, sobre todo en el Alto Egipto y en Al Fayyum, para el consumo rural y en los talleres de los monasterios, desarrollada en paralelo a la de las manufacturas de las ciudades islamizadas. Por tanto, parece seguro que los coptos continuaron desarrollando la actividad textil al menos hasta los siglos XII o XIII. Sus trabajos fueron de máxima importancia para la estabilización de las características del Arte Árabe, pero en los talleres dominiales, apartados de la dictadura estética impuesta por el arte oficial, sobreviviría con mayor pureza hasta el momento en que la cultura musulmana absorbió definitivamente todos los caracteres diferenciadores de una población convertida en minoritaria.

¹⁰⁷ LOMBARD, *Les textiles dans le monde musulman VII^e-XII^e siècle*, París, 1978, p. 208.

¹⁰⁸ KUHNEL, *Op. cit.*, p. 83 y RUTSCHOWSCAYA, *Tissus coptes*, París, 1990, p. 46.

Cuando se estudia detalladamente la decoración de los tejidos coptos se observa que muchos de los motivos y la forma de ejecución son comunes a los de otras manifestaciones del Arte Musulmán, lo que proporciona una base para fechar en el mismo período piezas estilísticamente afines¹⁰⁹.

Una vez fijada la secuencia cronológica de los tejidos coptos entre los siglos III al XII o XIII, al menos hasta que nuevos datos arqueológicos faciliten la aclaración de este asunto tan controvertido, es preciso establecer una periodización que facilite su estudio en base, fundamentalmente, a planteamientos estilísticos, temáticos y técnicos.

El continuo proceso de conversión que vivió el pueblo copto convierte en dificultosa la periodización de su arte, porque su verdadero origen permanece irremediabilmente en la sombra, y porque en Egipto no se dieron unas directrices centralizadoras como en Roma o Bizancio, lo que permitió que se desarrollase un arte sincrético en el que se asimilaron múltiples tendencias, y en función de cuales predominasen podemos clasificarlo en cuatro grandes apartados:

1.- **Arte Pre-copto:** Tres primeros siglos de nuestra era. Este período se caracteriza por la herencia clásica del Arte Helenístico antiguo. Los tejidos de este período son escasos al no haberse abandonado todavía el rito de la momificación, y muestran una estética claramente helenística.

2.- **Arte Proto-copto:** Segunda mitad del siglo III a la primera mitad del siglo V. Coincide con la introducción del cristianismo. En este período, junto a la pervivencia de la estética clasicista, se empiezan a observar los primeros síntomas de estilización, desproporción y decorativismo propios de la estética copta. A partir de esta fase, debido a la desaparición

¹⁰⁹ En función de la afinidad estilística, la clasificación de los tejidos se hace en base a un grupo datado en el siglo XII por paralelismo con otros objetos del mismo período, y otro fechado en el siglo VI (el de Aurelius Colluthus): RUTSCHOWSCAYA, *Op. cit.*, p. 46.

del rito de la momificación, podemos empezar a fechar la gran mayoría de tejidos que se conservan en la actualidad.

3.- **Arte Copto:** Segunda mitad del siglo V a finales del siglo VII. En este período la sociedad era mayoritariamente cristiana, lo que repercutió en la introducción de un nuevo repertorio iconográfico. Estéticamente se produjo una fuerte estilización y desproporción de los motivos decorativos que abundaron en una mayor expresividad y conceptualización de las imágenes, aunque se descuidaron los valores formales. Fue la fase más creativa y para la bibliografía tradicional en este período se tendrían que fechar las producciones más tardías del Arte Copto. En los tejidos se observan las características comentadas realizadas por un intenso y contrastado cromatismo.

4.- **Arte de los coptos:** A partir del siglo VIII hasta los siglos XII-XIII en que los caracteres diferenciadores de la estética copta son absorbidos por el Arte Musulmán dominante. En este período los artesanos coptos trabajaban al servicio de los musulmanes a la vez que desarrollaban una actividad paralela para satisfacer sus propios deseos estéticos (de ahí la denominación de arte de los coptos), y fue en esta faceta donde siguieron mostrando las peculiaridades propias de su mundo, hasta que los rasgos de parentesco con el Arte Musulmán se hicieron más evidentes. Aunque ya hemos mencionado la importancia de las fuentes documentales para retrasar la cronología del arte textil copto, es preciso añadir como a los tejidos salidos de sus telares se los llamaba *kubati* para distinguirlos de los producidos en otros territorios; y la *kiswa*, paño que cubría la Kaaba en La Meca, en época del califa Umar ibn al-Khattab (581-644) era tejida por artesanos coptos. Pero los coptos no eran solamente apreciados por sus habilidades textiles, ya que un papiro omeya revela que en tiempos del califa Al-Walid

(705-715) un grupo de artesanos coptos fueron enviados a Damasco para que colaborasen en la construcción de la gran mezquita¹¹⁰.

A partir del siglo VIII el arte de los coptos, que parecía que estaba llamado a ejecutar brillantes obras, se tuvo que desplazar, por las circunstancias políticas, al medio rural, popularizándose sus realizaciones a la vez que ganaban en expresividad y autenticidad, aunque las referencias a la realidad cada vez eran más escasas. Está claro que de no haber sido por la conquista musulmana, habría estado llamado a desarrollar un arte cuya originalidad habría influido, de una manera evidente, en el Arte Medieval. Pero después del siglo XIII los coptos tuvieron que buscar sus modelos en otras artes cristianas -Bizancio y Armenia- transformándolas al unir las a la decoración de influencia islámica. De hecho, por sus cualidades técnicas y artísticas, muchos artistas coptos trabajaron en los edificios omeyas de Jerusalén, Damasco, La Meca y Medina, y posiblemente formaron parte de la mano de obra en la construcción de Khirbar al-Mafjar, Qusayr Amra y alrededores¹¹¹. Pero la decoración de todos estos edificios no es original de los coptos, sino que obedecía a la moda común de las provincias bizantinas y los mismos modelos se empleaban para la decoración de mosaicos, pinturas, marfiles, maderas, piedras, tejidos, etc.

Ha sido fundamentalmente el análisis del estilo y la técnica de la escultura y los tejidos lo que ha llevado a algunos investigadores a retrasar la cronología del Arte Copto, y en el caso de los tejidos han sido básicos los estudios de Bourguet, quien ha dedicado varias de sus obras a demostrar la pervivencia

¹¹⁰ BAGINSKI Y TIDHAR, *Textiles from Egypt 4th-13th centuries C.E.*, Jerusalén, 1980, p. 7.

¹¹¹ ETTINGHAUSEN, *From Byzantium to Sasanian Iran and Islamic World*, Leiden, 1972, p. 65, piensa que la influencia clásica de la decoración de estos edificios estaba integrada en el Arte Sasánida, y no considera la eventualidad de una intervención de artesanos coptos.

del arte textil copto durante los primeros siglos de la Hégira¹¹².

Aunque todos los investigadores han encontrado ciertas similitudes entre el Arte Copto y el primer Arte Islámico producido en Egipto, se pensaba que eran debidas a que los artesanos coptos al servicio de los musulmanes habían guardado celosamente algunos motivos que transmitieron al Arte Islámico; pero lo cierto es que se precisaron varios siglos para que desapareciese su cultura bajo la influencia niveladora del Islam. Después de la conquista, los musulmanes y cristianos coptos usarían indistintamente los mismos tejidos, producidos en su mayoría por artesanos coptos, debiéndose orientar hacia la Arqueología cristiana sólo aquellos en los que la presencia de símbolos cristianos sea evidente.

Aunque se pueda formular una periodización general, ésta no basta para clasificar cada uno de los tejidos coptos, por lo que hay que recurrir al estudio comparativo con obras datadas, como las miniaturas, y al análisis estilístico de cada uno de los motivos; pero los sistemas de datación basados en el estilo presentan problemas particulares, ya que algunos motivos se popularizaron y se reutilizaron durante centurias. Por lo tanto, la datación de los tejidos coptos constituye una hipótesis de

¹¹² Véanse básicamente BOURGUET, "Un groupe de tissus coptes d'époque musulmane", *Cahiers de Byrsa*, Vol. III, 1953, pp. 167-196. BOURGUET, "La fabrication des tissus coptes aurait-elle largement survécu à la conquête arabe?", *Bulletin de la Société Archéologique d'Alexandrie*, n° 40, 1953, pp. 1-31. BOURGUET, "Certains groupes de tissus méritent-ils d'être appelés coptes et datés au VII^e siècle?", *Actes du V^e Congrès International d'Archéologie Chrétienne*, Aix-en-Provence, 1954 (1957), pp. 505-510. BOURGUET, "L'Art Copte pendant les cinq premières siècles de l'Hégire", *Internationale Arbeitstagung zur Ausstellung "Koptische Kunst"*, Essen, 1963, pp. 221-232. BOURGUET, "La technique des étoffes coptes en rapport avec leur datation", *Bulletin de Liaison C.I.E.T.A.*, n° 23, 1966, pp. 17-20. BOURGUET, "Deux pièces coptes de la fin de la période ommeyade", *La Revue du Louvre*, n° 2, 1969, pp. 101-105.

trabajo sujeta a distintas interpretaciones y formulaciones, de difícil resolución hasta que no se desarrolle un cuerpo de una nueva Arqueología con criterios más concretos y nuevas metodologías.

Ante la dificultad de datar cada uno de los tejidos por separado es conveniente plantear la datación en distintos grupos en relación con el estilo, temática, materiales y técnica. No obstante, en la datación de los tejidos coptos puede haber errores de uno o más siglos por el carácter conservador de este arte.

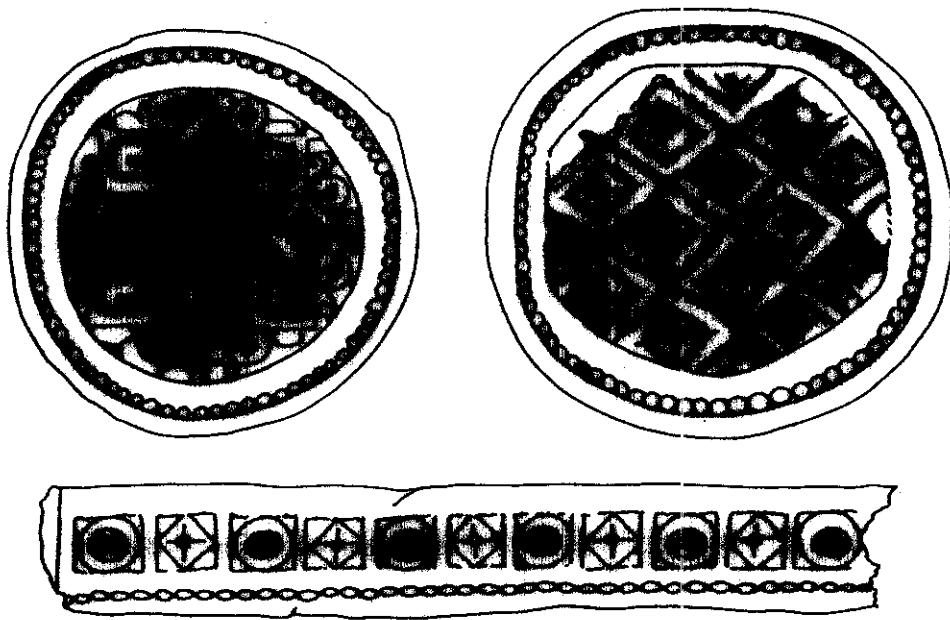


Figura 52

III.2.7.- ANALISIS ESTILISTICO DE LOS TEJIDOS COPTOS

Como se desprende después de haber establecido las características y la periodización cronológica, en el Arte Copto se produjo una profunda evolución estilística que ayuda a diferenciar, de una manera más clara, las producciones de los primeros siglos de las de las épocas tardías.

Los tejidos más tempranos hallados en Egipto son de corte helenístico, lo que ha llevado a plantear a algunos investigadores que los tejidos con una concepción pictórica e ilusionista serían manifestaciones del Arte Helenístico tardío, ejecutados por artesanos de origen griego de los que aprenderían, asimilando su estética, motivos y técnica, los tejedores coptos, a los cuales no se les da entrada y protagonismo hasta que la estética es totalmente ornamental y los motivos se van cristianizando¹¹³. Pero la tradición textil estuvo presente en Egipto desde el período faraónico, lo que convierte en verosímil suponer que los coptos, desde que entraron en contacto con el Arte Helenístico, con un peculiar desarrollo en torno a Alejandría, adoptaron sus métodos y estética adaptándolos a su forma peculiar de entender el mundo. Por eso, los tejidos más antiguos participan de la estética ilusionista propia del mundo

¹¹³ Estas teorías son puestas de manifiesto por WESSEL, *Coptic Art*, Londres, 1965, p. 208, quien defiende que fueron los griegos no cristianizados quienes ejecutaron las más bellas piezas textiles.

helenístico tardío, del que Egipto formaba parte política y culturalmente.

Siguiendo la clasificación que Kitzinger estableció para el estudio de la escultura¹¹⁴, los tejidos coptos se pueden distribuir en dos grandes grupos: tejidos de "estilo dulce" y tejidos de "estilo rudo".

El "estilo dulce" se caracterizó por la pervivencia de motivos helenísticos concebidos con un gran realismo obtenido, en los tejidos policromos, por la utilización técnica de las gradaciones tonales para crear el modelado; y de las figuras de correctas proporciones en crudo sobre fondo oscuro, como si de una pintura de vasos se tratase, en el caso de los tejidos monocromos. Cronológicamente abarca desde los siglos III-IV hasta la primera mitad del siglo V.

Los motivos de estos tejidos con el tiempo se tornaron de proporciones más libres, aunque guardando aún mucho de su esbeltez y elegancia; los rostros de las figuras se hicieron menos idealizados, aunque ganaron en expresividad; y en las escenas se fue perdiendo el dinamismo y narrativismo propios de los primeros ejemplares, en aras de un mayor decorativismo conseguido por una abundante ornamentación distribuida por la superficie decorativa.

El "estilo rudo" se caracterizó por un cambio radical en la estética, en la que primaba el decorativismo y el convencionalismo. Se descuidaron las proporciones, siendo constantes la deformación y la disgregación anatómica de las figuras, imperó la inarmonía, y la tosquedad de factura se hizo habitual. Temáticamente, los motivos helenísticos siguieron ocupando un papel fundamental, aunque, las más de las veces, desprovistos de todo simbolismo, o asimilados a la iconografía cristiana, que se iba configurando de forma definitiva.

¹¹⁴ KITZINGER, "Notes on Early Coptic Sculpture", *Archaeologia or Miscellaneous tracts relating to Antiquity*, Vol. 87, 1937, pp. 181-215.

Cronológicamente el cambio de estilo se hizo evidente a partir de la segunda mitad del siglo V, perpetuándose durante siglos en torno al arte de los monasterios.

En los tejidos clasificados en este estilo se aprecia una distinción técnica al distribuirse los motivos por masas de cromatismo contrastado y puramente decorativo a base de colores puros y yuxtapuestos contorneados en negro, con perfiles tan netos que parecen simular los tabiquillos que se forman en la técnica del esmaltado, olvidando por completo el uso de los sombreados. Para modelar y crear volumen los rasgos de las figuras se perfilaban con una línea oscura, y en los tejidos monocromos los motivos se realizaban por medio de los procedimientos técnicos obtenidos con la lanzadera volante.

Una vez establecida, a grandes líneas, la clasificación general de los tejidos coptos se hace necesario estudiar sus peculiaridades estilísticas, técnicas y temáticas de forma más ordenada y minuciosa.

En los siglos III y IV, período en que se debe emplazar el origen de la industria textil copta, el estilo era totalmente naturalista, con motivos bien modelados y proporcionados, y los prototipos decorativos helenísticos.

Técnicamente se distinguen dos grupos de tejidos:

- Tejidos polícromos: con colores delicados y realistas en los que el modelado de los motivos y figuras se obtenía por el sombreado y las gradaciones tonales.

- Tejidos monocromos: en los que sobre un fondo púrpura destacaba la decoración en crudo y los motivos se completaban con el trabajo de la lanzadera, o sobre el fondo púrpura se formaba la decoración íntegramente con la lanzadera, ejecutada con una finura y delicadeza que nunca más se volvería a conseguir en los tejidos coptos; dentro de este tipo destacaban los tejidos con decoración geométrica. Otra variedad en el empleo de la bicromía consistía en hacer destacar la decoración en oscuro sobre un

fondo crudo. Los tejidos con decoración monocroma parecen estar inspirados en los mosaicos romanos con decoración en blanco y negro.

Los tejidos policromos y monocromos se ejecutaron indistintamente a lo largo de la producción textil copta. Pero, en los primeros siglos de producción textil, en la indumentaria imperaron los tejidos monocromos, de moda en todo el Imperio al menos hasta el siglo VI, reservándose los tejidos policromos para las colgaduras y otros tejidos destinados a la decoración de edificios. Según la moda se fue orientalizando se impusieron en la indumentaria los tejidos policromos.

En el siglo V la influencia del Arte Oriental se hizo más evidente y los motivos mostraban tendencia a la estilización, pronunciándose o deformándose algunos de sus elementos constitutivos, que se simplificaron progresiva y gradualmente.

En el siglo VI se fueron acentuando la estilización y las desproporciones, teniendo en cuenta que en el Arte Copto la distorsión y desproporción de los motivos constituyó más una razón de estilo que de provincianismo.

Los temas seguían siendo de origen helenístico, los diseños geométricos se hicieron más complejos, y los motivos vegetales adquirieron mayor estilización.

Algunos detalles de la decoración ayudan a clasificar los tejidos en este siglo, como son los grandes ojos muy abiertos de las figuras, los gestos rígidos y primitivos, los cuerpos vistos de frente y con cierta segmentación, los motivos vegetales secos y angulosos, y las hojas estilizadas en posición de tres cuartos¹¹⁵.

¹¹⁵ BOURGUET, *Musée National du Louvre. Catalogue des étoffes coptes*, París, 1964, pp. 22-35, establece una clasificación rigurosa en la que analiza los elementos característicos y diferenciadores de la decoración y los procedimientos técnicos más frecuentes en cada siglo. Igualmente, es muy interesante la

En algunos tejidos se nota una acentuación de las notas clasicistas, lo que han llevado a algunos investigadores a diferenciar entre el Arte Helenístico tardío, que seguiría desarrollándose en algunos centros, y una producción más popular que se distinguía por una mayor tosquedad en la factura.

La intensificación de la estilización y rigidez de los motivos a partir de este siglo se pone en relación con la mayor infiltración del Arte del Próximo Oriente, en el que predominaban las formas más geométricas y se producía una relación recíproca entre el fondo y el ornamento.

En el siglo VII se operaron cambios en la plástica y en la tecnología.

El estilo plano suplantó al ilusionismo, las figuras se hicieron desproporcionadas e imperó el *horror vacui* con gran desarrollo de la decoración foliácea muy estilizada. Los colores eran planos, lo que implicó un uso abusivo de la lanzadera volante para suplantarse el modelado por medio de trazos que detallasen los distintos motivos.

Parece que este siglo se constituyó en un período bisagra en el que en algunos tejidos se utilizó por última vez el modelado, aunque por el estilo propiamente copto de la decoración, con figuras desproporcionadas que comienzan a dislocarse y muestran su expresividad a través de sus grandes ojos, el efecto conseguido se alejaba, irremediablemente, de la dulzura del modelado de la época anterior.

Junto a los motivos de tradición helenística, que siguieron manteniendo cierta vigencia, empezó a tomar relevancia la

clasificación de los tejidos que establece BECKWITH, "Tissus coptes", *Les cahiers CIBA*, Vol. VII, 1959, pp. 2-27, quien no establece una división rigurosa por siglos, sino que los reúne en grupos con una serie de características similares, técnicas, estilísticas e iconográficas, cuya producción pudo durar dos o más siglos, percibiéndose, con el paso del tiempo, algunos cambios estilísticos.

iconografía cristiana, así como la decoración de influencia sasánida, introducida en el siglo anterior por los intercambios comerciales y potenciada durante este siglo por la conquista territorial y política (619-629), aunque, es posible, que la influencia persa se diese en Egipto con más fuerza después de la conquista árabe, potenciada por los gustos eclécticos de los príncipes omeyas. Con la influencia sasánida la decoración tomó un aire más oriental, acentuando el cromatismo y tornándose las representaciones más decorativas.

En este siglo Egipto fue conquistado por el Islam, y el estilo copto se tuvo que ir adaptando a los gustos estéticos de los conquistadores a la vez que estos adoptaron la cultura indígena; así, el mismo estilo seco y duro de la ornamentación textil se puede observar en los mosaicos de la Cúpula de la Roca y en las escultura de Khirbat-al-Mafjar, lo que manifiesta la interrelaciones artísticas.

En el siglo VIII se acusó más la tendencia a la estilización, se desestimaron las dimensiones naturales de los motivos y se ignoraron las proporciones. A partir de este siglo se apreció una tendencia a la abstracción con una estructura ornamental dinámica, de ritmo vivo, superficies planas y una rica gama cromática tendente a colmar todos los espacios.

La decoración se tornó muy original, con un carácter propio, íntimo y popular que transformó los motivos por completo, desligándolos de los modelos primitivos. Continuó vigente el repertorio helenístico junto a motivos nilóticos, escenas religiosas, decoraciones vegetales y composiciones geométricas, algunas a base de losanges con relaciones evidentes con la plástica de Kairouan.

El trabajo de la lanzadera volante se aplicó con tal densidad que algunos tejidos presentan el aspecto de bordados.

En el siglo IX se impuso el estilo esquelético, caracterizado porque sólo se realzan los trazos de los motivos decorativos organizados por contraste de áreas cromáticas. Las figuras se trataban por masas rectangulares y se hicieron característicos el cabello en forma de saco y los grandes ojos cuadrados.

Los personajes vestían frecuentemente a la moda bizantina, con trajes ricos y pesados.

Temáticamente, junto a los motivos helenísticos, que no desaparecieron jamás en la industria textil copta, los temas religiosos, las decoraciones vegetales y las composiciones geométricas, conformaron la ornamentación más característica de este siglo. En las decoraciones vegetales dominaron las composiciones que alternaban capullos y flores abiertas. Y en las composiciones geométricas comenzaron a hacerse familiares las series de octógonos yuxtapuestos con rosetas octolobuladas en su interior, provenientes del arte de Samarra e introducidas en la ornamentación egipcia por los paneles decorativos de la mezquita de Ibn-Tulun.

La ornamentación se distribuía, a menudo, en bandas horizontales superpuestas que contenían motivos diversos.

Con la lanzadera volante se formaban composiciones a modo de retículas, semejando las labores de nido de abeja. Su uso se hizo menos habitual para delimitar motivos y definir rasgos.

En el siglo X se dio un paso en la evolución de los motivos, concebidos con una total deformación y marcando la evolución del estilo esquelético a un estilo más geométrico caracterizado por la segmentación de las formas en partes separadas que el ojo reorganiza y reunifica enlazando las distintas manchas cromáticas. Continuó siendo habitual el cabello en forma de saco

y se convirtió en peculiar el fondo rojo sobre el que destacaban los motivos¹¹⁶.

La influencia bizantina continuó estando presente en la decoración y en la indumentaria de los personajes, formada, a menudo, por rectángulos yuxtapuestos.

El siglo X se caracterizó fundamentalmente por la evolución del estilo en relación con el siglo anterior. Pero también se produjo un cambio con respecto a los materiales, ya que la lana reemplazó al lino como fibra dominante, usándose indistintamente en la urdimbre y la trama de los tejidos. Muchas veces la lana se hilaba con torsión en Z, como había sido habitual fuera de Egipto desde la Antigüedad, y para formar las urdimbres a menudo se teñía en ocre, marrón, rojo o azul. Los motivos decorativos ya no siempre se hacían a la par que el tejido, sino que, en la mayoría de los casos, se ejecutaban por separado, cosiéndose al tejido una vez acabados.

En el siglo XI se han agrupado tejidos que muestran identidad en los motivos y en el empleo de unos colores característicos.

En un gran grupo de tejidos los motivos, todavía sacados del repertorio clásico, destacan sobre un fondo azul, ya sea claro u oscuro.

Sobre fondos púrpura se desarrollaron composiciones de entrelazos octogonales o figuras derrengadas muy próximas al estilo desmembrado que se haría más exagerado en la centuria siguiente.

La densidad de la decoración generó en este siglo el estilo *horror vacui* en el que el centro de los entrelazos, uno de los motivos más habituales, se ocupaban por figuras o animales, no dejando desornamentado ni el más mínimo espacio. Esta tendencia continuó en el siglo siguiente.

¹¹⁶ El rojo desde la conquista musulmana se obtenía principalmente de la laca: cfr. p. 130.

En el siglo XII los elementos decorativos presentaban un aspecto de multitud tupida, oprimida y, a menudo, desordenada, dando lugar a un estilo de confusión en el que los motivos se convirtieron en manchas de color. La distorsión, que afectaba a todo tipo de motivos, dificulta su identificación.

En este siglo el tema de las bailarinas de formas geométricas y aspecto desmembrado se hizo muy popular. Bourguet las ha bautizado con el apelativo de "bailarinas peruanas", por traerle a la memoria las figuras representadas en los tejidos manufacturados en esas latitudes¹¹⁷.

Las composiciones geométricas se hicieron más flexibles y complicadas. Las series de octógonos yuxtapuestos con rosetas octolobuladas en su interior formaban bandas, y entre ellas se desplegaba un enmarañado juego de arabescos que ocupaban todos los espacios disponibles, ejecutándose toda la labor con la lanzadera volante, que actuaba tanto en silueteados como en la formación de los diseños geométricos, realizando un trabajo muy menudo obtenido, muchas veces, con dos lanzaderas.

Las combinaciones florales organizaban redes de rombos con un sentido puramente ornamental.

La complicación de los diseños y la acumulación de trazos observados en los tejidos de este período son características típicamente musulmanas, ya que en esta época la estética musulmana fue totalmente asimilada por los tejedores coptos, porque su arte se había agotado en sí mismo y su escasa dinámica cultural no les permitió renovarse durante más tiempo limitándose, hasta que se extinguió su industria, a imitar y repetir los motivos sin infundir en sus nuevas producciones ni un solo elemento innovador.

Durante la Edad Media tardía se continuaron ejecutando tejidos de factura muy grosera y sin un estilo característico.

¹¹⁷ BOURGUET. *Musée National du Louvre. Catalogue des étoffes coptes*, París, 1964, p. 34.

En la decoración de estas piezas la técnica más usual fue el bordado.

Entre las últimas producciones de la industria textil copta no fueron extraños los tejidos con inscripciones en copto que, posiblemente, imitaban los tejidos musulmanes con decoración cúfica. Las inscripciones solían ser cristianas y de carácter funerario.

En los tejidos coptos de los últimos siglos se nota una cierta impericia propia de tejedores que, al trabajar de modo rutinario, no calculaban el espacio en el que insertar los motivos decorativos, y estos aparecen abigarrados y con figuras y elementos ornamentales similares ejecutados con diferentes proporciones dentro de la misma pieza para adaptarse al espacio disponible.

Desde la ocupación del territorio por los árabes y hasta la desaparición de la industria textil copta se dieron en Egipto dos corrientes formales que se desarrollaron en paralelo, aunque sufrieron interrelaciones:

- Una, como ya hemos visto, coincidió con la última fase del Arte Copto y pervivió hasta el final de la época fatimí. Se caracterizó por su estética expresionista sometida a violentas deformaciones. Los temas se convirtieron en meros repertorios decorativos, con pérdida de simbolismo y dominio de la abstracción formal, lo que los hizo difícilmente identificables.

- Otra, más refinada, al servicio de los musulmanes, siguió inspirándose en lejanos prototipos locales, confiriendo a la representación de la figura humana y animal aspectos más naturalistas. Esta corriente fue variando en función de las dinastías reinantes:

En el período omeya se observó una tendencia al naturalismo de origen helenístico, aunque modificado por la eliminación de los detalles y la monotonía de los motivos.

En el período abasí, con el traslado de la capital a Bagdad, el decorativismo de influencia irania se hizo más evidente.

Durante la dinastía tulúnida se acentuó la tendencia puramente decorativa, distribuyéndose los motivos en forma de grandes masas coloreadas. En este período nació un estilo emparentado con el arte de Samarra y en reacción con las tendencias locales basado en la expresividad y la fuerza de las composiciones, obtenidas por los violentos contrastes de color y la acentuación de los trazos, que aprisionaban la decoración.

A esta época parece que pertenece una serie de tejidos con fondo amarillo, seguramente destinados a los cristianos, obligados a distinguirse del resto de la población con distintivos de este color, ya que en este período se llevaron a cabo persecuciones y medidas discriminatorias contra la población copta.

Los fatimíes potenciaron el decorativismo de las composiciones perfeccionando y afinando el proceso de abstracción. A partir de este período el estilo islámico se diferenció fácilmente del estilo copto al enfatizarse los valores decorativos; pero, a sus vez, se produjo una fuerte interacción entre los dos estilos que dio lugar a un estilo copto-islámico identificable en los tejidos de lana, mientras los finos tejidos de lino y las sedas multicolores, con decoraciones en tapicería o bordadas, desarrollaban una ornamentación distribuida en bandas con pequeños cartuchos entrelazados que contenían pájaros, liebres o motivos abstractos y podían flanquearse por inscripciones cúficas que, a menudo, daban noticia del *Tiraz* donde se habían producido, de su propietario y de la fecha de ejecución, o contenían frases laudatorias en honor a Alá y a su profeta Mahoma.

III.2.8.- LA ORNAMENTACION DE LOS TEJIDOS COPTOS

La ornamentación de los tejidos coptos es de los más variada en cuanto a origen y tipología, y a través de su análisis se puede seguir la "coptización" de las manifestaciones artísticas, evidenciada por la tendencia a la abstracción, el decorativismo de los motivos y el estilo caótico de sus composiciones.

Parece evidente que el origen de los motivos decorativos fue casi siempre simbólico, pero cuando estos se alejaban espacial y temporalmente del lugar donde fueron concebidos, se convertían en temas comunes que se podían dar con un carácter exclusivamente decorativo. En el caso de los tejidos, por su naturaleza conservadora, los temas se repetirán, de forma permanente y casi invariable, a lo largo del tiempo y de las generaciones, por lo que es muy raro que un diseño textil específico se circunscriba a un pueblo determinado, ya que las múltiples relaciones entre los pueblos condujeron al constante intercambio y transmisión de motivos.

Algunos motivos, sobre todo los vegetales y geométricos, pudieron nacer como simple invención del tejedor, que los acomodó a la técnica textil por sus valores intrínsecos o por sus cualidades de adaptación a ésta. Otros se pudieron inspirar en la decoración cerámica. Pero, sobre todo en los tejidos más antiguos con decoración figurada, los prototipos de la decoración textil fueron los mosaicos y pinturas.

Para acomodar equilibradamente la decoración al tejido, los tejedores podían guiarse por cartones en los que se plasmaban los modelos a representar. En el período que estamos estudiando estos cartones ayudaron a difundir las composiciones y los motivos decorativos por todas las provincias del Imperio. La utilización de cartones debió ser frecuente entre los siglos III y VI, como se deduce por el análisis de los tejidos en los que se observan las proporciones, los ritmos y el equilibrio compositivo¹¹⁸. A partir del siglo VI la mayor parte de los tejidos se ejecutarían sin modelos; los tejedores, después de un largo aprendizaje, asimilarían y memorizarían distintos diseños elaborando un incuestionable, rico y variado repertorio que al tejerse directamente y de memoria estaba sujeto a deformaciones, haciéndose más evidente el desorden compositivo, aunque en este desorden también influyó la moda de este período y la evolución formal característica del Arte de la Baja Antigüedad en tránsito a la Edad Media.

La distribución de la composición de los tejidos coptos es variada, y tanto ésta, como la identidad de motivos en una serie de piezas, pueden servir para datar un conjunto de tejidos en una misma época.

Muchos tejidos presentan una composición centralizada semejante a las composiciones mosaicistas, seguramente como consecuencia de la utilización de los mismos modelos. En estas composiciones el motivo principal se dispone en el centro del tejido, generalmente inscrito en un compartimento circular o cuadrangular, y alrededor se disponen los otros motivos, ya sean

¹¹⁸ Aunque apenas se han conservado cartones, hay que mencionar el que se conserva en el Statlichen Museen de Berlín, perteneciente a la antigua Colección Fouquet. Véase en *Catalogue des antiquités égyptiennes ...de la collection du docteur Fouquet*, París, 1922, n° 109, lam. 3. Este cartón, que mide 14x13 cm., está realizado en papiro, lo que, junto al tamaño, facilitaría el traslado de un lugar a otro. También es probable que muchos de los modelos, patrones y cartones de los mosaicos y pinturas sirviesen también para los tejidos.

figurativos, vegetales o geométricos (MAD cat. 20, 49 y 52). Las composiciones centralizadas se ajustaban a los *orbiculi* y *tabulae* en los que la distribución de la decoración alrededor del motivo central podía estar organizada en medallones de clara inspiración oriental (MAD cat. 11, 16, 21 y 22), diseños geométricos con organización cruciforme (MAD cat. 27), u orlas (MAN cat. 5, 34 y 35), algunas simulando en su disposición la cubierta de un cofre (MAN cat. 25).

En los *clavi*, bandas, pecheras, etc. la tipología del tejido se adaptaba mejor para organizar composiciones con los motivos distribuidos en filas verticales u horizontales (MAN cat. 33 y MAD cat. 2, 4, 10, 32, 46, 50, 51, 70 y 71). En los tejidos con decoración de inspiración helenística los motivos podían estar encuadrados por columnas o arcos que creaban patetismo y narrativismo sin necesidad de plantear escenas de conjunto (MAD cat. 8).

Los motivos también podían disponerse al tresbolillo, como en algunos mosaicos y pinturas (MAN cat. 30), sobre todo en tejidos de ornamentación como cortinas o paños de altar y en la indumentaria de lujo, como se observa en los trajes de los cortesanos de los mosaicos de San Vital (Lam. VII) y en los del cortejo de santas de San Apolinar el Nuevo (Lam. VIII), ambas en Ravena.

La estética persa influyó en la simetría y la disposición heráldica de los motivos (MAD cat. 33 y 37) y en la distribución de las composiciones en friso (MAD cat. 67) con motivos pasantes (MAD cat. 66).

Otras composiciones fueron las losangeadas (MAN cat. 43), y las organizadas en medallones ordenados al tresbolillo (MAN cat. 42 y MAD cat. 47 y 59).

En el período musulmán se combinaron las distintas fórmulas compositivas, pero sus tejidos se caracterizaron, sobre todo, por la rigidez y el hieratismo con que se concibieron sus motivos (MAN cat. 36, 45, 46 y 47 y MAD cat. 30, 55, 67 y 70).

En las variadas combinaciones compositivas de los tejidos coptos alternaron motivos vegetales, geométricos y figurativos de diferente origen y sometidos a diferentes y desiguales evoluciones¹¹⁹.

Es evidente, que la escultura decorativa, ciertas artes suntuarias y, sobre todo, la musivaria, sirvieron como modelo para la distribución de las composiciones textiles coptas, ya que el conservadurismo y la inmovilidad del arte textil no permitió que se creasen modelos compositivos independientes de las otras artes plásticas.

¹¹⁹ La obra de DIMAND, *Die ornamentik der Agyptischen wollwirkereien*, Leipzig, 1924, es fundamental para el estudio de los motivos, su origen y evolución.

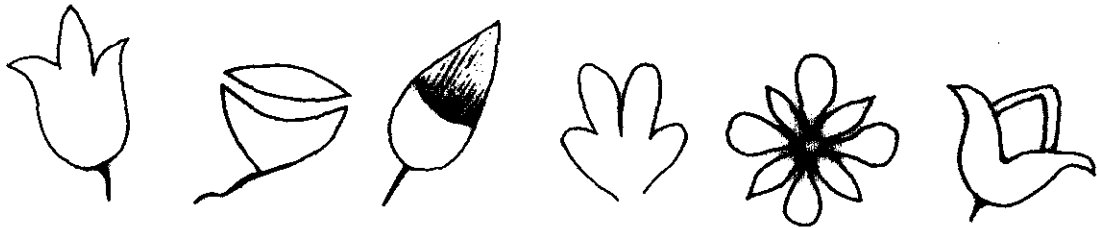


Figura 53



Figura 54

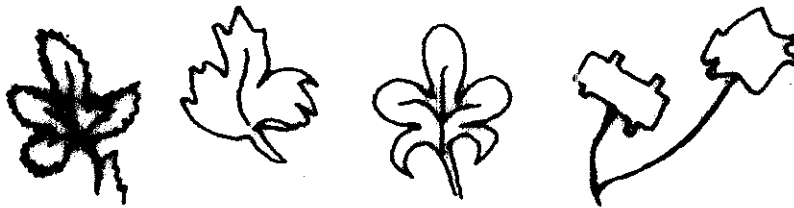


Figura 55



Figura 56

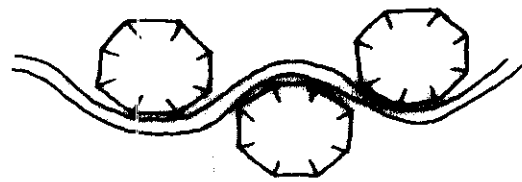


Figura 57



Figura 58



Figura 59



Figura 60



Figura 61



Figura 62

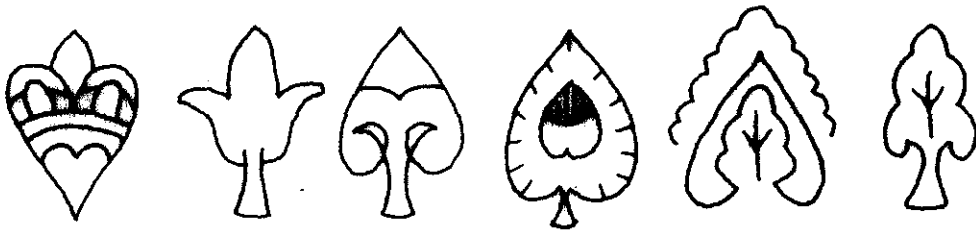


Figura 63

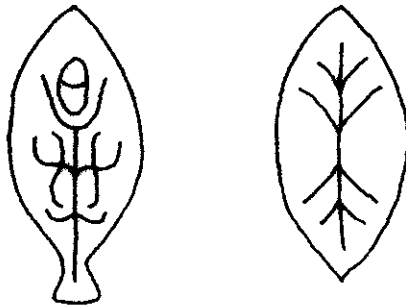


Figura 64

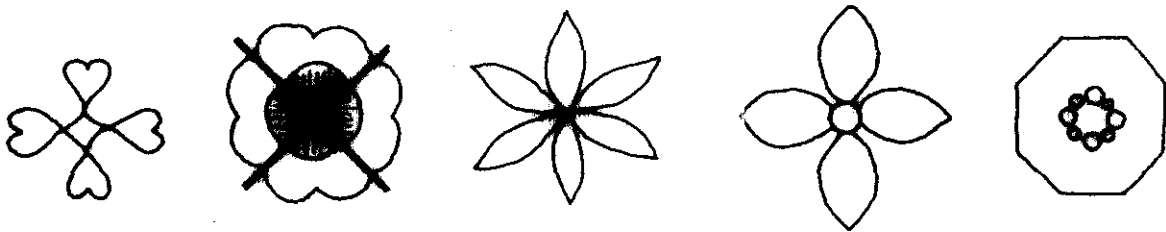


Figura 65



Figura 66

ORNAMENTACION VEGETAL

Los motivos vegetales han constituido uno de los repertorios decorativos de mayor antigüedad, y cada pueblo los ha concebido con mayor naturalismo o estilización en función de su habilidad y talante artístico, y del material y la técnica en que se ejecutaron.

Gran parte de los motivos de la ornamentación vegetal copta provenían de Oriente y estuvieron sometidos a continuas transformaciones, perdiendo su cohesión orgánica por el acusado proceso de estilización a que se les sometió.

La ornamentación vegetal podía constituir el único tema decorativo, pero las más de las veces complementaba la decoración de los tejidos con temas figurativos, llegando a tal proceso de estilización, que es difícil conocer su naturaleza.

Entre la gran variedad de motivos vegetales del repertorio decorativo del Arte Copto hay que destacar:

La flor de loto (fig. 53). Como el papiro forma parte de la vegetación nilótica, y su representación fue habitual desde el período faraónico. Por ser una planta nilótica y ser el Nilo el principio fecundante del país, se convirtió en el símbolo de la fertilidad y en el atributo de Isis, asociándose en la época helenística a Deméter y Dionisos.

La flor de loto se podía representar con una variada tipología, ya fuese en forma de capullos o de flores abiertas, presentando siempre un rico cromatismo, y en los tejidos se advierte la estilización a la que fue sometida desde el período helenístico hasta la época tulúnida (MAN cat. 13 y 30 y MAD cat. 41).

También formó parte de la decoración de los mosaicos pavimentales presentando las mismas características que en los tejidos (Lam. IX).

La granada (fig. 54). En ocasiones se ha asimilado a la flor de loto. Su origen es oriental. Entre los asirios representaba el árbol de la vida y era símbolo de fecundidad (MAD cat. 35 y 52).

Por sus cualidades decorativas formó parte del repertorio decorativo textil durante toda la Edad Media.

La hoja de parra estuvo asociada en el Egipto faraónico al culto de Osiris, jugando un papel importante en el mito de su muerte y resurrección; y en el mundo greco-romano al culto a Dionisos, aunque pudo pasar a Grecia desde tierras orientales. Constituyó uno de los motivos más representados en el arte textil copto (MAN cat. 10, 11, 12, 15, 16 y 21 y MAD cat. 1 y 10).

Aunque estuvo asociada al culto religioso, al principio se utilizó por la franqueza de sus contornos, aunque al estar sometida a un fuerte proceso de estilización redujo el número de lóbulos, adquiriendo un perfil geométrico (fig. 55).

La hoja de parra podía presentarse con racimos formando roleos (figs. 56 y 57). Cuando en los tejidos más antiguos eran muy estilizados (fig. 57) podían responder al espíritu de algunas escuelas filosóficas que predicaban la austeridad. Fueron abundantes los tejidos que en toda la historia de la industria textil copta se decoraron con roleos de hojas de parra (MAN cat. 5, 18, 19, 39 y 46 y MAD cat. 17, 37, 43 y 58).

Si en Oriente los pámpanos cargados de racimos se ofrecían a Dionisos y en Egipto a Osiris, desde el triunfo del cristianismo fueron un símbolo cristológico con un claro mensaje de salvación asociados a la Eucaristía, y constituyeron el ágape mesiánico de los primeros cristianos. El tema de la vid se menciona de una forma específica en la historia de Moisés¹²⁰ y en el Evangelio de San Juan¹²¹.

La vid como símbolo eucarístico podía estar picoteada por aves dispuestas entre los roleos (MAN cat. 1 y MAD cat. 2) o flanqueando a un vaso o crátera del que surgían sus ramas. Este motivo procedía del mundo pagano, en el que estaba relacionado en el ciclo dionisiaco.

Los roleos se convirtieron desde la más remota antigüedad en el esquema compositivo vegetal más característico. Aunque no se conoce su origen Rielg¹²² piensa que comenzarían como un simple alineamiento de flores de loto que, en una etapa posterior, se reunirían en un tallo alternando flores en el anverso y reverso -composición de origen sirio- (fig. 58) y ese tallo después se haría sinuoso. Según Kybalová¹²³ se desarrollaron a partir del tema de las volutas o tornapuntas continuas, tema de origen sirio o persa.

En los tejidos coptos, junto a los roleos de hojas de parra, tuvieron un papel protagonista los de hiedra (fig. 59), símbolo de Dionisos, tomados de las decoraciones cerámicas griegas (MAN cat. 1, 2 y 25 y MAD cat. 18), y los de acanto (fig. 60) con origen en la arquitectura (MAN cat. 39 y MAD cat. 43).

¹²⁰ Números 13, 23.

¹²¹ San Juan 15, 1-8.

¹²² Tomado de ZALOSCER, "Strzygowski, sa méthode et ses recherches sur l'Art Copte", *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte*, Vol. VI, 1940, p. 12.

¹²³ KYBALOVA, *Tissus coptes*, París, 1967, p. 117.

Desde la Antigüedad los roleos podían estar habitados por animalillos o figuras¹²⁴ que en el mundo clásico aludían al cortejo de Dionisos (MAD cat. 2 y 10) y con el cristianismo adquirieron un simbolismo eucarístico. Al estilizarse los roleos habitados dieron paso a las series de medallones enlazados con motivos en su interior.

Las series de hojas cardíacas (fig. 61) pudieron ser en origen una rama de laurel o un grupo de flores de loto encadenadas. El tema enlaza directamente con la tradición del país, donde ya en el período faraónico se usarían las hojas cardíacas para la decoración textil, como se deduce por la tela encontrada en la tumba de Tutmosis IV conservada en el Museo Egipcio de El Cairo¹²⁵. Aunque, según Badawy¹²⁶, las series de hojas cardíacas se difundirían a través de la Bactriana, lugar de paso donde convergieron las formas del helenismo asiático, de India y del Extremo Oriente, a través del Turfan y el Khotan, actuando como intermediarios los sasánidas.

Posiblemente tuvieran un simbolismo funerario aludiendo a la brevedad de la vida, pero, a partir del siglo V, se emplearon en la decoración textil copta fundamentalmente por sus efectos coloristas, jugando con la alternancia cromática, como también se hizo en los tejidos sasánidas (MAN cat. 26 y 37 y MAD cat. 50).

¹²⁴ TOYNBEE Y PERKINS, "People scrolls: a hellenistic motif in Imperial Art", *Papers of the British School at Rome*, Vol. XVIII, 1950, pp. 1-43, analizan en este artículo la evolución de los roleos habitados en el Arte Romano y otorgan a este tema un origen oriental.

¹²⁵ KYBALOVA, *Les tissus coptes*, París, 1967, p. 80.

¹²⁶ BADAWEY, "L'Art Copte. Les influences hellénistiques et romaines", *Bulletin de l'Institut d'Egypte*, Vol. XXXV, 1954, p. 15, y BADAWEY, "L'Art Copte: les influences orientales (Perse et Syrie)", *Rivista degli Studi Orientali*, Vol. LVIII, 1987, pp. 20-22.

Las ramas festoneadas con variada decoración floral (fig. 62) posiblemente se adoptaron en la ornamentación textil copta por influencia irania (MAD cat. 6 y 13).

En su estado más evolucionado semejan la decoración de sarta de perlas¹²⁷ (MAN cat. 47).

El **hom o árbol de la vida**, de origen persa, fue uno de los motivos característicos de la sedas sasánidas, a partir de donde se introdujo en la producción textil copta (MAN cat. 35 y MAD cat. 30, 33, 37 y 43), tomando en su estilización la forma de una palmeta (fig. 63) o de una granada (fig. 54).

Cuando el árbol de la vida adquiría un simbolismo cristiano podía aludir al árbol del Paraíso y al árbol de la Cruz, y, a menudo, adoptaba la forma de una viña¹²⁸.

La palmeta (fig. 63) de origen asirio, aunque también se emplearon en la decoración faraónica, su tipología se pudo tomar del ficus, árbol sagrado búdico, se difundió a través de la telas sasánidas. En Egipto se utilizó, en primer lugar, en las sedas de Antinoe, y después en los tejidos de lino y lana.

Las palmetas podían marcar el eje de las composiciones simétricas, sustituyendo al árbol de la vida (MAN cat. 34 y MAD cat. 34 y 37); podían constituir el único motivo en composiciones al tresbolillo; o intervenir como motivos secundarios rellenando superficies (MAN cat. 33 y 43 y MAD cat. 35, 38 y 43).

Su tipología fue de lo más variada, disponiéndose de frente, en tres cuartos, de lado, y tomando formas caprichosas y estilizadas perpetuadas hasta el período musulmán en el que, a partir de las palmetas, se formaron los atauriques.

¹²⁷ Cfr. p. 218.

¹²⁸ El origen del árbol de la vida está tratado de forma extensa en el estudio de AMEISENOWA, "The tree of life in jewish iconography, *Journal of the Wurburg Institute*, Vol. II, 1938-1939, pp. 326-345.

Las hojas con decoración en su interior de nervaduras, ramas o flores (fig. 64) ornaban bandas y clavi, o se presentaban dispuestas al tresbolillo o en semillero en tejidos de otros formatos. Pudieron representar, de forma esquemática, el árbol de la vida (MAN cat. 27 y 33 y MAD cat. 34 y 64).

Las rosetas (fig. 65) fueron un motivo floral de uso común en Siria y Egipto. Muy utilizadas en los mosaicos y pinturas de la época helenística, su origen no está muy claro, aunque, es evidente, que se formaron a partir de la visión frontal y estilizada de una flor de loto, crisantemo o margarita (MAD cat. 21 y 61), observándose semejanzas con ciertas unidades geométricas. Su cromatismo habitual era el rojo, rosa y verde (Lam. X).

Su tipología fue muy variada y algunas de ellas, como las formadas a partir de un esquema cruciforme (segunda fig. por la izquierda), se difundieron ya en Siria en el siglo III, perpetuándose hasta el período fatimí. Estas rosetas radiales, muy difundidas en las representaciones mosaicistas, de donde pasaron a la decoración textil, pudieron tener su origen en la técnica del bordado de aplicación, en el que algunas aplicaciones florales se sujetaban por medio de hilos radiados.

En la época del cristianismo balbuciente algunos cuadrifolios pudieron adquirir para los cristianos el símbolo de la cruz.

A partir del siglo IX se incorporaron a la decoración textil las series de octógonos yuxtapuestos con rosetas octolobuladas en su interior (quinta fig.), motivo que, con origen en el arte de Samarra, se incorporó a la estética egipcia a través de la decoración de la Mezquita de Ibn-Tulun¹²⁹ (MAN cat. 47 y MAD cat.

¹²⁹ Como ya hemos mencionado, este motivo fue uno de los elementos en el que se apoyó Bourguet para retrasar la cronología de los tejidos coptos hasta el período fatimí: BOURGUET, "La fabrication des tissus coptes aurait-elle largement survécu à la conquête arabe?", *Bulletin de la Société Archéologique*

20 y 25), y fue muy habitual en los tejidos copto-musulmanes del período fatimí.

Los cestos o recipientes con flores o frutos (fig. 66) fueron un motivo característico de la decoración textil copta, haciéndose más estilizados según fue avanzando el estilo (MAD cat. 16, 27 y 49).

Eran una alegoría de la fecundidad, por lo que los frutos podían ser picoteados por aves, incorporando un simbolismo cristiano al representar a Cristo y su Iglesia con un sentido eucarístico.

Cuando de los recipientes, convertidos en jarrones o cráteras, presentaban una disposición cruciforme y de ellos surgían ramas enlazadas entre sí, simbolizaban los ríos del Paraíso, tomando el agua un significado de pureza y castidad (MAD cat. 17, 21 y 22). Esta iconografía tuvo un origen sirio y copto, y adquirió un importante auge a partir de los siglos V y VI.

Entre los motivos vegetales de los tejidos coptos, los foliáceos ocuparon un lugar principal, pasando del naturalismo a un estilo basado en la estilización que provocó importantes deformaciones (MAN cat. 45 y MAD cat. 26, 40 y 48).

Los motivos vegetales podían formar el follaje, dando ambientación a las escenas (MAD cat. 7, 8, 9 y 15); se podían combinar formando orlas de flores y frutos, asociadas al concepto de fertilidad y promesa de otra vida tras la muerte; o se combinaban con losanges y polígonos entrelazados por influencia de la musivaria.

d'Alexandrie, n° 40, 1953, p. 29. BOURGUET, "Certains groupes de tissus méritent-ils d'être appelés coptes et datés au VII^e siècle?", *Actes du V^e Congrès International d'Archéologie Chrétienne, Aix-en-Provence, 1954 (1957)*, p. 507. BOURGUET, *Musée National du Louvre. Catalogue des étoffes coptes*, París, 1964, p. 173.

La estilización y geometrización a que fueron sometidos los motivos vegetales desde la Antigüedad dieron lugar a la decoración geométrica que, en parte, se formó a partir de motivos naturalistas.

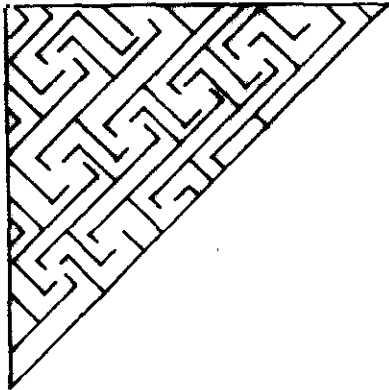


Figura 67

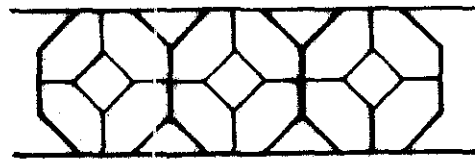


Figura 68

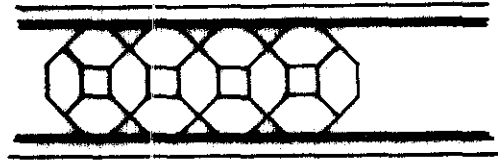


Figura 69

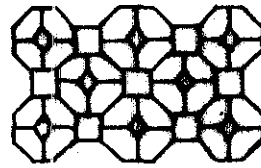


Figura 70

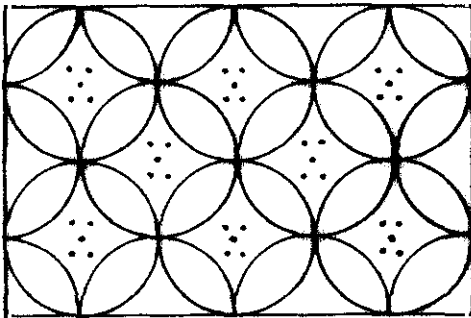


Figura 71



Figura 72

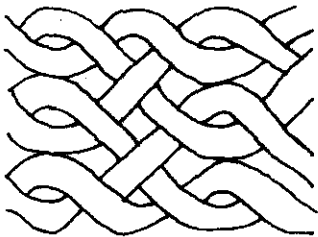
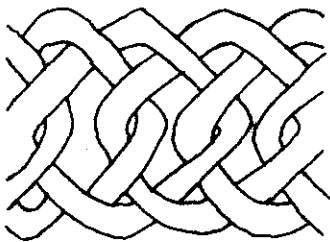


Figura 73

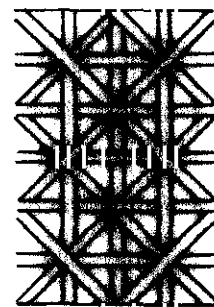


Figura 74

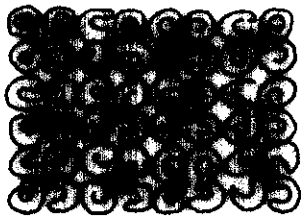


Figura 75

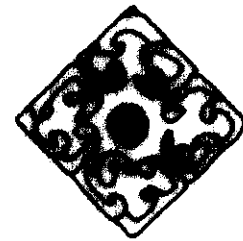
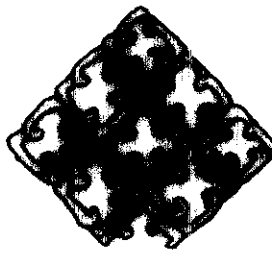


Figura 76



Figura 77



Figura 78



Figura 81



Figura 79



Figura 80



Figura 82



Figura 83



Figura 84

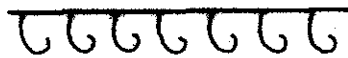


Figura 85

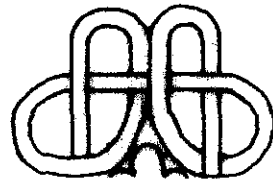
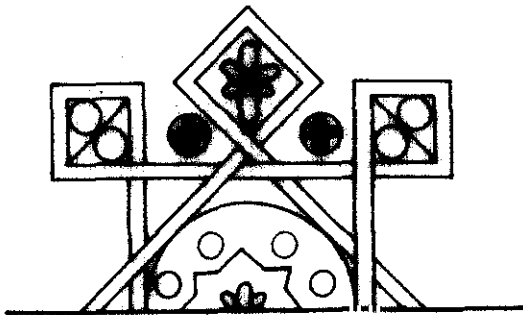


Figura 86

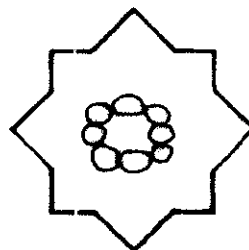
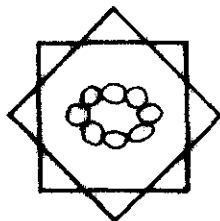


Figura 87

ORNAMENTACION GEOMETRICA

La decoración geométrica formó parte del repertorio ornamental de la Baja Antigüedad en la musivaria, la escultura decorativa, la orfebrería y el arte textil.

Los tejidos con decoración geométrica no fueron privativos de la industria textil copta, porque los motivos geométricos también decoraron los tejidos de Palmira, Dura Europos y otras ciudades sirias¹³⁰ y, según Pfister¹³¹, el origen de esta decoración provendría necesariamente de Siria, así como toda la decoración puramente ornamental. Pero los motivos en sí fueron tomados de los mosaicos pavimentales en blanco y negro de los siglos I y II d.C. que decoraban los edificios de Pompeya, Alejandría, Roma, Antioquía y otras ciudades del Imperio; y, a imitación de los mosaicos, en estos tejidos la decoración, en lino color crudo -en parte obtenida con la lanzadera para formar los perfiles y otros detalles-, destaca sobre un fondo oscuro en púrpura o azul.

¹³⁰ Véanse PFISTER, *Textiles de Palmyre*, París, 1934. PFISTER, *Nouveaux textiles de Palmyre*, París, 1937. PFISTER, *Textiles de Palmyre III*, París, 1940. PFISTER, *Textiles de Halabiyeh (Zenobia)*, París, 1951. PFISTER Y BELLINGER, *The excavations at Dura-Europos. The textiles*, New Haven, 1945.

¹³¹ PFISTER, *Textiles de Palmyre*, París, 1934, p. 24.

Levi¹³² afirma que el estilo geométrico, difundido a partir de la decoración cerámica griega y desarrollado en los mosaicos pavimentales derivaría, en origen, del estilo geométrico de los tejidos de la Antigüedad. Pero, si bien esto parece seguro, la decoración geométrica de los tejidos antiguos estaba subordinada a la técnica y los ligamentos utilizados, mientras que en el período copto la mayor libertad técnica y el empleo de instrumentos, como la lanzadera volante, permitió desarrollar composiciones más complejas que tomaron como modelo los patrones de la musivaria y otras artes decorativas.

Es difícil determinar los centros de producción de los tejidos con decoración geométrica pero, en función de la cantidad conservada, puede deducirse que se ejecutarían en casi todos los centros textiles, tanto egipcios como de otras provincias del Imperio, y aunque algunos llegasen a Egipto a través del comercio, hay que descartar que fuese únicamente la difusión de estos tejidos de importación la que impulsase la producción en los talleres locales, porque estos tejidos se empezaron a fabricar desde que se originó la industria textil copta, período en que sus manufacturas, de fina ejecución y estilo depurado, mantuvieron estrechos contactos con otros centros textiles del Imperio pero no dependieron de ellos, sino que desarrollaron una labor paralela.

La datación de los tejidos geométricos se ha establecido en función de los fragmentos encontrados en Palmira (Siria), Hawara y Karanis (Egipto). Los tejidos de Palmira tienen que ser anteriores al año 273 d.C. en que fue destruida la ciudad. Los de Karanis anteriores al año 460 en que la ciudad fue abandonada. Y los de Hawara fueron datados por Petrie¹³³ en el siglo IV, en base a una moneda del emperador Constantino del año 340

¹³² LEVI, *Antioch mosaic pavements*, 2. Vols., Roma, 1971 (1947), p. 446.

¹³³ PETRIE, *Hawara, Biahmu and Arsinoé*, Londres, 1889.

encontrada junto a ellos; aunque este hallazgo parece el menos fiable, porque los tejidos podían ser alguna generación más antigua o más moderna que la moneda depositada junto a ellos¹³⁴.

La decoración geométrica de los tejidos más antiguos estaba formada por entrelazos simples que se fueron complicando con el paso del tiempo¹³⁵, a la vez que los motivos que completaban la decoración -roleos, hojas de parra, etc.- se mostraban más estilizados. Los tejidos con decoración geométrica continuaron manufacturándose en la época musulmana con formas y motivos más complejos, dando lugar a lacerías y arabescos.

La mayor parte de los tejidos con decoración geométrica deben sus esquemas compositivos a los mosaicos, algunos de cuyos cartones les servirían de modelo. Las composiciones geométricas podían constituir el único motivo decorativo o formar las orlas y borduras de tejidos con variados diseños ornamentales.

Los motivos geométricos que decoraron los tejidos coptos fueron múltiples, entre los que vamos a destacar:

Meandros (fig. 67). Constituyen un motivo decorativo de gran antigüedad presente en casi todas las civilizaciones. Aunque es muy difícil precisar su origen, en Occidente pudo estar en la arquitectura y la cerámica, aunque Böhlau lo considera una transformación tecnológica y específicamente textil de la espiral¹³⁶.

¹³⁴ Así lo consideran BOURGUET, *Musée National du Louvre. Catalogue des étoffes coptes*, París, 1964, p. 22 y TRILLING, *The roman heritage. Textiles from Egypt and the Eastern Mediterranean 300 to 600 A.D.*, Washington, 1982, p. 104, nota 3.

¹³⁵ TRILLING, *Op. cit.*, pp. 105-106 establece diferencias, en función de la complejidad de los entrelazos, entre un tejido procedente de Palmira y otro de Karanis.

¹³⁶ En GENNEP Y JEQUIER, *Le tissage aux cartons et son utilisation décorative dans l'Égypte Ancienne*, Neuchatel, 1916, p. 110.

Formaron parte del repertorio decorativo de la cerámica griega, pero antes florecieron en China como abstracción de la nube y el trueno, emblema de suprema importancia para un pueblo agricultor como era el chino, para el que la lluvia era esencial para su existencia. En el Egipto faraónico pudieron derivar de algunos signos jeroglíficos, y decoraron los techos de varias tumbas tebanas. En la época helenística y en la Antigüedad tardía figuraban, sobre todo, en los mosaicos. También fueron empleados en los estucos sasánidas.

En los tejidos se formaban íntegramente con la lanzadera volante. Decoraron el interior de *orbiculi*, *tabulae* y tejidos con formas lanceoladas recordando, por su disposición en diagonal, la estética china (MAN cat. 15, 16, 19).

Octógonos entrelazados. Los octógonos se podían descomponer en hexágonos oblongos y cuadrados o rombos centrales, y se combinaban entre sí formando composiciones de octógonos yuxtapuestos (fig. 68) y de octógonos secantes (fig. 69). También podían alternar, en composiciones más complejas, con otras figuras geométricas (fig. 70).

Su origen parece que estuvo en los mosaicos pavimentales, desarrollándose de idéntica forma en los tejidos, en los que el perfilado de las figuras y su decoración interior se ejecutaba con la lanzadera volante (MAN cat. 6, 12 y 14 y MAD cat. 12).

Los octógonos yuxtapuestos con rosetas en su interior y profusa decoración constituyeron uno de los motivos más característicos de los tejidos coptos de la época musulmana (MAN cat. 47). A este motivo se le denomina roseta tulúnida (fig. 65), por formar parte de la decoración de la mezquita de Ibn-Tulun¹³⁷.

¹³⁷ Cfr. p. 205.

Círculos secantes (fig. 71). Las series de círculos, unos tangentes y otros secantes, se disponían de modo que, en su intersección, formaban series de cuadrifolios.

Este motivo estuvo extendido en la Antigüedad entre las diferentes civilizaciones siendo habitual, dentro de la civilización greco-romana, en los frescos pompeyanos de la época republicana y en los mosaicos pavimentales. Su origen habría que buscarlo en la invención de los artistas y en los trabajos hechos a compás.

En los tejidos coptos el interior de los cuadrifolios y el centro de los círculos se rellenaba con una decoración fina y minuciosa obtenida por el trabajo de la lanzadera (MAD cat. 5).

Círculos tangentes entrelazados (fig. 72). Su origen pudo estar en la invención de los mosaicistas (Lam. XI) y estucadores¹³⁸.

En los tejidos los círculos, que formaban composiciones de gran variedad, podían adquirir perfiles poligonales por exigencias y necesidades técnicas (MAN cat. 5, 8, 17, 20 y 47).

Trenzados (fig. 73). Originados al entrecruzarse tres o más cabos que formaban composiciones que producen efectos tridimensionales. Los diseños eran más o menos caprichosos en función del número de cabos que se utilizasen y la fantasía del diseñador.

Su origen pudo estar en la decoración arquitectónica, aunque en el arte textil probablemente se tomó de la musivaria.

En la época musulmana los trenzados adquirieron gran complejidad (MAN cat. 5 y MAD cat. 20).

¹³⁸ Se puede ver este motivo en la decoración de estuco de Kut-i Juaya, del siglo I d.C.: GHIRSHMAN, *Irán, partos y sasánidas*, Madrid, 1962, fig. 54, p. 40.

Diseños cruciformes (fig. 74). Se formaban por la combinación de cabos que organizaban cruces de variada tipología (MAN cat. 13).

Los diseños cruciformes se desarrollaron en todas las civilizaciones de la Antigüedad.

En el Arte Copto estos diseños no tuvieron necesariamente un simbolismo cristiano, aunque la complejidad de sus composiciones serviría para ocultarlo en algunas ocasiones.

Las cruces griegas se ornaban en su interior con frutos o pedrería, simbolizando la transfiguración y el triunfo de Cristo sobre la muerte (MAD cat. 41), porque en el Arte Copto, como en el Arte Paleocristiano, no se representaba a Cristo muerto, sino su triunfo sobre la muerte, por eso en las cruces no aparece el crucificado. Cuando la cruz se colocaba entre follaje aludía a la propagación del cristianismo.

Svásticas (fig. 75). Desde la Antigüedad se representaron con formas variadas y, a menudo, con los brazos curvos.

La svástica fue un símbolo solar en las civilizaciones de la Antigüedad. Para los chinos simbolizaba el trueno rodado¹³⁹, y en el Arte Indio era atributo de luz y protección¹⁴⁰.

En los tejidos coptos se adoptaron por su valor decorativo perdiendo su simbolismo, y en sus variados diseños buscaban efectos tridimensionales (MAN cat. 11 y 14).

Losanges (fig. 76). Estaban formados por series de rombos que formaban una red en los que el perímetro se organizaba a base de cintas angulares entrelazadas.

Posiblemente nacieron como fruto de la invención de los tejedores, y constituyeron un motivo destacado en la decoración

¹³⁹ WILLIAMS, *Outlines of chinese symbolism & art motives*, Nueva York, 1976 (1931), p. 120.

¹⁴⁰ GUIMET, "Symboles asiatiques trouvés a Antinoë", *Annales du Musée Guimet*, Vol XXX, 1903, p. 150.

textil copta. En algunos tejidos alternaban los losanges con estrellas de ocho puntas (MAN cat. 9 y 10) formadas por los espacios que quedaban entre los rombos (fig. derecha).

Para formar las orlas y las borduras de los tejidos se podían trazar:

Sogueados (fig. 77). Formados al entrelazarse dos cabos con los que se lograban efectos tridimensionales.

Fue un motivo presente en todas las civilizaciones. Por su carácter tridimensional pudo tener su origen en la decoración arquitectónica, difundiéndose en la ornamentación de los mosaicos, pintura, metalistería, etc.

Los sogueados formaron las orlas y completaron la decoración de un gran número de tejidos coptos (MAN cat. 2, 13 y 20 y MAD cat. 1, 20 y 25).

Figuras geométricas alternas. Fueron frecuentes las bandas que alternaban círculos o cuadrados y rombos que estaban yuxtapuestos (fig. 78), separados entre sí, o enlazados por roleos estilizados (fig. 79).

En los tejidos polícromos se formaban bandas de figuras iguales en las que se jugaba con la alternancia cromática (fig. 80).

Constituyeron un motivo habitual en los mosaicos y tejidos (MAN cat. 7, 14, 17 y 20 y MAD cat. 45). Por su simplicidad pudieron ser inventados por los mosaicistas y tejedores, aunque también podían provenir de la decoración de los sarcófagos antiguos¹⁴¹.

Chevrones (fig. 81). Son bandas formadas por figuras yuxtapuestas en ángulo o escuadra, formando filetes, en diagonal,

¹⁴¹ BADAWY, *Coptic Art and Archaeology*, Massachusetts, 1978, p. 41.

etc., que imitaban las gemas de colores por su disposición y por el cromatismo, en las artes del color.

Tuvieron su origen en la metalistería de la Antigüedad y en el Arte Iraní, e intervinieron profusamente en la decoración sasánida y bizantina.

Este motivo se dio en los tejidos figurativos policromos de influencia bizantina (MAN cat. 34, 35 y 39 y MAD cat. 43, 44, 45, 46, 49, 50 y 52).

Dientes de sierra (fig. 82). En los tejidos coptos se utilizaron hasta épocas tardías (MAN cat. 6 y 20).

Su origen pudo estar en la invención de los artistas. Fue común a todas las civilizaciones y empleado en todas las técnicas artísticas.

Sarta de perlas (fig. 83). Motivo con origen en la decoración arquitectónica formado por series de círculos tangentes o enlazados, como si se tratase de roleos estilizados. Las sartas de perlas constituyeron un motivo característico de la decoración siria y sasánida, y fueron uno de los motivos que formaban las orlas de las composiciones mosaicistas.

Este motivo se empleó tanto en la decoración de los tejidos monocromos (MAN cat. 3, 9, 15, 16, 29 y 47 y MAD cat. 5, 12 y 27), como en la decoración de los tejidos policromos, en estos últimos en composiciones de influencia sasánida o bizantina.

Festoneado (fig. 84). Adorno formado por pequeñas concavidades o convexidades yuxtapuestas a modo de ondas, que se podían convertir en ramas vegetales cuando se añadían motivos florales (fig. 62).

Pudo tener su origen en la decoración textil e intervino, formando orlas, en la ornamentación de un gran número de tejidos coptos (MAD cat. 3, 7, 15, 21 y 22).

Postas (fig. 85). Diseño de líneas curvas configurando ondas que formaban, en su concepción más clásica, espirales dobles continuas y reversibles con elementos idénticos.

Fueron conocidas en el mundo mediterráneo desde el período prehelénico, tuvieron su origen en la espiral micénica y se utilizaron en el Arte Micénico y Minoico, en la decoración cerámica griega, en la pintura y mosaicos romanos, etc., y en su estilización derivaron en la greca, tan común en el Arte Griego. En Oriente este motivo existió, al menos, desde el tercer milenio a.C.

En los tejidos coptos se utilizaron en su forma más clásica desde los siglos IV-V, pero, en su evolución, el motivo se fue estilizando hasta configurar simples ganchos ondulados (figs. central e inferior) (MAN cat. 7, 31, 40 y 44 y MAD cat. 5, 17, 23, 28, 32 y 51).

Los entrelazos (fig. 86) son diseños en los que el entrecruzamiento de cintas produce, por los distintos planos, efectos tridimensionales. Junto a entrelazos sencillos como los analizados más arriba (figs. 71 a 77), los tejedores coptos decoraron otros tejidos con entrelazos de gran complejidad que pudieron inspirarse en los mosaicos, lo que permitió obtener piezas de bellos y dinámicos resultados (MAN cat. 3 y MAD cat. 24).

Su origen estuvo en la Edad de Bronce, pero fue un motivo inexistente en el Arte Faraónico. A comienzos de nuestra era volvió a aparecer en los bordes del Mediterráneo, ya que los entrelazos pertenecen a la categoría de esas formas antiguas que, bajo un impulso desconocido, reaparecen en ciertas épocas¹⁴².

En los tejidos coptos los entrelazos sencillos estaban constituidos por formas geométricas simples, pero convivieron con otros más complejos, fantásticos y arbitrarios, cuyas

¹⁴² En una de sus reapariciones, el entrelazo constituyó la base de la decoración irlandesa y carolingia.

composiciones obedecían a la imaginación e invención de los artistas.

En la Antigüedad los entrelazos tuvieron un carácter mágico, y protegían contra el mal de ojo cuando al mirar este motivo se trazaba visualmente su camino, ya que mirarlos fijamente se consideraba peligroso.

Los motivos geométricos formaron parte de la decoración musulmana desde sus orígenes, y algunos de los motivos provenientes del repertorio decorativo copto, como los octógonos¹⁴³ y las estrellas de ocho puntas, se convirtieron en unos de los motivos preferentes.

Las estrellas de ocho puntas (fig. 87) ya en el siglo II intervinieron en la decoración de Dura Europos y en las envolturas de las momias egipcias, y con el auge de la industria textil copta se convirtieron en uno de los motivos favoritos de los tejedores, formando el motivo principal o integrándose dentro de la decoración (MAN cat. 5, 9, 11, 17 y 20 y MAD cat. 1 y 58).

Podían estar formadas por dos cuadrados girados cuarenta y cinco grados sobre sí mismos (MAN cat. 3 y 29), como se observa en la decoración de la mesa de altar ante la que Abel y Melquisedec ofrecen su sacrificio en los mosaicos de San Vital de Ravena (Lam. VI).

La decoración geométrica surgió, en parte, como resultado de la estilización a que fueron sometidas imágenes simbólicas de la naturaleza -elementos vegetales, astrales, marinos, meteorológicos, etc.-; pero la transmigración de imágenes entre diferentes civilizaciones despojó a los motivos resultantes de su simbolismo, adquiriendo un carácter decorativo que, raras veces, ocultaba algún significado.

¹⁴³ Cfr. p. 205 y 214.

Muchos de estos motivos fueron creados en tiempos y lugares distantes entre sí, convirtiéndose en diseños universales por la franqueza decorativa de sus líneas.

ORNAMENTACION FIGURADA

En el capítulo de la decoración de los tejidos coptos la ornamentación figurada ocupó un puesto de considerable importancia, con un repertorio muy variado en el que las figuras y escenas provenientes del mundo clásico convivieron con las de influencia oriental y con la imaginería cristiana. Además de las figuras, los animales fueron los protagonistas de la decoración de un gran número de tejidos, y en otros tomaron parte complementando y enriqueciendo las composiciones, a la vez que potenciaban su valor simbólico.

La forma más común de representación en los tejidos coptos fue la de los animales solitarios y en reposo¹⁴⁴, aunque también podían representarse luchando entre ellos o formando escenas de caza, actividad de suma importancia en todas las sociedades de la Antigüedad.

Los animales pasantes estaban en relación con las escenas de caza y, en algunos casos, pudieron simbolizar el deseo de expulsar los malos deseos¹⁴⁵.

¹⁴⁴ ZALOSKER, "Le problème de l'Art Copte", *Les Arts Plastiques*, n° 9-10, 1948, p. 363, relaciona a los animales solitarios y en reposo con el carácter eminentemente agrícola de su población.

¹⁴⁵ CARROLL, *Looms and textiles of the copts*, Washington, 1986, p. 100.

Por influencia egipcia los animales se reproducían bajo un punto de vista lateral, y raramente aparecieron de frente o en tres cuartos.

Los animales más frecuentemente representados fueron:

León. En el Antiguo Egipto simbolizaba el coraje y el triunfo, y se creía que presidía las inundaciones del Nilo por suceder este fenómeno en los primeros días de las canículas, cuando el sol entra en el signo de Leo.

Estaba consagrado a Vulcano por su temperamento fogoso y su coraje. Y también fue símbolo de Mitra.

El león podía tener simbolismos positivos y negativos.

La piel del león de Nemea hacía a Hércules invulnerable, por lo que poseía un carácter salvador. Con este sentido se identificó en el cristianismo con el mismo Cristo.

Desde la civilización asiria fue también símbolo de poder.

En las escenas de lucha simbolizaba las fuerzas negativas.

En el cristianismo, además de identificarse con Cristo por sus atributos de poderío y soberanía, podía tener un simbolismo negativo, así, San Pedro en una Epístola nos dice:

*sed sobrios y vigilad, que vuestro adversario el diablo, como león rugiente, anda rondando y busca a quién devorar*¹⁴⁶.

El león es el símbolo de San Marcos, primer patriarca, por tradición, de la Iglesia copta.

En los tejidos coptos los leones aparecían en solitario o formando parte de escenas de cacería, y podían estar incluidos en círculos o roleos (MAN cat. 47 y MAD cat. 11, 21 y 30), o dispuestos en fila, en posición pasante, por influencia del Arte Iranio (MAD cat. 9, 54, 66 y 67). Su estilo naturalista desembocó en una profunda estilización que dificulta su identificación, de

¹⁴⁶ Epístola de San Pedro, V, 8.

forma que se pueden confundir con lince, gatos, o con leopardos si su lomo se cubría con motas (MAD cat. 11).

En algunos tejidos formaron parte de la escena bíblica de Daniel en el foso de los leones (MAD cat. 56), representación que, por su composición simétrica, está en relación con el Arte Iranio.

Liebre. En el Antiguo Egipto derivaba del jeroglífico *wn*. Era emblema del oído, quizás por sus grandes orejas. Estaba asociada al culto de Osiris, y al ser un animal lunar estaba ligada a los fenómenos de renovación cíclica de la naturaleza. En los ritos funerarios era el ser bueno que protegía a los muertos en las regiones de Occidente, formando parte del grupo *Onu-Nefer*, por eso se colocaban como amuletos en el cuerpo y entre los vendajes de los difuntos.

Se asoció a Dionisos por destruir el viñedo, uno de los símbolos del dios.

Para los cristianos coptos fue un símbolo de prudencia y resurrección, aunque en la Biblia aparece como animal impuro porque su excesiva fecundidad le confiere atributos de incontinencia, despilfarro y desorden.

La liebre se identifica en los tejidos coptos por sus largas orejas (MAD cat. 11, 16 y 69) y se representa en plena carrera o descansando sobre sus patas traseras.

Antílope. Identificado por su cornamenta podía figurar un antílope o algún otro animal de la familia de los rumiantes bóvidos o caprinos, como la gacela o la cabra.

La gacela, como imagen de la velocidad, la agilidad y la ingravidez, simbolizaba el alma cristiana en busca de su salvación. Aunque en el Antiguo Egipto era el principio de la impureza y estaba en relación con el mundo de las sombras.

La cabra se identificaba en Egipto y en el mundo helenístico con el dios Pan. Era un animal que poseía lejanas vinculaciones

con el mundo subterráneo por su facultad para introducirse en las grutas más inaccesibles, y también estaba vinculado a las alturas por ser capaz de trepar hasta los riscos más escarpados.

En los tejidos es difícil identificar la clase de antílope representado, aunque parecen ser gacelas (MAN cat. 47) y cabras (MAD cat. 46).

Perro. En Egipto identificaba a Anubis. Estaba asociado al mundo subterráneo, y como guardián de los infiernos a él respondía su vigilancia y la protección de sus valores.

Los perros con la cabeza vuelta eran para los egipcios símbolo de obediencia.

Por la estilización que presentan en los tejidos se pueden confundir con otros cuadrúpedos (MAN cat. 31 y MAD cat. 17, 38, 45 y 49).

Este cuarteto de cuadrúpedos fue el preferido en la decoración textil copta. Podían formar parte de escenas de caza de león-antílope (MAN cat. 47) y perro-liebre, o representarse en posición de reposo y descanso. Su difusión en el arte textil copto se debió a la familiaridad de que gozaron estos animales entre los egipcios desde el período faraónico.

Otros cuadrúpedos reproducidos en los tejidos coptos fueron:

El chacal. Símbolo de Anubis, era el encargado de abrir al difunto los caminos del Norte y acompañarle en su peregrinar. Era confundido, a menudo, con el perro.

El ciervo. Los antiguos egipcios lo consideraban un emblema del hombre que se deja seducir por discursos engañosos, por ser un animal sensible a la flauta y el caramillo.

En las civilizaciones orientales era un animal solar, anunciador de la luz, y este simbolismo se cristianizó para representar al catecúmeno preparándose para recibir el Bautismo:

*Como anhela la cierva las corrientes de las aguas, así te anhela mi alma, ¡oh Dios!*¹⁴⁷.

Por la renovación anual de su cornamenta fue, desde antiguo, símbolo de fecundidad y de regeneración, convirtiéndose con el cristianismo en símbolo crístico.

En los tejidos podían representarse afrontados al árbol de la vida por influencia irania (MAD cat. 37), y podían compararse con este motivo vegetal por estar asociados a los ritmos de crecimiento y regeneración.

El buey. En Egipto se le rendía culto asociándolo a Apis.

En las cultura agrarias era el atributo de la agricultura, así, cuando sobre la estatua de Isis se disponían tres cabezas de bueyes, simbolizaban las tres estaciones del año propicias para el cultivo.

Por su mansedumbre simbolizó el alma, el sosiego, la capacidad de trabajo y la disposición para el sacrificio.

En los tejidos podían representarse aislados o formando parte de una escena (MAD cat. 43 y 50).

El caballo. Se representaron incluidos en medallones o en posición pasante.

Los caballos, por influencia irania, podían ser alados, personificando a Verethragna, dios iranio de la victoria. Estos caballos presentaban sus patas y cuello adornados con cintas ondeando al viento, y podían estar coronados con un creciente lunar, símbolo de la realeza persa con connotaciones de luminosidad, gloria y potencia de la naturaleza sutil.

¹⁴⁷ Salmos, 42-43, 2.

Los caballos con jinete tomaron como punto de referencia las cacerías reales de origen sasánida, imitadas con asiduidad en los tejidos coptos de seda o de lino y lana. Pero en el Arte Cristiano Copto, tomando como referencia las representaciones ecuestres del mundo clásico y bizantino, personificaron a los santos caballeros y a los caballeros victoriosos.

Entre las aves, los pájaros fueron los principales protagonistas de la decoración de los tejidos coptos, ya como motivos principales de la composición o como motivos secundarios, tomándose como modelos los que decoraban los mosaicos de la Baja Antigüedad o los de los tejidos sasánidas.

Los pájaros gozaron entre los egipcios de un culto particular porque simbolizaban el *Ba* o la esencia espiritual del ser, por eso, al morir se los embalsamaba y recibían honrosa sepultura.

Por su capacidad para volar fueron, desde antiguo, símbolo del cielo, mensajeros de los dioses y la expresión de sus designios; aunque algunos tuvieron un significado particular, sobre todo tras el advenimiento del cristianismo.

La paloma simbolizaba el alma, el Espíritu Santo y anunciaba el final de las catástrofes, como se pone de manifiesto en la historia de Noé¹⁴⁸.

El pavo, que desde antiguo era símbolo solar por su vistosa cola, se identificó con Cristo y la inmortalidad del alma alcanzada por la Eucaristía.

¹⁴⁸ Génesis, 8, 1-12.

El pato, la oca o el ganso, se identificaron en el Antiguo Egipto con el alma de los faraones, y con este simbolismo funerario fueron adoptados por el cristianismo. El ganso simbolizaba también la vigilancia por sus fuertes graznidos ante el menor ruido. En los ambientes cristianos podían ser sujetados entre sus brazos por amorcillos (MAD cat. 22), simbolizando el tránsito del alma a la otra vida, aunque estas representaciones también formaban parte de las escenas nilóticas.

Las aves acuáticas constituyeron un motivo común en el Arte Egipcio desde el período faraónico por la importancia del Nilo como fuente de vida, y normalmente se asociaban con la vegetación nilótica (MAN cat. 21).

El ibis fue venerado en Egipto por considerar que sometía y exterminaba a las serpientes y reptiles que poblaban el Nilo, otorgándole un sentido antidemoníaco por atacar las fuerzas del mal. Era el símbolo del dios Thot, abogado defensor de los muertos y encargado de anotar el peso de las almas. Aunque es difícil distinguirlo entre otras aves, en algunos tejidos se le podría identificar por su pico extremadamente largo (MAD cat. 63 y 74).

Las aves y pájaros se representaban en los tejidos habitualmente de perfil, adaptándose a variadas composiciones.

Podían presentarse incluidos en roleos vegetales que simbolizaban el Paraíso y que adquirieron con el cristianismo un significado eucarístico cuando picoteaban sus ramas (MAN cat. 1 y MAD cat. 2, 23, 63 y 64). Cuando los roleos se fueron estilizando se transformaron en medallones yuxtapuestos o entrelazados (MAN cat. 21 y MAD cat. 51).

También se disponían afrontados al árbol de la vida, que marcaba el eje de simetría (MAD cat. 33 y 34). Las aves representadas en estas composiciones solían ser pavones que, por

influencia sasánida, se adornaban con llamativos penachos y cintas ondeando al viento en el cuello y las patas (MAN cat. 34 y 35 y MAD cat. 38).

Los pájaros y aves podían presentarse dispersos entre la decoración (MAD cat. 9, 45 y 49). Pero un diseño muy familiar en los tejidos coptos fue el de los pájaros encerrados en octógonos. Este diseño respondía a un esquema repetitivo, obtenido en el telar de lizo, en el que la composición mostraba una clara influencia de los paneles decorativos, las techumbres y los mosaicos (MAN cat. 22 y MAD cat. 14).

Los pájaros y aves también se representaron en algunos tejidos presagiando el destino de los hombres mediante su vuelo o por la prospección de sus vísceras tras su sacrificio (MAD cat. 29).

Las aves con las alas explayadas (MAD cat. 8) fueron el símbolo del alma liberada por Cristo con el advenimiento del cristianismo, metamorfoseando las prerrogativas del Ba. Estas aves podían ser águilas, rapaces con simbolismo diferente en las distintas culturas y religiones, pero siempre ligadas a la grandeza y la nobleza. Con el cristianismo, en alusión a la renovación periódica de su plumaje, el águila fue símbolo de resurrección y se identificó con el propio Cristo; también fue símbolo de San Juan Evangelista, comparando sus altos vuelos con la elevación epiritual del santo.

Algunos animales, como los perros y las aves, podían llevar un collar que, además de adornar, simbolizaban el control sobre la naturaleza animal.

La cola de muchos animales remataba en un florón que acentuaba aún más su aspecto decorativo potenciado por su estilo plano.

Las composiciones de origen oriental con animales dispuestos simétricamente gozaron de gran popularidad en el mundo

mediterráneo desde el período imperial romano. En estas representaciones los cuadrúpedos podían presentar la cabeza girada por influencia del arte de los pueblos nómadas¹⁴⁹, pero las aves sólo se representaron con el cuello girado en los ejemplares más tardíos, y posiblemente en relación con el Arte Tardo-Sasánida y el Arte Omeya.

Peces. En Egipto su representación estaba ligada desde antiguo al Nilo como fuente de vida, y continuaron desempeñando un papel importante en el Arte Copto.

Algunos peces nilóticos tenían un significado funerario y se representaban por pares, como imágenes del doble alma, la terrestre y la que afectaba a la existencia eterna¹⁵⁰ (MAD cat. 71).

Los peces formaban parte del cortejo de Neptuno, y asociados con las nereidas también tuvieron un simbolismo funerario¹⁵¹.

El pescado fue desde la Antigüedad un plato solemne y con los judíos se convirtió en plato mesiánico. En la época paleocristiana representó a Cristo, porque las letras de la palabra *icktys*, con que se designaba al pez en lengua griega, correspondían a la iniciales de los títulos del Salvador -Jesucristo Hijo de Dios Salvador-.

En el Arte Copto fue infrecuente la representación del milagro de los panes y los peces.

¹⁴⁹ ZALOSKER, "Une scène de chasse sur une architrave au Musée Copte", *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte*, Vol. VIII, 1942, p. 160.

Aunque, como ya hemos dicho, entre los egipcios los perros con la cabeza girada significaban sumisión y obediencia.

¹⁵⁰ BOURGUET, "De l'Art Copte païen a l'Art Copte chrétien", *La Revue du Louvre*, n° 3, 1970, p. 179.

¹⁵¹ Cfr. p. 239.

Delfín. Ocupó un lugar preeminente entre los animales acuáticos. Este cetáceo era considerado como un pez y se le atribuyeron los mismos significados. Fue símbolo de salvación en diferentes culturas por ser un animal benefactor y protector de los marinos.

Desde la XXI y XXII dinastías se adoró en Egipto a una divinidad delfín: *Hat-mehgt*, el primero de los peces y animal benefactor, y en el Egipto Ptolemaico se identificó con Serapis.

En el mundo clásico era servidor de Anfítrite y formaba parte de su cortejo. Las nereidas se montaban en él para transportar las almas de los difuntos a los Campos Elíseos.

También formó parte del cortejo de Afrodita Anadyomene.

En el cristianismo se identificó con Cristo, porque así como el delfín transportaba el alma de los difuntos a las Islas Bienaventuradas, así arrastraba el Salvador hacia el faro deseado la nave de la Iglesia. Junto al tridente, el pan eucarístico, el ancla y el pez fue uno de los motivos más representados en el Arte Paleocristiano.

En los tejidos coptos estuvieron generalmente asociados a las nereidas y a los amorcillos adquiriendo, en muchos casos, un simbolismo funerario (MAD cat. 32 y 51). Sus representaciones podían ser reales o caprichosas.

Los amorcillos y nereidas también podían ir montados sobre fantásticos monstruos marinos (MAD cat. 6 y 44).

La representación de la figura humana se vió sometida a las reglas estilísticas que rigieron cada período, pasando de un estilo ilusionista a otro lineal y decorativo.

El mundo clásico ejerció una influencia fundamental no sólo en la decoración de los tejidos coptos de los primeros siglos del florecimiento de su industria textil, sino que las imágenes que

calaron más profundamente en este pueblo continuaron decorando los tejidos coptos hasta la época musulmana, aunque modificaron o perdieron su significado primitivo, así, los personajes dionisiacos, nereidas, amorcillos, etc., estuvieron presentes en la industria textil copta hasta su extinción.

Fueron varios los episodios de la mitología repetidos en los tejidos y con paralelos en otras manifestaciones artísticas. Estos episodios se narraban formando escenas o por medio de figuras aisladas, fácilmente identificables, que aludían a algún episodio con gran tradición.

El culto a Dionisos fue potenciado en Egipto desde el período ptolemaico por la afinidad que se estableció entre Alejandro y el dios, al haber conquistado ambos la India¹⁵². En Egipto se organizaron las primeras fiestas dionisiacas, cuyos ritos estaban íntimamente ligados al mundo pastoril, y de allí fueron transferidas a Grecia por Melampo, junto con el culto a alguna deidad egipcia.

Dionisos se trasladó desde la India a Egipto, donde enseñó la agricultura a los mortales y plantó la viña. Como personificación de la impetuosa y desbordante fuerza de la naturaleza era símbolo de la regeneración. En Egipto se le rendía un culto especial por la importancia de la agricultura en la economía del país¹⁵³, aunque su poder se extendía sobre la tierra

¹⁵² Por la veneración que gozaba Dionisos en Alejandría, Ptolomeo IV Philopator instituyó su culto a nivel estatal y se consideró a sí mismo la encarnación del dios, nombrándose "Neos Dionisos" y asegurando así la legitimidad divina de la monarquía y de su dinastía. LENZEN, "The triumph of Dionysos on textiles of late Antique Egypt", *Classical Archaeology*, Vol. 5, 1960, p. 5.

¹⁵³ A finales del siglo IV d.C. Nonnos de Panopolis compuso las *Dionisiacas*, poema de cuarenta y ocho cantos que celebraba las victorias del dios. La composición de este poema es índice de la importancia que alcanzó en Egipto el culto a este dios en una época en la que el cristianismo empezaba a convertirse en la religión mayoritaria. BADAWY, "L'Art Copte. Les influences

y sobre el mar. Pero el auge de su culto en Egipto se debió a su asimilación con Osiris, dios de los muertos y de la resurrección.

Del mito de Dionisos derivó una variada iconografía que, en distintas versiones y con notables diferencias estilísticas, fue representada en los tejidos coptos.

Dionisos, habitualmente vestido con una piel de pantera, podía representarse sosteniendo racimos de uvas, su atributo más característico, apoyado en una columna rodeada de pámpanos, o con el brazo izquierdo levantado, simbolizando su estado extático. También se representó su triunfo, símbolo de su autoridad y poder, con el dios montado en un carro adornado de pámpanos tirado por panteras. En el triunfo podía aparecer solo o junto a su esposa Ariadna, escoltados por un cortejo de ménades o bacantes, ninfas, sátiros, silenos y otros daimones de la fertilidad.

Los temas dionisiacos de los tejidos se inspirarían, seguramente, en los mosaicos, de los que tomarían los modelos¹⁵⁴.

El triunfo del dios, representación similar al triunfo de otros dioses y héroes, dio lugar a la iconografía de la apoteosis de los emperadores, tema muy difundido por su carácter representativo en la época Bajo Imperial.

El arraigo popular de que gozaba Dionisos favoreció su asimilación con Cristo en algunos aspectos de sus vidas: ambos eran hijos de madre mortal y padre divino, las persecuciones de Hera al dios y su andar errante a consecuencia de su locura se compararon a la Pasión de Cristo, y algunos misterios dionisiacos

hellénistiques et romaines", *Bulletin de l'Institut d'Egypte*, Vol. XXXV, 1954, p. 28.

¹⁵⁴ Aunque la representación de Dionisos fue relativamente abundante en la decoración de los tejidos coptos, no se conserva ninguno con esta iconografía en las colecciones estudiadas.

y su sentido funerario fueron adaptados al culto cristiano¹⁵⁵. Por esta razón, los temas dionisiacos siguieron gozando de popularidad entre los coptos durante varios siglos después de convertirse el cristianismo en religión mayoritaria.

Las figuras que formaban el cortejo dionisiaco también gozaron de gran popularidad en la ornamentación de los tejidos coptos. A menudo se representaban aisladas, lo que favoreció su descontextualización, aunque, es evidente, que casi siempre estuvieron ligadas al culto a la vegetación.

Las ménades celebraban los misterios del dios entrando en estado extático por medio de danzas desenfrenadas. Este tema dio lugar en la plástica copta a las figuraciones de bailarinas que, aunque con oscuro significado, continuaron representándose en el período musulmán hasta la desaparición de la industria textil copta.

Las bailarinas de cuerpos proporcionados y movimientos graciosos derivaban del Arte Helenístico tardío. En los tejidos de estética más clasicista no era extraño que sujetasen un velo con ambas manos sobre su cabeza -*aura velificans*-, atributo particular de algunas deidades persas e hindúes. Estas bailarinas, de dilatadas caderas, presentaban a menudo las piernas cruzadas, marcando un movimiento puramente ornamental. Esta postura también fue habitual en las representaciones de las bailarinas que flanqueaban las entradas de los templos hindúes, aspecto por el que Zaloscer estableció relaciones artísticas e iconográficas entre Egipto y la India, así como por el hecho de

¹⁵⁵ Los cristianos coptos adoptaron prácticas rituales propias del culto dionisiaco al establecerse una ecuación perfecta ente Cristo y Dionisos, como afirma SHEPHERD, "Saints and "sinner" on two coptics textiles", *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1974, pp. 331-338.

que apareciesen desnudas y adornadas con diademas, collares, pulseras y tobilleras¹⁵⁶.

La desnudez y la danza eran signo de pureza espiritual en el contexto religioso, y en los tejidos de simbología cristiana oculta probablemente aludirían al espíritu puro en su goce divino, como símbolo de unión con Cristo¹⁵⁷.

Las bailarinas podían estar dispuestas sobre un fondo neutro, o sobre un fondo vegetal más o menos estilizado si se identificaban con las ménades. También podían estar encuadradas por marcos arquitectónicos -arcadas en los tejidos más clásicos-, que concedían a las escenas un carácter escenográfico y teatral muy del gusto de la Antigüedad tardía (MAD cat. 8). Las enmarcaciones arquitectónicas fueron comunes al arte del último período clásico y al primer Arte Cristiano, particularmente para separar escenas en los sarcófagos de influencia oriental¹⁵⁸;

¹⁵⁶ ZALOSKER, *Quelques considérations sur les rapports entre l'Art Copte et les indés*, El Cairo, 1947, defiende la relación entre las bailarinas hindúes y las figuras desnudas y voluptuosas del Arte Copto en sus tipologías, actitudes y adornos, entre los que destaca el *aura velificans*, que también formaba parte del atuendo de las figuras hindúes.

¹⁵⁷ En el texto gnóstico de las Actas de Juan se afirma que los discípulos, bajo la dirección de Jesús, bailaron con El la noche anterior a su arresto: CARROLL, *Looms and textiles of the copts*, Washington, 1986, p. 124. Asimismo, las hijas de Israel danzaron en el desierto, en señal de alabanza al Señor, después de liberarse de la esclavitud egipcia: *Exodo*, 15, 20. Estas danzas se representaron en miniaturas paleocristianas y bizantinas, como se observa en los Octateucos del Museo del Serrallo de Estambul y de los Museos Vaticanos: PIJOAN, *Arte Cristiano Primitivo. Arte Bizantino*, Summa Artis, Vol. VII, Madrid, 1980. figs. 569 y 571.

¹⁵⁸ ZACCARIA, *Tessuti copti*, Museo Poldi Pezzoli, Milán, 1984, p. 67, cat. n° 9, pone en relación las representaciones con figuras en arcadas con los sarcófagos de Capadocia.

también se disponían entre arcadas las figuraciones que componían las escenas los ciclos dionisiacos en los mosaicos romanos¹⁵⁹.

Las bailarinas podían estar asociadas a los sátiros y otras figuras del cortejo dionisiaco, a soldados que ejecutaban danzas para el buen término de las batallas (MAD cat. 8), a escenas bucólicas y pastoriles, etc. Su difusión fue tal que siguieron representándose en el período musulmán con las piernas cruzadas y un brazo en alto para simular el movimiento, recordando la postura extática de Dionisos y, a menudo, asociadas a animales (MAN cat. 47); pero eran figuras desproporcionadas, muchas veces desmembradas y sometidas a una fuerte estilización. Su significado en este período es difícil de precisar, aunque, por la cantidad de piezas que se conservan con estas representaciones en las distintas colecciones, se puede presumir que gozaban de popularidad y quizás simulaban danzas rituales en relación con la práctica de la caza.

Parece claro que la musivaria con decoración en blanco y negro fue el modelo de estos tejidos, porque, en la mayoría, las figuras en color crudo destacan sobre fondo oscuro -púrpura o azul-, o viceversa; y siempre los detalles anatómicos se señalan con la lanzadera volante.

Las bailarinas podían llevar algún objeto en sus manos: escudos o armas si se asociaban con guerreros (MAD cat. 8), o crótalos y otros instrumentos de percusión para bailar al ritmo de la música (MAN cat. 47); estos últimos fueron muy frecuentes

¹⁵⁹ Entre otros ejemplos, se pueden citar los estucos con escenas dionisiacas entre enmarcaciones arquitectónicas de la tumba de Pancracios en la Vía Latina, Roma: PIJOAN, *El Arte Romano hasta la muerte de Diocleciano*, Summa Artis, Vol. V, Madrid, 1979, figs. 291-292. Y los mosaicos de Antioquía, entre los que citaremos el conservado en The Art Museum de Princenton University representando un concurso de bebedores entre Dionisos y Heracles, y el de la villa al pie de Mussa Dagh, conservado en el Museo de Mosaicos de Antioquía, con figuraciones de Dionisos y Ariadna entre enmarcaciones arquitectónicas: BIANCHI BANDINELLI, *Roma. El fin del Arte Antiguo*, Madrid, 1971, figs. 314 y 315.

en los ejemplares más tardíos, y la mayoría de las veces se representan como una prolongación del dedo anular terminada en gancho.

La danza era una práctica propia de los dos sexos, y en los tejidos estos se diferencian por las pronunciadas caderas de las bailarinas y el marcado sexo de los bailarines¹⁶⁰.

En relación con el culto a Dionisos se divulgaron otros temas:

Las fiestas de la vendimia, representadas en época romana por amores vendimiadores, alcanzaron gran difusión por su carácter funerario: la recolección de los frutos maduros simbolizaba la cosecha de las vidas humanas tras la muerte. Este tema se dio con frecuencia en los sacófagos paganos y cristianos, en estos asociado a la idea de sacrificio y resurrección; y en los tejidos adquirió variantes como la presentada por amorcillos o jóvenes cargados con cestos repletos de frutos o entremezclados en una frondosa vegetación (MAD cat. 10).

¹⁶⁰ Aunque en los ejemplares más tempranos las bailarinas iban vestidas con túnicas y mantos o velos que despleaban al ritmo de sus movimientos, después fue habitual que se representasen desnudas, posiblemente asimilándolas a los guerreros, que en el Arte Clásico se mostraban desnudos, y en los tejidos coptos más tardíos también se representaron en pose de baile. En estos tejidos tardíos, datados por Bourguet en el siglo XII, la estilización y simplificación de las figuras es tal, que para diferenciar el sexo de los bailarines los tejedores recurrieron a acentuar las caderas de las bailarinas, o a marcar el sexo de los bailarines, de cuerpo más simplificado. Aunque tejidos de este tipo se pueden ver en casi todas las colecciones, pondremos como ejemplo los estudiados por BOURGUET, *Musée National du Louvre. Catalogue des étoffes coptes*, París, 1964: en los tejidos I-58 e I-63 se representan bailarinas con amplias caderas y en los tejidos I-23, I-24, I-26, I-27, I-29, I-58, I-59, I-60, e I-63 figuran bailarines con el sexo marcado. En todos estos tejidos, clasificados en el siglo XII, la decoración figurada destaca entre una abigarrada ornamentación a base de motivos geométricos y lacerías, y son tejidos muy cercanos a la estética musulmana. Otro claro ejemplo de bailarines con el sexo marcado, dispuestos entre una abigarrada decoración, se puede observar en Egipto. *Cuna de la Civilización*, Sevilla, Expo'92, cat. 68.

El culto a Dionisos también podía evocarse mediante bustos del dios, de su esposa Ariadna, de ménades, ninfas, sátiros, silenos, o el propio dios Pan. Estos bustos se disponían en medallones, como en los mosaicos pavimentales, que, a menudo, iban entrelazados.

En los tejidos se representaron otras escenas mitológicas, unas con más asiduidad que otras. El rapto de Europa, Belerofonte y la quimera, Atlanta y Meleagro, Hércules -generalmente realizando alguno de sus trabajos-, las tres Gracias, Apolo y Dafne, el nacimiento de Venus..., y bustos de algunas deidades entre las que destacaron, además de las mencionadas del ciclo dionisiaco, la diosa Gea con una cornucopia repleta de frutos variados, y el dios Nilo representado con luengas barbas.

En muchas escenas mitológicas se confundían y asociaban distintos motivos a causa del sincretismo religioso imperante. Algunas escenas se cristianizaron al añadirse algún elemento de claro simbolismo cristiano; así, en el chal de Sabina, conservado en el Musée du Louvre, donde se representa la escena de Apolo y Dafne, ésta, que representa la nueva doctrina, a la vez que se transforma en laurel muestra a Apolo una cruz, ante la que él se queda paralizado.

Los centauros constituyeron un motivo común en los tejidos coptos, pero no formaban escenas alusivas al mito, sino que se presentaban en solitario, generalmente en los *tabulae*, ocupando el centro de la composición e inscritos en un círculo. Los centauros solitarios eran el símbolo del bien y del alma humana que controla los bajos instintos, aunque en el mundo clásico eran el símbolo de la concupiscencia carnal y de la doble naturaleza del hombre. Por influencia del Arte Oriental en algunas ocasiones se presentaban afrontados, como si se tratase de caballeros combatiendo; y en un tejido del MAD (cat. 30) los centauros

afrentados se han convertido en centauros siameses que, seguramente, responden a la invención del artista.

Un motivo que gozó de gran popularidad en la decoración de los tejidos fue el de las nereidas y las ninfas del mar, representándose hasta la extinción de la industria textil copta ya formando el motivo principal de la composición, o como complemento de escenas marinas o nilóticas.

Las nereidas, representadas como jóvenes desnudas ondeando al viento su aura velificans, se recostaban sobre delfines, monstruos marinos o tritones. Formaban parte del cortejo de Neptuno, y simbolizaban la fecundidad y la gracia del mar. A veces podían presentarse como sirenas.

En el paganismo, y después en el cristianismo, fueron imágenes de la liberación y la ascensión espiritual, por eso se representaban en los sarcófagos transportando al difunto al Más Allá, o encarnando al alma en su viaje a las islas Bienaventuradas, simbolizando en ambos casos la esperanza en la resurrección. Pero la popularidad que alcanzaron estas figuras provocó la pérdida de su simbolismo al introducirse elementos decorativos que aportaron un aire gracioso y coqueto a las ninfas, que sujetaban cofres, joyas, vasos para libaciones o con manjares, trofeos, espejos, etc.

Los tejidos más tempranos con esta iconografía aunaron el primor de su ejecución a la belleza de las imágenes, contrastando con los ejemplares más tardíos, concebidos en un tono popular y grotesco.

Por analogía con las nereidas, también se representaron en los tejidos coptos amorcillos montados sobre animales marinos (MAD cat. 6), observándose en algunos el mismo simbolismo funerario (MAD cat. 44). Otras veces, estos amorcillos nadaban propulsados por un delfín o un gran pez (MAD cat. 51), o les seguían sujetando con sus manos vasos repletos de manjares (MAD cat. 32 y 70).

Los animales marinos sobre los que cabalgaban las nereidas y amorcillos podían tener, en la fantasía de su representación, un aspecto grotesco con sus formas ampulosas y sus ojos desorbitados (MAD cat. 44), o un aire ingenuo, amable y familiar (MAD cat. 32 y 51).

Las victorias se representaron, como diosas de los éxitos militares, en el acto de coronar a los soldados (MAD cat. 7), o entregándoles la palma del triunfo.

Por el sincretismo que mostró la industria textil copta, a veces resulta difícil distinguir a las victorias de los amorcillos, sobre todo en los tejidos más tardíos, en los que las figuras eran ambiguas y más desproporcionadas, y podían sostener los mismos objetos: coronas o recipientes (MAD cat. 28).

Las figuras aladas -victorias y amorcillos- influyeron en la formación de la iconografía de los ángeles, pero en los tejidos coptos no es fácil atribuir a estas figuras un simbolismo cristiano, a no ser que muestren o aparezcan junto a uno de los símbolos evidentes de la religión triunfante.

La literatura helenística constituyó otra de las fuentes de inspiración para la decoración de los tejidos, como lo fue para la pintura, mosaicos, sarcófagos, piezas de plata, etc. La poesía bucólica, inaugurada por el poeta griego Teócrito (ca. 315-250 a.C.) con su obra *Idilios*, prosiguió su desarrollo con autores como Virgilio (70-19 a.C), con sus *Eglogas*, y continuó su tradición al menos hasta los siglos V y VI. Estos poemas evocaban ambientes pastoriles, ofreciendo para la decoración diversas escenas de género reagrupadas, a menudo, en una composición única, como se puede observar en los tejidos con esta temática del Brooklyn Museum de Nueva York¹⁶¹. El gusto por las escenas bucólicas se prolongó hasta la Edad Media.

¹⁶¹ Inv. 44.143 a-d.

Las escenas de pesca y las escenas nilóticas se pusieron de moda a partir de las narraciones de las novelas helenísticas, en las que se describía el ambiente de las poblaciones ribereñas del Mediterráneo, siendo el Nilo uno de los escenarios habituales donde se desarrollaba la trama. Estas escenas se representaron en los mosaicos de Africa del Norte y Asia Menor, y sus representaciones derivaban de los ciclos dionisiaco y osiriano, adoptándose motivos de otros ciclos como el de Afrodita Anadyomene, confundida con Isis en el período greco-romano.

En los tejidos, los motivos más tradicionales del ciclo nilótico fueron las escenas de género, que constituían el microcosmos de la vida nilótica con cocodrilos, hipocampos, flores de loto y otras plantas acuáticas, pescadores, niños midiendo el nivel del agua, niños cazando aves, niños conduciendo barcas -símbolo de los difuntos venturosos-, y niños cogiendo flores de loto en las que el número simbolizaba el nivel de las crecidas del Nilo. En este ambiente tan poblado, a veces se acomodaban el dios Nilo y Eutemia, diosa de la abundancia.

Los niños o amorcillos con un ave entre sus manos aludían a la fauna del río (MAD cat. 22), aunque no estaban ajenos a un simbolismo funerario¹⁶². Las aves podían ser sustituidas por recipientes (MAN cat. 40 y MAD cat. 16), símbolos de la fertilidad, entrando en conexión con el ciclo dionisiaco. Si estas figuras aparecían en número de cuatro y dispuestas en las esquinas de los *tabulae*, en función de sus atributos podían representar los cuatro elementos o las estaciones, símbolos de la fecundidad de la naturaleza y del paso del tiempo, que en el pensamiento cristiano tenían un significado de resurrección¹⁶³.

¹⁶² Cfr. p. 228.

¹⁶³ Para Tertuliano la transformación de la naturaleza renovada confirmaba la resurrección: KYBALOVA, *Les tissus coptes*, París, 1967, p. 99.

Dentro de la tradición clasicista hay que contemplar el gusto por los retratos. Los retratos funerarios con origen en la tradición indígena se emplearon en los enterramientos, tanto paganos como cristianos, de los primeros siglos de nuestra era, siendo los más conocidos los exhumados en las necrópolis de Al Fayyum. También se conserva un gran número de tejidos, seguramente cojines funerarios, decorados con un retrato de busto dispuesto en un compartimento rectangular, como si se tratase de figuras asomadas a una ventana; pero es imposible precisar si se trata de efigies reales o idealizadas del difunto, o de bustos de héroes, deidades y otras personificaciones, porque en su impersonalidad imitan las máscaras utilizadas en las ceremonias funerarias desde la Antigüedad.

A través de estos retratos se puede estudiar la evolución estilística de la industria textil copta, pasando desde los rostros de perfecto modelado a los estilizados y geometrizarantes, que confieren a los tejidos un aire esencialmente decorativo.

Es muy probable que estos retratos, de marcado carácter funerario, simbolizasen el tránsito del alma al Más Allá, haciéndose evidente este simbolismo en las representaciones donde el busto, inscrito en una laurea, se flanqueaba por nereidas o amorcillos recostados sobre animales marinos (MAD cat. 44).

Las escenas de caza, también presentes en la decoración textil, formaron parte del repertorio ornamental desde la Antigüedad por ser una de las prácticas favoritas de las clases privilegiadas. En el arte pagano adquirieron un simbolismo funerario, y en los sarcófagos aludían a la caza en los Campos Elíseos.

Las escenas venatorias eran una evocación de la fuerza humana victoriosa sobre el mundo animal. Los cazadores, equipados con lanza y escudo, luchaban contra animales salvajes, generalmente leones, y si iban desnudos simbolizaban la lucha

sobre el lado bestial de la propia naturaleza humana (MAD cat. 21 y 69).

Las bandas decoradas con roleos vegetales que albergaban figuras aisladas o con animales pudieron derivar de las escenas de caza (MAD cat. 10), aunque por el carácter sincrético del Arte Copto también podían representar amores vendimiadores. En ambos casos eran escenas de un claro simbolismo funerario.

Las escenas de caza se podían transformar en escenas de lucha que rememoraban las victorias de los héroes, la victoria del mundo civilizado sobre el mundo bárbaro, o la victoria del alma humana sobre las fuerzas del mal si el guerrero se mostraba desnudo (MAD cat. 6).

Cuando, debido al proceso de estilización, las escenas de caza representadas en los tejidos se fueron degradando, se llegó a confundir la figura del cazador o el guerrero con la de la bailarina.

La pervivencia de los motivos de tradición clásica en la industria textil copta y las particulares combinaciones a las que fueron sometidos los diferentes temas, debido al carácter sincrético del Arte Copto y al desconocimiento y la ignorancia que mostraron muchos de sus artesanos, confirieron a la mayor parte de los tejidos que desarrollaron esta temática en épocas tardías un sentido puramente ornamental y carente de todo significado.

Durante el siglo VI, coincidiendo con la conquista sasánida, los artesanos y la clientela sintieron fascinación por los motivos persas y del Este del Mediterráneo, y a partir de este período la decoración de origen sasánida se manifestó con cierta intensidad en la ornamentación textil, tanto en el repertorio iconográfico como en los detalles decorativos (cintas ondeando al viento, sartas de perlas, etc.).

Una de las representaciones de origen sasánida con más tradición fue la de los caballeros, personificaciones de los reyes persas venciendo a sus enemigos o practicando la caza, que aludían al rey vencedor y a la lucha del Bien contra el Mal. Este tema se difundió a través de los tejidos sasánidas de seda, pero no fue exclusivo del arte textil, sino que se propagó a otras artes a partir de la decoración de los frisos de los palacios. En su difusión a través del arte textil el tema de los caballeros se extendió por la Cuenca del Mediterráneo, transformándose y adaptando su significado en cada una de las civilizaciones en las que fue adoptado.

Los caballeros, vestidos a la moda sasánida, tiran su arco o clavan su lanza -que podía rematar en un motivo floral, residuo de los encuadramientos vegetales de estos tejidos- en un animal dispuesto a sus pies e interpretado, a menudo, con aire ingenuo y juguetón. Solían incluirse en medallones que encerraban dos caballeros dispuestos simétricamente y afrontados a un eje de simetría marcado por el árbol de la vida; pero los caballeros no luchaban entre ellos, sino que cada uno luchaba contra una presa, recordando las composiciones de los palacios sasánidas que presentaban al rey venciendo a sus enemigos afrontado al dios Ahura-Mazda, vencedor de Ahrimán¹⁶⁴.

La difusión que alcanzaron estos tejidos sasánidas indujo a imitarlos en seda y en telares de lizos en alguno de los centros textiles egipcios más abiertos al exterior, como Akhmim y Antinoe, y a interpretarlos en tapicería con lino y lana en centros textiles más apartados, obteniéndose tejidos más toscos y populares en los que los tejedores introdujeron algunos detalles iconográficos que rompían con la estricta simetría de la composición original.

¹⁶⁴ En relación con las escenas ecuestres véase RODRIGUEZ PEINADO, "Las representaciones ecuestres en los tejidos coptos. Evolución de un tema iconográfico a propósito de dos tejidos del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid", *III Coloquios de Iconografía. Fundación Universitaria Española*, (en prensa).

No se conserva ningún tejido con este tema en las colecciones estudiadas.

Por influencia sasánida también se reprodujo, en un número más limitado de tejidos, la imagen del rey entronizado con sus atributos de poder. Esta imagen influyó de manera decisiva en la creación de la *Maiestas Domini*, pero su difusión se llevó a cabo, sobre todo, a través de la metalistería y los objetos de plata.

Al formar Egipto parte del Imperio Bizantino, y a pesar de que los coptos se sentían oprimidos por éste políticamente, la influencia que ejercieron su estética e iconografía fue muy importante, sobre todo para fijar algunas de las imágenes más representativas del cristianismo triunfante. Entre los siglos V y VII, coincidiendo con el período de ocupación política y con el de la cristianización casi total del territorio, a excepción de algunos islotes paganos que persistieron hasta la conquista musulmana, se produjo la máxima influencia. Este período fue, asimismo, el de mayor apogeo de la industria textil copta y, por extensión, del Arte Copto, produciéndose un fenómeno de maduración semejante al que con el Arte Prerrománico se generó en Europa.

El Arte Bizantino heredó la imaginería del Arte Imperial romano adaptándola a sus gustos y necesidades. Por influencia romana se representaron escenas circenses de lucha y escenas de caza. Pero, además, Bizancio sacralizó la figura del emperador y puso el arte al servicio del cristianismo, transformando profundamente las imágenes de raigambre clásica al contacto con la estética oriental, más preocupada por el simbolismo que por lo formal.

En los tejidos coptos la impronta bizantina se manifestó, fundamentalmente, en la lujosa y ornamentada indumentaria de los personajes (MAD cat. 43, 46 y 50), además de en la fijación de alguna de las imágenes con simbolismo cristiano.

Dentro de la producción textil copta, los tejidos con iconografía cristiana son los menos abundantes en relación con los que representan temas provenientes de la tradición clásica o motivos vegetales y geométricos. Pero escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, e imágenes icónicas de Cristo, la Virgen y santos, también formaron parte de su repertorio textil.

El ciclo de la historia de José fue una de las narraciones más representadas del Antiguo Testamento. Todos los tejidos que se conservan con la representación de este ciclo pertenecen a una serie homogénea caracterizada por el empleo de fondos rojos sobre los que destacan las figuras, y los bordes están orlados por roleos de hojas cordiformes o follaje estilizado flanqueados por bandas de cabujones policromos. El estilo de los cuerpos, amontonados unos sobre otros, con formas que comienzan a dislocarse y ojos cuadrados muy abiertos, ha inducido a clasificar estos tejidos entre los siglos VII y VIII.

Los tejidos con representaciones del ciclo de José se acomodaron, fundamentalmente, a dos tipologías: bandas rectangulares con dos registros en los que se narraban las diferentes escenas, interrumpidos en el centro por un medallón; y orbiculi con las escenas dispuestas alrededor de un medallón central. En el medallón se representaba el sueño de José, y en los registros de las bandas o alrededor de los orbiculi las escenas de José enviado por su padre en busca de sus hermanos, José en el pozo, José vendido a los ismaelitas, lamentación de Rubén, los hermanos de José ensangrentando su túnica y José vendido a Putifar. Más infrecuentemente se representaron el llanto de Jacob por la muerte de José, y José y la mujer de Putifar¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Tejidos con la historia de José se conservan en casi todas las colecciones, entre los que vamos a destacar, por conservarse en nuestro país, los dos tejidos del Museu Tèxtil de Tarrasa (Inv. 296 y 6452). Por la uniformidad de su estilo e iconografía y por el número de tejidos conservados con este tema

El personaje bíblico de José fue particularmente apreciado por los judíos y cristianos de Egipto, seguramente por transcurrir en este territorio la mayor y más importante parte de su vida. Para los cristianos José fue una prefiguración de Cristo por haber sido víctima de la entrega alevosa por parte de sus hermanos, como esclavo, a unos mercaderes extranjeros, igual que Cristo fue traicionado por Judas. Y en Egipto sirvió para enarbolar la causa del nacionalismo y la libertad de la Iglesia copta con respecto a la ortodoxia.

Es necesario establecer relaciones iconográficas entre las escenas del ciclo de José que se representan en los tejidos coptos y otras manifestaciones artísticas. Seguramente fueron las miniaturas la fuente de inspiración, y como en éstas se unificaron escenas, pudiéndose establecer relaciones entre los tejidos y las miniaturas de la Biblia Cotton, el Génesis de Viena, Octateucos bizantinos como los de la Biblioteca Vaticana y la Biblioteca del Museo del Serrallo de Estambul, y las miniaturas del manuscrito Gregory Nazianzenus de París¹⁶⁶. También se pueden establecer relaciones entre los tejidos coptos y tejidos de seda, marfiles -Cátedra de Maximiano-, y mosaicos -San Marcos de Venecia-.

La historia del profeta Jonás, concretamente la escena de Jonás y la ballena, estuvo muy difundida en el mundo paleocristiano como símbolo de la Muerte y Resurrección de Cristo y como prefiguración del descanso eterno, pero fue muy rara en

se los han dedicado varios estudios, entre los que cabe destacar: KITZINGER, "The story of Joseph on a coptic tapestry", *Journal of the Warburg Institute*, Vol. I, 1937-1938, pp. 266-268. NAUERTH, "Die Josefsgeschichte auf koptischen stoffen", *Encloria*, Vol. VIII, 1978, pp. 105-113. VIKAN, "Joseph iconography on coptic textiles", *Gesta*, Vol. XVIII, 1979, pp. 99-108. NAUERTH, "Bemerkungen zum koptischen Josef", *Rivista degli Studi Orientali*, Vol. LVIII, 1987, pp. 135-139. RUTSCHOWSCAYA, *Tissus coptes*, París, 1990, pp. 124-128.

¹⁶⁶ VIKAN, *Op. cit.*.

Egipto, donde sólo se representa en una pintura de la capilla del Exodo de Bagavat, en una escultura de Bawit y en dos tejidos coptos conservados en el Cleveland Museum of Art y en el Musée du Louvre¹⁶⁷; el primero es una tela impresa, y el segundo está ejecutado en técnica de bucle, con figuras de una gracia exquisita en su ingenuidad.

La escena de Daniel en el foso de los leones se consideró, desde los primeros tiempos del cristianismo, símbolo de salvación y una prefiguración de Cristo resucitado vencedor de la muerte. En la representación de esta escena se reconoce a Daniel como orante flanqueado por dos leones¹⁶⁸. En un tejido del MAD (cat. 56), los leones están adosados y parecen desentenderse de Daniel.

El esquema compositivo de este tema es de origen oriental, y tomó como modelos las representaciones de Gilgamesh luchando con los leones, tema que pasó al Arte Griego para representar a Artemis como señora de los animales¹⁶⁹.

El tema del sacrificio de Isaac se difundió en Egipto a través de esculturas y pinturas. Desde el inicio del cristianismo se extendió su representación por simbolizar Abraham la fe y la obediencia ciega a Dios, y prefigurar la escena el sacrificio de Cristo. En el Cooper Union Museum de Nueva York se conserva un tejido con un completo desarrollo iconográfico, y de estilo muy expresivo, en el que Abraham con un cuchillo en la mano derecha y sujetando por el cabello a Isaac con la mano izquierda,

¹⁶⁷ Respectivamente Inv. 51.400 y E. 26.820.

¹⁶⁸ Se conservan en Berlín, con esta iconografía, un tejido en el Königliche Kunstgewerbemuseum, y un relieve en madera en el Staatliche Museen.

¹⁶⁹ RODRIGUEZ PEINADO, "Tejidos coptos: la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid", *Congreso de jóvenes historiadores y geógrafos*, Actas, I, Madrid, 1990, p. 151.

se detiene ante las palabras de Dios; en el ángulo superior izquierdo la *Déxtera Dei*, que surge de una nube, le bendice, y bajo los pies de Abraham hay un cordero preparado para el sacrificio. Otros tejidos con este tema se conservan en el Musée Historique des Tissus de Lyon, en la Walters Art Gallery de Baltimore y en la Fundation Abbeg de Berna.

En dos tejidos impresos del Cleveland Museum of Art y el Victoria and Albert Museum de Londres se representa el tema de Moisés con las tablas de la ley.

La escena de los tres hebreos en el horno fue en el Arte Paleocristiano símbolo de renovación y resurrección. En el Arte Copto esta escena se representó, fundamentalmente, en relieves¹⁷⁰, y no es conocida su representación en tejidos.

En un marfil del Staatliche Museen de Berlín se representa a Elías en el carro de fuego, prefiguración de la Ascensión de Cristo; ambos temas derivan de la iconografía de Apolo conduciendo el carro del sol. Tampoco fue una escena habitual en los tejidos.

Entre las escenas del Nuevo Testamento, la Anunciación, la Visitación y la Natividad se representaron más en tejidos de seda y en bordados, como en los conservados en el Victoria and Albert Museum de Londres, que en los tejidos de lino y lana, respondiendo estilística e iconográficamente a la estética bizantina. Estos tejidos pudieron ser manufacturados en algún taller bizantino o en un taller alejandrino o de otra ciudad egipcia más abierta a las influencias externas.

¹⁷⁰ DRIOTON, "Un bas-relief copte des trois hébreux dans la fournaise", *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte*, Vol. VIII, 1942, pp. 1-8.

La escenas de la Adoración de los Magos se representó en diferentes técnicas textiles, destacando la tela impresa del Cleveland Museum of Art, los bordados del Victoria and Albert de Londres y de los Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruselas, y las tapicerías del British Museum de Londres.

Otras escenas del Nuevo Testamento fueron representadas raramente, como el Bautismos de Cristo (Victoria and Albert Museum), la Cena (Victoria and Albert Museum), algunos milagros como la multiplicación de los panes y los peces (Cleveland Museum of Art), la curación de la hemorroísa (Victoria and Albert Museum), o la resurrección de Lázaro (Victoria and Albert Museum). Alguna de estas escenas, por su simplificación, son de difícil identificación (MAN cat. 39).

Rutschowskaya mantiene que las escenas del Nuevo Testamento pertenecen estilísticamente al Arte Bizantino, evidenciándose su influencia en la estética, la técnica y la iconografía, mientras las escenas del Antiguo Testamento responden a un estilo específicamente copto¹⁷¹.

El repertorio iconográfico del Antiguo y Nuevo Testamento no resultó muy variado ni exhaustivo en los tejidos coptos a excepción del ciclo de José, que fue la historia más representada seguramente por las referencias concretas al país del Nilo. En los tejidos con escenas bíblicas fue la técnica el elemento más variado, porque además de tapicería, la técnica más específica de la producción textil copta, algunos tejidos presentan su decoración impresa, bordada y en taqueté labrado.

Las representaciones icónicas del cortejo celeste fueron más frecuente en la ornamentación textil, donde se aprecia más gusto por la iconografía abstracta y simbólica que por la narrativa y

¹⁷¹ RUTSCHOWSKAYA, *Tissus coptes*, París, 1990, p. 134.

realista; y se tomaron como modelos las imágenes de los marfiles, tallas en madera, esculturas y pinturas.

La figura de la Virgen gozó entre los coptos de un culto especial desde que en el Concilio de Efeso se proclamó su maternidad divina. En algunos tejidos se representó la gloria de la Virgen, organizándose la composición en dos registros por influencia de la composición de las pinturas absidales, como se observa en un tejido del Cleveland Museum of Art que presenta la *Maistas Domini* en el registro superior y la *Maistas Virgini* en el registro inferior.

Las representaciones icónicas de Cristo y la Virgen los mostraron, habitualmente, en bustos contenidos en medallones circulares (MAD cat. 38, 45 y 49). A Cristo se le identifica por el nimbo crucífero o porque sujeta una cruz, símbolo de su redención.

También se representaron santos con carácter icónico, identificándose algunos por las inscripciones con sus nombres o por sus atributos. A veces llevaban un rollo en sus manos veladas evocando la *Traditio Legis*.

En los tejidos más tempranos, para identificar a las figuras nimbadas con personajes sagrados es imprescindible que estén junto a un símbolo específicamente cristiano, porque la aureola, que podía adquirir una forma floral, fue desde la Antigüedad un medio técnico-colorista para realzar las cabezas de los personajes, así, los sasánidas también nimbaban las cabezas de los animales. En el Arte Antiguo con la aureola se distinguía e idealizaba a los personajes más preeminentes y a los difuntos, aunque no estuviesen santificados, y también era llevada por las figuras mitológicas. Fue un emblema búdico. Fue usada por los monjes seleucidas y los reyes indostánicos. Para los emperadores romanos era símbolo de apoteosis, y para los bizantinos servía

para mostrar su majestad. En Pompeya se asoció a las divinidades de la luz por su sentido celeste, simbolismo con el que pasó al cristianismo, aunque es difícil precisar el momento en que adquirió un significado cristiano porque, según Dimand¹⁷², en el siglo IV aún no lo tenía.

Algunos santos llevaban cruces o bastones con remate cruciforme con origen en el bastón de los caminantes (MAD cat. 30).

Los santos podían presentarse flanqueados por cuadrúpedos, pudiéndose considerar estos como protectores o guardianes.

Entre los coptos gozaron de un culto especial los santos caballeros como San Jorge, San Teodoro, San Demetrio, San Macario, San Mercurio, San Pacomio, San Victor y San Sisinio, alguno de ellos originario de Egipto. Para su representación los artistas coptos se inspiraron en el Arte Oriental, donde nació este tema y desde donde se difundió al Arte Helenístico para representar una iconografía triunfal¹⁷³.

Los tejidos de seda sasánidas difundieron el tema de las luchas ecuestres, ya presentes en el antiguo Arte Iranio. En el Arte Griego los caballeros fueron los principales actores de batallas mitológicas tales como las gigantomaquias y las amazonomaquias, y en el Arte Romano estas escenas ilustraron el rito del *adventus* -entrada triunfal del emperador victorioso-. En los sarcófagos las cacerías ecuestres simbolizaron el triunfo sobre la muerte y, por extensión, el triunfo del Bien sobre el Mal, transformándose en el cristianismo en la victoria de la

¹⁷² DIMAND, "Coptic tunics in the Metropolitan Museum of Art", *Metropolitan Museum Studies*, Vol. II, 1930, p. 241.

¹⁷³ Un análisis detallado del tema de los santos caballeros se ha llevado a cabo en RODRIGUEZ PEINADO, "Las representaciones ecuestres en los tejidos coptos. Evolución de un tema iconográfico a propósito de dos tejidos del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid", *III Coloquios de Iconografía. Fundación Universitaria Española*, (en prensa).

nueva religión sobre las antiguas, y con este sentido se incorporó a la naciente iconografía de los santos caballeros, muchos de los cuales gestaron sus historias, legendarias o reales, en las provincias orientales del Imperio.

El tema de los santos caballeros contó también en Egipto con un antecedente que influiría, de manera directa, en la formación de la nueva iconografía, éste fue la personificación de Horus caballero vencedor de Seth, que continuó representándose en el período copto como evidencia la magnífica escultura conservada en el Musée du Louvre en la que Seth, con forma de cocodrilo, animal con connotaciones negativas, es alanceado por Horus. Por la clara influencia de estas representaciones, en las distintas manifestaciones del Arte Copto los santos caballeros derriban a sus enemigos con una lanza en lugar de con una espada, arma más habitual entre los caballeros sasánidas (MAD cat. 50 y 57). Los santos solían luchar contra un animal serpentiforme, en recuerdo del cocodrilo y por las connotaciones malignas de la serpiente en todas las culturas del Mundo Antiguo.

El tipo iconográfico del caballero combatiente era una evocación del triunfo del cristianismo militante, pero los santos caballeros también podían representarse en posición estática y aureolados por la gloria de su martirio o de su apostolado (MAD cat. 39).

Las figuras orantes, símbolos del alma humana y unas de las imágenes más repetidas en el Arte Paleocristiano, también intervinieron en la decoración textil copta. Por influencia de la pintura y las estelas podían estar incluidas en nichos arquitecturales, pero en los tejidos fue más común que se emplazasen entre columnas o sin ningún tipo de enmarcación arquitectónica, y en los tejidos más tardíos las figuras desnudas dieron paso a las vestidas (MAD cat. 65). Los orantes podían llevar en sus manos copas o recipientes, una copa y una cuchara que podían contener el agua lustral bendecida para el Bautismo

y las aspersiones, y una vela o una lámpara para iluminarse en su camino desde la tierra al cielo¹⁷⁴.

Algunas figuras mostraban una mano levantada como símbolo de protección y bendición¹⁷⁵ (MAN cat. 36).

La cruz entre los coptos no fue un símbolo de martirio, y al menos hasta el siglo XII no se representó en el Arte Copto una crucifixión, considerada un suplicio infame. El signo de la cruz debía servir para glorificar a Cristo y dar testimonio de la fe cristiana, y entre los coptos adoptó variadas tipologías, entre las que la más sorprendente y original fue el *ankh*, símbolo de la vida en el Antiguo Egipto y adoptada por los cristianos porque, al ser mostrada en la mano de los dioses paganos, explicaba la prefiguración del cristianismo en el paganismo. La cruz griega de brazos rectos o patados se representó con frecuencia en los tejidos (MAD cat. 73) formando el único motivo de la composición o rodeada de símbolos eucarísticos como pajarillos.

Las cruces podían presentar su superficie decorada con perlas y cabujones policromos o con frutos, símbolo redentor en relación con la transfiguración de Cristo (MAD cat. 41). Asimismo podían estar inscritas en medallones, laureas, arcos, etc.

El período de apogeo de la iconografía cristiana en la decoración de los tejidos coptos abarcó entre los siglos V y VII, aunque durante algunos siglos después de la conquista musulmana continuó cultivándose esta temática, pero sometiendo sus representaciones a un fuerte proceso de estilización y simbolismo que dificulta su identificación. Además, se perdió por completo

¹⁷⁴ RUTSCHOWSCAYA, *Tissus coptes*, París, 1990, p. 140.

¹⁷⁵ La mano en alto ya fue un saludo hitita en el tercero y el segundo milenio a.C., y también fue la forma del saludo romano *-manumissio-*, tomando con los cristianos connotaciones religiosas.

el sentido narrativo de las escenas, contaminadas por la mezcla de motivos que, en su origen, nada tenían que ver entre sí -como orantes rodeados por una espesa vegetación junto a animales, bailarinas, nereidas, etc.- incluidos en composiciones en las que por el *horror vacui* se alteraban las proporciones, y el geometrismo y disgregación de los motivos no permitía una sencilla interpretación.

Mediante el estudio de los motivos que integraron la decoración de los tejidos coptos se puede comprobar como la mayoría no pertenecieron exclusivamente al repertorio de la decoración textil, sino que también fueron utilizados en la escultura, pintura y las artes suntuarias. Pero solamente después de realizar un estudio temático completo de las distintas manifestaciones del Arte Copto se podrá comprobar el predominio de unos motivos en una técnica determinada y su influencia sobre las demás; porque, lo que parece claro, es que algunos motivos se repitieron constantemente en una técnica y se adaptaron a ella perfectamente por sus cualidades, cromatismo, etc.; así, por ejemplo, aunque los motivos geométricos formaron parte del repertorio temático de la escultura decorativa y de la musivaria, por la franqueza de sus líneas se adaptaron perfectamente a la técnica textil y evolucionaron hacia configuraciones más complejas que se perpetuaron durante siglos. Algo semejante se observa con algunos motivos vegetales como los capullos de loto (fig. 53) y las flores abiertas (fig. 65).

En los estudios más antiguos y tradicionales sobre tejidos coptos a estos se los denomina, en función de cuales sean los temas dominantes, tejidos *romano-egipcios*, cuando los temas decorativos provienen del mundo clásico, y tejidos *bizantino-egipcios*, si los temas decorativos son de origen bizantino. Pero la denominación de coptos parece la más acertada

si se tiene en cuenta el carácter heterogéneo de este pueblo y de su cultura.

ASPECTOS FILOSOFICOS DE LA DECORACION TEXTIL

Como afirma Carrol, la existencia de un *corpus* de material escrito referente a todas las facetas de la vida egipcia significa que la producción literaria debió ser muy importante en la época copta, y que un porcentaje de la población utilizaría la literatura para comunicarsel¹⁷⁶; y no cabe duda que este hecho pudo guardar alguna relación con la variedad de motivos decorativos de los tejidos coptos. Pero la primera pregunta que hay que hacerse cuando se estudia la decoración de estos tejidos es si todos los motivos fueron significativos para sus usuarios, o si fueron meramente decorativos. Parece evidente que algunos motivos tendrían en su origen un significado comprensible para gran parte de la población, pero, como ya hemos apuntado, las transformaciones religiosas y sociales pudieron desproveer a los motivos de su significado primigenio, adquiriendo con los nuevos ritos y costumbres un simbolismo oculto, o perdurando únicamente por sus valores ornamentales una vez desprovistos de significado, por el conservadurismo que mostró en su trayectoria la industria textil copta.

¹⁷⁶ CARROLL, *Looms of textiles of the copts*, Washington, 1986, p.11. Esta autora dedica una atención especial al simbolismo oculto de la decoración de los tejidos y dedica una parte de su obra a los conceptos filosóficos que rigieron su ornamentación: pp. 56-180. Sus aportaciones nos han sido de gran utilidad para el desarrollo de este apartado.

La decoración geométrica, caracterizada por la contrastada bicromía entre el fondo y los motivos, pudo estar al principio en relación con algunas doctrinas filosóficas como el estoicismo, el neoplatonismo y el neopitagorismo, que adquirieron en Egipto un considerable desarrollo en los primeros siglos de nuestra era. Principalmente el neopitagorismo alcanzó cierto grado de esoterismo basado en la combinación de números y figuras geométricas, pudiéndose encontrar una conexión entre esta filosofía y los diseños geométricos de algunos tejidos, como los que forman una estrella de ocho puntas al girar dos cuadrados sobre sí mismos cuarenta y cinco grados (MAN cat. 16). Seguramente los partidarios de estas doctrinas, en su búsqueda de una vida austera, preconizaron la sobriedad decorativa en la indumentaria, rechazando los motivos más naturalistas vegetales y figurativos.

Los diseños geométricos *sin fin* formando complejas lacerías gozaron, asimismo, de gran éxito por constituir una defensa contra el mal de ojo siempre que, cuando se mirasen, la vista no permaneciese fija en el motivo, sino que se moviera buscando su composición intrínseca, carente de principio y fin. Para Plinio, el nudo de Hércules tenía cualidades terapéuticas y preservaba la salud¹⁷⁷.

No es extraño que en sociedades tan supersticiosas como las de la Antigüedad los procedimientos para evitar el mal de ojo fuesen de lo más variado, contribuyendo en su prevención los objetos y diseños artísticos. Carroll considera que tanto los diseños en forma de ojo, como los dilatados y pronunciados ojos de las figuras, pudieron constituir un signo de protección¹⁷⁸, pero los grandes ojos y la intensificación de la mirada indicaban expresión de vida y la apertura del espíritu humano a un porvenir

¹⁷⁷ CARROLL, *Op. cit.*, p. 55, tomado de Plinio, Libro 28, 17.64.

¹⁷⁸ CARROLL, *Op. cit.*, p. 55.

escatológico más preciso, aunque también pudieron responder a motivos estilísticos, ya que según el naturalismo cedió ante la estilización, los ojos de las figuras fueron adquiriendo mayor tamaño. También, según Carroll, protegían contra el mal de ojo las figuras con una mano levantada y la palma extendida, actitud que servía para ahuyentar los malos espíritus (MAD cat. 21); pero esta postura pudo estar más en relación con las figuras orantes o con las bailarinas en pose de danza. La imagen de Hércules también fue considerada un amuleto con poderes contra el mal. Y la decoración a base de perlas y pedrería tenía, por influencia oriental, gran relación con el mundo mágico y espiritual.

Para Carroll, la perfecta ordenación de la ornamentación en la indumentaria también pudo estar determinada para evitar el mal de ojo, y la disposición de los *clavi* y *orbiculi* en los hombros o a la altura de las rodillas pudo servir para preservar la salud o aliviar algunas enfermedades como la artritis. Pero, si la distribución de la decoración y la protección de la salud estuvieron en relación cuando se fue configurando esa indumentaria, es presumible que muy pronto se olvidarían estos fundamentos, teniendo en cuenta que se difundió entre todos los pueblos de la Cuenca del Mediterráneo y su uso se prolongó en Egipto hasta la época musulmana.

Algunas escenas que narraban mitos y leyendas pudieron responder a un complejo simbolismo acorde al sincretismo ideológico y religioso que caracterizó a la cultura egipcia como fruto de la convivencia de distintas comunidades. Los cultos místéricos en honor a Dionisos, Orfeo y Helios entraron en competición con los cultos autóctonos, entre los que los tributados a Isis y Serapis gozaron de gran popularidad desde el período ptolemaico y aún contaban con gran número de adeptos cuando el cristianismo se convirtió en religión mayoritaria. Pero, además, otras religiones orientales, como el culto a Mitra, que incluía en su doctrina la promesa de redención después de la

muerte, se difundieron por Egipto, sobre todo bajo el impulso de los legionarios romanos.

Esta pluralidad religiosa implicó una gran variedad de motivos adaptados a las creencias y gustos de cada grupo de población, y los de la Antigüedad Clásica, comprensibles para la comunidad helenística, adquirieron un gran impulso, sobre todo los temas dionisiacos¹⁷⁹, cuyas representaciones se prolongaron en el tiempo y alguno de sus ritos místéricos pudieron modificarse y adoptar un simbolismo cristiano, lo que justificaría su pervivencia hasta muy avanzada la época copta. Igualmente, los temas iraníes fueron potenciados por la popularidad de que gozó el culto a Mitra que, como dios de la justicia, ejerció de mediador entre Ahura Mazda y Ahrimán e, igual que a estos, se le representó como arquero en lucha contra el poder de las tinieblas.

Cuando el cristianismo irrumpió en Egipto estas religiones estaban consolidadas y los conversos, procedentes en su mayoría de las comunidades judías de la Diáspora y de otras con cultura de raigambre helenística, tuvieron que desarrollar sus creencias primero en un clima de tolerancia, pero, muy pronto, ocultándose para evitar las cruentas y reiteradas persecuciones a que fueron sometidos, por eso no es extraño que en los tejidos de los primeros siglos de producción textil copta no se encuentren los motivos propios del Arte Paleocristiano, y es muy probable que algunos temas de origen clásico incorporasen símbolos con connotaciones cristianas que, por su ambigüedad, son difíciles de identificar; porque, además, los primeros cristianos desarrollaron una religiosidad en la que confluyeron elementos de inspiración cristiana y pagana.

Las escenas bíblicas y cristológicas se difundieron a partir de los siglos V y VI, cuando el cristianismo ya era religión

¹⁷⁹ Son mucho más escasos los tejidos con escenas órficas y representaciones de Helios aureolado con el disco solar y como auriga.

oficial del Estado, y entre los temas bíblicos gozaron de mayor difusión los que narraban historias veterotestamentarias, seguramente por la decisiva influencia de los conversos del judaísmo, a los que eran familiares las representaciones plásticas de estos temas.

La pervivencia de las creencias paganizantes junto al ascenso del cristianismo provocó enfrentamientos entre los adeptos a las distintas doctrinas, y algunos de estos conflictos se pueden encontrar simbolizados en las escenas de luchas entre hombres y animales y en las figuras de caballeros y aurigas, que podían representar la victoria sobre el desorden ocasionado en una sociedad con múltiples y encontradas creencias.

Desde el siglo I d.C. se difundieron el gnosticismo y el maniqueísmo, que predicaban la constante dualidad en que vive el hombre enfrentado a los principios del Bien y del Mal. La expresión plástica de esta dualidad se puede observar en las escenas mencionadas, lo mismo que en las figuras representadas a pares, similares o idénticas, que podían simbolizar la dualidad de los dos principios y la de los conflictos espirituales.

En algunos tejidos, junto a los motivos principales de la decoración, aparecen signos de difícil interpretación. Estos signos podían derivar de los caracteres de la escritura primitiva, que tenía una condición sagrada, y seguramente representaban motivos estilizados que podrían guardar un significado oculto inteligible únicamente para los integrantes de un mismo grupo o, como apunta Carroll, podrían ser marcas de taller¹⁸⁰; pero para decantarse hacia una de las dos hipótesis sería preciso clasificar todos los signos, analizar el estilo e iconografía de los tejidos en que aparecen y con que periodicidad se muestran, para proceder después a su identificación, y en caso de que fuesen marcas de taller restaría aún llegar a reconocer los centros textiles en que pudieron ser ejecutados.

¹⁸⁰ CARROLL, *Op. cit.*, p. 4.

En la época musulmana se olvidó el lado representativo de la decoración, interesando fundamentalmente el orden ornamental y la alternancia rítmica de los motivos. A los cristianos, que continuaron utilizando su repertorio iconográfico, se les obligó a usar prendas y accesorios especiales de color amarillo y anaranjado para poderlos diferenciar de la población musulmana, pero, es muy probable, que en épocas de tolerancia la indumentaria civil fuera uniforme para los cristianos y musulmanes, persiguiéndose en su decoración más que el carácter simbólico, el gusto por lo ornamental.

En el capítulo del simbolismo icónico del repertorio decorativo de los tejidos coptos hay cuestiones difíciles de resolver, tales como cuando perdieron su significado las imágenes más antiguas, si perdieron su simbolismo para adoptar otro nuevo o se conservaron con un valor puramente ornamental, si todos los motivos principales del repertorio decorativo tuvieron un significado concreto, si los usuarios utilizaron los tejidos decorados por su valor simbólico o por su decorativismo, y si los tejedores eran conscientes de los valores simbólicos que representaban y los interpretaban o eran simples artesanos que reproducían los motivos cuantas veces fuese necesario. Pero cada una de estas cuestiones sólo se podrán resolver de forma parcial según vaya progresando la investigación y el conocimiento sobre la cultura y la forma de vida del pueblo copto.

**IV.- REPERCUSIONES DE LA INDUSTRIA
TEXTIL COPTA**

Parece indudable que la industria textil copta, además de sufrir notables influencias del mundo circundante, repercutió de forma decisiva en sus contemporáneos por la tradición de sus manufacturas y la habilidad de sus artesanos.

Es muy probable que tejidos y otros productos de su artesanía llegasen a todas las provincias del Imperio, siendo apreciados por sus cualidades técnicas y por su decoración y colorido sobre todo en las provincias occidentales, donde la industria estaba menos desarrollada aunque las ricas telas eran requeridas para el ornato personal, para adornar los edificios y, entre los cristianos, para envolver reliquias. Pero el carácter perecedero de los tejidos ante condiciones climáticas desfavorables a su conservación y, quizás, el uso continuado hasta su total deterioro, no ha permitido que en estos territorios perdurasen hasta la actualidad.

Las tribus germánicas pudieron conocer los tejidos coptos a través del comercio que establecieron con las legiones romanas. Y por su cultura basada en el ornato y su gusto por la decoración fundada en el *horror vacui* encontrarían en estos tejidos satisfechos sus deseos estéticos y, es hasta probable, que algunos motivos como ciertos entrelazos, ciertas composiciones geométricas y las figuras zoomórficas abstractizantes características del más genuino estilo copto dejasen marcadas sus huellas en las manifestaciones artísticas de estos pueblos, cuestión difícil de dilucidar porque son motivos que forman parte del repertorio decorativo universal en las culturas populares y en las que no han alcanzado cierto grado de refinamiento.

Aunque entre los restos arqueológicos de las necrópolis de los pueblos germanos no han aparecido tejidos, se han descubierto

utensilios de bronce calificados como coptos en tumbas de distintos puntos de Europa que, en función de las monedas depositadas junto a ellos, datarían de los siglos VI y VII¹. Y si llegaron bronce coptos, es presumible que llegasen también otros productos entre los que podrían encontrarse los tejidos, que pudieron servir de base para la formación de la industria textil de estos territorios que adquirió un importante desarrollo a lo largo de la Edad Media.

Aparte del comercio, los viajes de los cristianos de Occidente a Oriente en busca de la cuna del cristianismo hicieron de Egipto y Palestina unos de los lugares más visitados. Egipto captó la atención de los peregrinos y monjes que buscaban el ideal de la vida eremítica y cenobítica, y llegaron de lugares tan alejados geográficamente como Irlanda y España. Entre los peregrinos se constata la presencia en el siglo V de una noble española llamada Eteria, y entre los monjes algunos como Rufino, San Juan Crisóstomo y San Basilio permanecieron por algún tiempo en el país para estudiar el monacato. Muchos de estos peregrinos pudieron llevar consigo, de regreso a sus patrias, objetos típicos de estas tierras entre los que destacarían los tejidos, los bronce y las ampollas de barro cocido con agua bendita de monasterios con gran devoción y afluencia de gentes como el de San Menas².

¹ SCHWARTZ, "A propos d'ustensiles "coptes" trouvés en Europe Occidentale", *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte*, Vol. XIV, 1950-1957, pp. 51-58, plantea la hipótesis de si estos utensilios son coptos o bizantinos, porque los bronce de ambas procedencias eran similares; y, opina, que esta hipótesis se resolvería si se conociesen los centros por donde estos útiles llegaban a Europa: si por el Mar Tirreno, a cuyos puertos llegaban los productos egipcios, o por el Mar Adriático, con puertos de recepción para el comercio proveniente de Egipto y, sobre todo, de la Península Balcánica.

² Ampollas procedentes de este monasterio se han encontrado en todo el Mediterráneo, ya que fue un centro de peregrinación hasta fines del siglo IX en que fue arrasado por los musulmanes: *L'Art Copte*, Petit Palais, París, 1964, pp. 139-140.

Las noticias que tenemos de los primeros siglos de la era cristiana en cuanto a la difusión de manufacturas y artesanos son mínimas y ocasionales, aunque pudieron trabajar cuadrillas de artesanos itinerantes que difundirían las técnicas y motivos, como se puede intuir a la vista de la decoración de algunos monumentos. Pero analizando esta decoración no se puede identificar claramente la influencia de la artesanía copta, sino que se observa una huella más evidente de la ornamentación sasánida y bizantina por ser sus realizaciones más suntuosas y refinadas y, por tanto, más susceptibles de ser imitadas:

En Quintanilla de las Viñas, la franja de roleos vegetales que recorre los muros exteriores es de inspiración oriental, así como el friso de animales contenidos en círculos enlazados; pero están en relación con la estética sasánida, y seguramente se inspiraron en telas de seda de este origen o en telas bizantinas que copiaban los modelos sasánidas.

El capitel del transepto de San Pedro de la Nave, decorado con pájaros afrontados dispuestos en perfecta simetría con respecto a un eje formado por un racimo de uvas que están picoteando, deriva de una composición de creación persa difundida por medio de los tejidos y copiada por los tejedores coptos y los artesanos de las diferentes técnicas artísticas desde la época paleocristiana, aunque en el Arte Visigodo se pudo transmitir a través de tejidos de seda³.

Gil López y Marín Valdés relacionan con los *clavi* de las túnicas coptas las bandas rematadas con medallones que decoran el piso superior de Santa María del Naranco⁴, pero los motivos

³ Yarza apunta que a la Hispania visigoda llegaron mercaderes "sirios" -orientales- que traerían productos suntuarios, entre los que los tejidos tendrían una importancia fundamental: YARZA, *Arte y Arquitectura en España. 500-1250*, Madrid, 1981, p. 12.

⁴ GIL LOPEZ Y MARIN VALDES, *Santa María del Naranco. San Miguel de Lillo, Guías del Patrimonio Histórico Asturiano*, Principado de Asturias, 1988, pp. 49-56.

que los decoran, de tradición oriental, están en relación con el arte áulico y se difundirían a través de las sedas sasánidas y bizantinas que llegaron al reino asturiano y a otros reinos europeos envolviendo reliquias y constituyeron para sus poseedores objetos de lujo y de coleccionismo y, por tanto, susceptibles de imitar. Además, hay que tener en cuenta que los clavi no eran un elemento exclusivo de la decoración de las túnicas coptas, sino que formaban parte de la ornamentación de la indumentaria que desde la Baja Antigüedad se difundió por todas las provincias del Imperio.

Es de suponer que los tejidos coptos de lino y lana estarían menos difundidos y serían exportados en menor medida, porque en la industria textil copta también se dejó sentir de forma muy acusada la influencia sasánida copiándose sus motivos en tejidos de seda en centros como Akhmin o Antinoe, e interpretándose los motivos de acuerdo al sentir más popular en otros centros textiles donde las manufacturas eran básicamente de lino y lana. Pero tampoco hay que descartar por completo la exportación de estos tejidos porque, como ya se ha comentado, posiblemente llegarían por vía comercial a distintos centros de Europa junto a otros productos coptos, y a través de los peregrinos y de los monjes coptos que salieron de su patria par fundar nuevos monasterios. Estos monjes aportarían sus tradiciones, entre las que pudo estar presente la técnica textil, practicada principalmente en la Alta Edad Media en los monasterios, y que pudo influir, aunque indirectamente, en la formación de la industria textil europea.

El arte textil occidental de la Alta Edad Media estuvo fundado básicamente en el lino y la lana hasta que se introdujo la sericultura, primero en Al-Andalus y en Sicilia de mano de los musulmanes, y después en distintas ciudades italianas. Los tejidos de lino, lana y otras fibras estaban destinados al grueso de la población, mientras las clases privilegiadas alternarían

estos tejidos con los de seda provenientes de la importación⁵ y de los regalos regio.

El desarrollo de la industria textil estaría muy limitado, floreciendo con más esplendor en los centros monásticos donde se ejecutarían fundamentalmente tejidos religiosos y con fines litúrgicos. La mayor parte de la actividad textil sería de carácter familiar, ejecutada en rudimentarios telares y basada en los ligamentos más sencillos. Estas labores eran propias, asimismo, de las damas, que se ocupaban de sus telares y bastidores en los que ornamentaban sus tejidos.

Junto al bordado, que por influencia bizantina tuvo un amplio desarrollo en la época altomedieval, como atestiguan obras tardías pero de un gran despliegue técnico e iconográfico como el *bordado de Bayeux* (ca. 1060) o el *bordado de la Creación de la catedral de Gerona* (siglos XI-XII), en Europa también se practicó el arte de la tapicería, como se manifiesta en el tapiz de *San Gereón*, procedente de esta iglesia de Colonia (Museos de Berlín, Londres, Lyon y Nuremberg). Este tapiz del siglo XI presenta una decoración de inspiración bizantino-oriental compuesta por grifos atacando a antílopes inscritos en círculos. Su ejecución es muy ruda, pero confirma como una técnica practicada fundamentalmente en Siria y Egipto desde la Baja Antigüedad se difundió en Occidente, ya fuese por medio de algunas comunidades de monjes, de artesanos coptos emigrados, o como consecuencia de las Cruzadas, que impulsaron en la Europa Occidental el gusto por lo oriental⁶.

⁵ Un estudio interesante sobre la importación de tejidos orientales en la Alta Edad Media es el de SABBE, "L'importation des tissus orientaux en Europe Occidentale au Haut Moyen Age (IX et X^e siècles)", *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, Vol. XIV, 1935, pp. 811-848 y 1261-1288.

⁶ La Primera Cruzada forzó a muchos coptos a emigrar, ya que los musulmanes arremetieron contra ellos a causa de su religión, a pesar de que ellos consideraban heréticos a los cruzados; algunos eligieron Europa como punto de destino. Su habilidad para adaptarse a circunstancias difíciles y su pericia técnica

El interés por la técnica de tapicería aumentó en Europa en los siglos sucesivos, como demuestra el *Livre des métiers* escrito por el jurisconsulto Etienne de Boileau en 1258, quien al analizar las reglamentaciones de las distintas corporaciones de artesanos cita para Francia, en relación con la organización textil, distintos registros artesanales entre los que se diferencian los especializados en *tapis nostrez*, refiriéndose a los artesanos especializados en las manufacturas de raso, y en *tapis sarrasinois*, refiriéndose a los que practicaban la técnica de tapicería que, como su denominación indicaba, llegaría a Europa por influencia de los sarracenos. Pero estos habían aprendido la técnica de la tapicería en contacto con los pueblos conquistados, entre los que se encontraban los coptos, expertos tejedores y tapiceros. Por tanto, este arte tan desarrollado en Europa a partir del siglo XIV estaba relacionado, si bien de forma indirecta, con los tejidos coptos, aunque los procedimientos técnicos utilizados en la industria tapicera europea fueron diferentes y se eliminó el uso de la lanzadera volante.

Si las repercusiones de la industria textil copta en el mundo occidental medieval son difíciles de precisar por producirse de forma subsidiaria y por medio de contactos esporádicos, y por ser su aportación muy reducida en comparación con los ricos tejidos de seda que llegaban por las vías comerciales, en la actividad textil musulmana de los primeros siglos los contactos con la artesanía copta son mucho más evidentes en técnica y en decoración, y tanto los tejidos coptos como los tejidos sasánidas influyeron de forma decisiva en las fórmulas compositivas y decorativas de los tejidos musulmanes.

permitieron que se adaptasen perfectamente a sus nuevas condiciones de vida y que continuasen practicando sus artes, entre las que destacaba la textil.

Después de la conquista musulmana en Egipto continuó trabajando la misma mano de obra copta con la misma organización del trabajo, el mismo utillaje y la misma técnica, por lo que, en función de los procedimientos técnicos, es difícil distinguir tejidos anteriores y posteriores a la conquista.

Bourguet⁷, Lombard⁸ y Serjeant⁹ coinciden en señalar que la industria textil copta permaneció en activo después de la conquista. Los tejedores coptos entrarían al servicio de la nueva clase dominante en la misma medida que este fenómeno se producía en las otras provincias del nuevo Imperio, y ejercerían su magisterio sobre los nuevos aprendices musulmanes por poseer una madurez artística y técnica. Pero los coptos, a su vez, continuaron satisfaciendo sus propias necesidades, por lo que conservaron su industria textil con algunas peculiaridades técnicas, artísticas y temáticas. La pervivencia de esta industria afectó técnica y artísticamente a los tejidos musulmanes de los primeros siglos, y no sólo a los ejecutados en territorio egipcio, sino que la movilidad del mundo musulmán favoreció la propagación de procedimientos y modelos y la proliferación de centros artísticos ya fuese por el tráfico personal, como por la libre circulación de objetos entre un extremo y otro del gran Imperio.

Los tejidos egipcio-musulmanes hasta el período fatimí presentaron caracteres peculiares de la industria textil copta,

⁷ BOURGUET, "Un groupe de tissus coptes d'époque musulmane", *Cahiers de Byrsa*, Vol. III, 1953, pp. 167-196. BOURGUET, "La fabrication des tissus coptes aurait-elle largement survécu à la conquête arabe?", *Bulletin de la Société Archéologique d'Alexandrie*, n° 40, 1953, pp. 1-31. BOURGUET, "Certains groupes de tissus méritent-ils d'être appelés coptes et datés au VII^e siècle?", *Actes du V^e Congrès International d'Archéologie Chrétienne*, Aix-en-Provence, 1954, (1957), pp. 505-510.

⁸ LOMBARD, *Les textiles dans le monde musulman. VII^e-XII^e siècle*, Paris, 1978.

⁹ SERJEANT, *Islamic textiles*, Beirut, 1972.

y esto no es extraño si consideramos que los árabes establecidos en las zonas rurales fueron rápidamente absorbidos por el modo de vivir de los egipcios, los cuales, aunque convertidos a la nueva fe musulmana, continuaron arraigados a su tradicional forma de vida. Las fuentes documentales y literarias egipcio-musulmanas mencionan a los tejedores coptos¹⁰, lo que demuestra como su industria textil aprovechó la experiencia de estos artesanos que marcaron una importante impronta en la técnica y la decoración, debiéndose señalar como aportaciones más notables de la industria textil copta a la egipcio-musulmana las referentes a las fibras, técnica y decoración. En este ambiente se generó un estilo copto-musulmán caracterizado por las recíprocas influencias.

El lino y la lana continuaron siendo las fibras textiles más utilizadas en los talleres dominiales, urbanos y en los *Tiraz*. Los tejidos de lana llegaron a ser muypreciados por su calidad y finura, estableciéndose sus manufacturas en el Alto Egipto y en Al Fayyum, lo que indica como la habilidad de los tejedores coptos siguió siendo aprovechada. Y en los talleres dominiales, alejados de los centros donde se estaban produciendo las grandes transformaciones de la industria textil, la decoración continuó distribuyéndose en medallones y frisos con motivos tradicionales de figuras humanas y animales muy caricaturescos.

En la incipiente industria textil egipcio-musulmana la seda se utilizaba básicamente mezclada con lino y lana, como habitualmente se había empleado en la industria textil copta, y su uso exclusivo se fue extendiendo cuando la influencia siria e irania se hicieron más evidentes en el Egipto musulmán.

La tapicería continuó siendo la técnica más habitual para formar la decoración de los tejidos egipcio-musulmanes hasta el período fatimí. En su ejecución, y por influencia de los tejidos coptos, las tramas no siempre corrían en paralelo a la urdimbre,

¹⁰ Cfr. p.

sino que podían curvarse o cruzarse oblicuamente para adaptarse mejor a los motivos que integraban la decoración.

En esta época los tejidos monocromos, tan característicos de la primera etapa de producción textil copta, alcanzaron gran éxito. Sobre un fondo púrpura-violeta destacaba la decoración en color crudo, pero, a diferencia de los tejidos monocromos más antiguos, algunos detalles se delineaban con lanas de colores -rosa, verde, azul- que aportaban una nota cromática muy matizada. En estos tejidos los delineados y una parte importante de la decoración se obtenían por el uso de la lanzadera volante, que formaba diseños variados e intrincados con una labor muy menuda, diferente de la de la etapa anterior, en la que se observa el *horror vacui* característico de la ornamentación musulmana. Algunos diseños, por su complejidad, se realizaron con dos o más lanzaderas que se entrecruzaban creando puntos diversos. Por tanto, aunque el manejo de la lanzadera volante provenía del período copto, en los tejidos egipcio-musulmanes se continuó utilizando para conseguir el abigarramiento decorativo.

Los motivos que conformaron la decoración de los tejidos egipcio-musulmanes de las primeras centurias también fueron deudores de la decoración de los tejidos coptos, hasta el punto que se hace difícil su diferenciación.

Hay un grupo de tejidos que conservan los motivos clásicos de las bailarinas dispuestas de frente, desnudas, con un brazo en alto y, a menudo, las piernas cruzadas. Son figuras desarticuladas y desproporcionadas en las que se busca el efecto decorativo y, como en la producción propiamente copta, pueden confundirse con figuras de cazadores, porque junto a ellas se pueden disponer animales en posición heráldica o en actitud pasante.

Cada una de las figuras que formaban la decoración se encerraban en encuadramientos poligonales que aislaban unas figuras de las otras. Este esquema compositivo parece una adaptación de las composiciones coptas en las que las figuras,

con un criterio más unificador, estaban rodeadas por roleos vegetales. Los encuadramientos poligonales quedaban remarcados por una profusa decoración obtenida con la lanzadera volante, y los intersticios entre cada encuadramiento también presentaban una menuda decoración a base de octógonos con rosetas octolobuladas y floraciones que, por el proceso de estilización a que estaban sometidas, se transformaron en arabescos.

Los arabescos formados por complejos dibujos geométricos entrelazados ya eran familiares a los tejedores coptos, como lo habían sido para los mosaicistas de la época romana; pero en los tejidos egipcio-musulmanes se hicieron más intrincados, convirtiéndose en uno de los motivos más peculiares del Arte Musulmán.

En los tejidos de la época fatimí fue frecuente distribuir la decoración en franjas horizontales, decoradas predominantemente con rosetas estilizadas y motivos geométricos a base de polígonos, estrellas de ocho puntas, etc., sin faltar en alguna de ellas medallones aislados o enlazados conteniendo animales -cuadrúpedos o aves- concebidos con planitud y decorativismo, aunque partían de las figuras animalísticas de los tejidos coptos. Estos tejidos presentan un variado y brillante colorido con predominio de los verdes, azules, amarillos, blancos y negros, aunque, en general, de tonalidades más suaves que los tejidos coptos, y se ejecutaban tanto en lino y lana, como en seda. Algunos presentaban textos con invocaciones religiosas -*basmla*- o alusivos a su beneficiario. Los tejidos con inscripciones provenían de los *Tiraz*, y muchas veces fueron estos textos los que ayudaron a diferenciar los tejidos de raigambre copta de los propiamente musulmanes, porque en Egipto hasta el período fatimí se produjo un estilo copto-musulmán por la acomodación de los artesanos, muchos de ellos coptos o formados en su tradición, a la nueva estética y a la clientela, que se mostró satisfecha con tejidos de técnica y motivos decorativos de tradición premusulmana. Además, fueron los centros

tradicionales del Medio Egipto en torno a Al Fayyum y los enclaves del Delta con tradición en la época copta los que, junto a algunos emplazamientos del Alto Egipto como Akhmim, continuaron activos en el período musulmán. Pero, por lo general, los tejidos fatimíes, aún utilizando la misma técnica y los mismos procedimientos decorativos, resultaban más finos y delicados y con un colorido menos contrastado.

Es probable que la gran masa de población de Egipto, ya fuesen coptos o musulmanes, usaran la misma indumentaria de lino y lana salvo en épocas de represión; estando reservados los tejidos más finos y delicados a las personas de rango más elevado, que casi siempre eran musulmanes, aunque entre ellos habría algún copto que usaría los elegantes tejidos de tradición fatimí.

La repercusión de la industria textil copta en el mundo musulmán no sólo se dio en Egipto, ya que si los territorios orientales quedaron libres de esta influencia por poseer una tradición textil más refinada¹¹, en Occidente, tanto en Sicilia como en la España musulmana, las repercusiones fueron patentes en técnica y decoración. En el caso siciliano la relación fue natural, ya que Sicilia quedó incorporada políticamente al califato fatimí. En la España musulmana estas relaciones se producirían a causa de los desplazamientos humanos y de los contactos comerciales.

La Hispania visigoda no contó con una industria textil muy desarrollada, y fueron los musulmanes los que dotaron al arte de tejer en España de esplendor, variedad y perfección extraordinarios.

¹¹ Aunque no se dio una influencia copta, es probable que muchos tejedores, tras las restricciones impuestas a este grupo de población en los primeros años de la dominación fatimí emigrasen a Bagdad, donde colaborarían y contribuirían con sus conocimientos técnicos al esplendor de su refinada industria textil, adaptándose a sus exigencias técnicas, estilísticas y decorativas.

Se puede rastrear la existencia de establecimientos textiles en la España musulmana desde el siglo IX. En estos establecimientos se implantó el gusto oriental por el apego de los príncipes omeyas de Al-Andalus a su patria, Siria, y el intenso comercio instituido con los territorios ribereños del Mediterráneo Oriental. Este gusto cobró mayor relieve con la llegada a la corte andalusí en los años 821-822 de Ziriyab, liberto del califa abasí Al-Mahdi que, caído en desgracia, se trasladó a Occidente. Ziriyab trajo consigo el arte de la vida elegante de Bagdad, y gracias a su influjo se acrecentó la presencia de mercancías y mercaderes de Oriente importándose, junto a otros productos, telas finas. Se trasladaron a Al-Andalus tejedores de Egipto, Irán y Bizancio que fabricaron sedas, primero en Córdoba y después en Almería, Murcia, Málaga, Granada y Sevilla¹². Emulando las fábricas reales de Irán, Egipto y Constantinopla, Abd al-Rahman II creó un *Tiraz* para producir telas de seda, lino, lana y algodón, y la indumentaria se hizo muy variada en diseño, decoración y técnica. Tanto fue así, que en el siglo X el geógrafo Ibn Hawqal, originario de Bagdad, visitó Córdoba y le causaron gran admiración las manufacturas de lanas teñidas, sedas, fieltros y linos¹³, destacando en sus escritos que sus tejidos eran muy apreciados en Egipto y llegaban hasta los límites del Khurasan¹⁴. Este testimonio ayuda a establecer relaciones entre los tejidos copto-musulmanes y los tejidos hispano-musulmanes, siendo muy probable que los tejidos coptos de lino y lana se conociesen en Europa a través de la

¹² Al-Andalus. *Las artes islámicas en España*, Granada, 1992, p. 42.

¹³ Al-Andalus. *Las artes islámicas en España*, Granada, 1992, p. 6.

¹⁴ PARTEARROYO LACABA, "Textiles" en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España* (coordinador Bonet Correa), Madrid, 1982, p. 353.

España musulmana, aunque también pudieron ser conocidos por los caballeros cruzados.

Entre las distintas técnicas textiles practicadas por los tejedores hispano-musulmanes destacó, como en Egipto, la tapicería, a cuya práctica dedicó Carmen Bernis un importante estudio en el que estableció las relaciones de la industria textil hispano-musulmana con Oriente en función de la técnica y la decoración¹⁵.

Como se ha mencionado, a Al-Andalus se trasladaron tejedores de Egipto, Bizancio e Irán, seguramente aprovechando las ventajas que les brindaban los príncipes omeyas deseosos de competir en lujo y riqueza con los abasíes, sus adversarios políticos. Los distintos grupos de tejedores incorporaron su técnica peculiar, destacando desde los siglos IX y X la fabricación tapicera impulsada, probablemente, por los tejedores procedentes de Egipto, herederos de la tradición textil copta; y las piezas resultantes fueron tan semejantes, que al principio las tapicerías hispano-musulmanas fueron clasificadas como egipcias.

La tapicería hispano-musulmana heredó la técnica de la tapicería copta, y como en ésta, en las primeras piezas se recurrió al sistema de las pasadas oblicuas, esto es, que la trama no siempre corría en perpendicular a la urdimbre, sino que a veces la cruzaba oblicuamente adaptándose a las formas diagonales y redondeadas de la decoración. Pero desde los siglos X-XI la trama de los tapices hispano-musulmanes empezó a correr siempre en perpendicular a la urdimbre, obteniéndose tejidos más apretados y tirantes.

En los tapices hispano-musulmanes la trama no siempre ocultaba la urdimbre, que podía ser visible entre pasada y pasada, pero esta singularidad se fue reduciendo en los tejidos donde la trama corría en perpendicular a la urdimbre. En los

¹⁵ BERNIS, "Tapicería hispano-musulmana, siglos IX-XI y siglos XIII-XIV", *Archivo Español de Arte*, 1954, pp. 189-211 y 1956, pp. 95-115.

tejidos coptos las pasadas de la trama, muy apretadas, cubrían por completo la urdimbre, y como los hilos de ésta solían ser más gruesos que los de la trama, la tela tomaba un aspecto acordonado con canutillos o bordones perpendiculares que no se observa en los tapices hispano-musulmanes, por ser en estos más gruesos los hilos de la trama que los de la urdimbre. Además, en la tapicería hispano-musulmana no se utilizó la técnica de la lanzadera volante¹⁶.

Las fibras fundamentales de la industria textil copto-musulmana continuaron siendo el lino y la lana, empleándose la seda en menor medida al principio, aunque, poco a poco, fue suplantando a las otras fibras. En los tejidos hispano-musulmanes la urdimbre podía ser de lino o de seda y la trama era, a menudo, de seda de colores, alternando en los tejidos más ricos con hilos metálicos, que se utilizaron un siglo más tarde en Egipto que en España¹⁷.

Los musulmanes decoraron sus trajes con guarniciones de tapicería formando adornos que bordeaban las mangas, el cuello, los mantos y los alcazares; pero esta costumbre de decorar la indumentaria ya hemos visto que se remonta al período romano tardío, como atestiguan las artes plásticas y los tejidos exhumados de las tumbas egipcias.

Algunos de los tejidos hispano-musulmanes de los siglos X y XI presentan una composición y un repertorio decorativo en estrecha relación con los tejidos copto-musulmanes. El *alcazar de Hixem II* (Real Academia de la Historia) y otros tejidos que

¹⁶ Estos paralelismos fueron puestos de manifiesto por BERNIS, *Art. cit.*, 1954, pp. 190-191. Pero, la autora, al trabajo de la lanzadera volante lo llama bordado de aguja, siguiendo las teorías de Gayet: Cfr. nota 79, Capítulo IV.

¹⁷ PARTEARROYO LACABA, *Op. cit.*, p. 353, comenta que en Egipto no se empleó oro en abundancia hasta que el califa fatimí Al-Mustali (1094-1101) favoreció especialmente esta manufactura, mientras en España ya se había utilizado en el *alcazar de Hixem II*, fechado entre los años 973 y 1013.

con él forman el mismo grupo¹⁸ se caracterizan porque en ellos la decoración se dispone en franjas organizadas a base de motivos geométricos o en medallones con figuras que alternan con motivos secundarios. Las figuras que forman la decoración y su interpretación esquematizada y deforme son comunes a los tejidos coptos, así como los grandes y expresivos ojos cuadrados de las figuras. La relación entre lo egipcio, lo hispano-musulmán y lo siciliano fue tan estrecha en este período que el sudario de Santa Coloma fue clasificado como siciliano y como egipcio¹⁹, y como egipcia la bolsa de la catedral de Sens²⁰.

Las relaciones entre la industria textil de tradición copta y la hispano-musulmana fueron cediendo ante los impulsos del gusto oriental, que favorecieron la inclinación hacia los tejidos de origen iranio con tradición en lo sasánida, imitándose su técnica y decoración.

A partir del siglo XIII la decoración de los tejidos hispano-musulmanes tomó un nuevo rumbo en el que se potenció el desarrollo de lo hispano en detrimento de la influencia oriental. En este período las decoraciones a base de formas geométricas y entrelazos fueron cada vez más asiduas al ser impulsadas por los almorávides y almohades que, en aras de una estricta ortodoxia, proscribieron los temas figurativos. Los motivos geométricos y los entrelazos formaban complejas y variadas composiciones, y aunque se han puesto en relación con lo copto²¹ están más en

¹⁸ Estos son, según BERNIS, *Art. cit.*, 1954, pp. 193 y ss.: la franja de San Pedro de Montes (Instituto Valencia de Don Juan de Madrid), el sudario de San Froilán (Catedral de León), la tela del relicario de la Cámara Santa de Oviedo, la franja de Covarrubias, el sudario de Santa Coloma (Catedral de Sens) y la guarnición actual de la mitra de San Valero (Catedral de Roda).

¹⁹ BERNIS, *Art. cit.*, 1954, p. 203, notas 7 y 8.

²⁰ BERNIS, *Art. cit.*, 1954, p. 205, nota 10.

²¹ HERRERO CARRETERO, *Museo de telas medievales. Monasterio de Santa María la Real de Huelgas*, Madrid, 1988, p. 14, siguiendo a Artífano (nota 18) relaciona las lacerias de los tejidos

consonancia con el arte de las tribus bereberes, por lo que el gusto de los colores contrastados es más acusado que en los tejidos coptos, cuyas composiciones geométricas y lacerías están en relación con el arte de la Antigüedad tardía.

Las repercusiones de la artesanía textil copta en España son evidentes en los tejidos califales de los siglos X y XI, y parece que se limitan a esta evidencia, a pesar de que se han querido relacionar las labores de lanzadera de los tejidos coptos y los bordados de Navalcán (Toledo), viéndose el origen técnico de estos en aquellos²².

En los demás países europeos la repercusión de la industria textil copta debió ser muy reducida en comparación con la resonancia que adquirió el arte textil bizantino y el oriental de tradición sasánida. Solamente podríamos aventurar una remota influencia, como ya hemos apuntado, en la técnica de la tapicería, desarrollada con profusión en Europa a partir del siglo XIV, pero ya en esta época las contaminaciones de la civilización musulmana en sus múltiples variantes minimizaron y redujeron las posibles aportaciones coptas²³.

hispano-musulmanes con lo copto y lo africano, sin establecer diferencias entre los conceptos "copto" y "africano", y sin tener en cuenta las diferencias técnicas y compositivas patentes entre lo copto y lo hispano.

²² Así lo expone GONZALEZ MENA, "Bordados, pasamanerías y encajes" en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, (coordinador Bonet Correa), Madrid, 1982, p. 403. La misma opinión expone GARCIA COLORADO, *Bordados y bordadores de Toledo (siglos XVI-XX)*, Col. Tesis Doctorales, nº 69189, Madrid, 1989, pp. 301-303.

A pesar de estas opiniones, sometiendo a un análisis técnico los tejidos coptos y los bordados de Navalcán se observa como la técnica utilizada en estos últimos -entretejido o tejidillo-, ejecutados íntegramente a aguja, es completamente diferente a la labor que forma la lanzadera volante en los tejidos coptos.

²³ Los tapices europeos, a diferencia de los coptos, no presentan apenas diferencia entre el anverso y el reverso, porque los hilos quedaban en suspenso o se remataban cuando se dejaban

Un asunto por resolver en lo referente al Arte Copto es la influencia de su plástica en la estética del Occidente medieval, mas esta cuestión requiere estudios monográficos en los que se establezcan las relaciones pertinentes entre todas las manifestaciones artísticas de la civilización copta y cada uno de los estilos artísticos europeos con sus peculiaridades territoriales.

Al analizar los aspectos estilísticos e iconográficos del Arte Altomedieval Occidental algunos autores han señalado que se observan ciertas influencias coptas, pero éstas han de examinarse con sumo cuidado, porque a menudo se confunden con las influencias bizantinas que penetraron con mayor facilidad gracias a los contactos políticos y los intercambios comerciales y artísticos. Asimismo, cuando los musulmanes conquistaron los territorios cristianos del Este provocaron emigraciones hacia el Oeste, y los monjes y artistas transmitieron su cultura y sus modelos artísticos. Por tanto, es fácil observar la influencia oriental en la Europa Occidental, pero entraña gran dificultad discernir la inspiración copta a pesar de que algunos investigadores han tratado de aislarla y advertirla en algunas obras o conjuntos monumentales.

No ha podido verificarse la presencia en Occidente de obras coptas de carácter monumental, pero diversos motivos del Arte Copto pueden ser reconocidos en obras muebles como metales, marfiles, tejidos, manuscritos iluminados, etc., producidas por artesanos itinerantes o emigrados que actuaron como transmisores culturales.

Se ha considerado que los monjes coptos desplazados a Irlanda difundieron su arte formando la base del estilo ornamental abstracto del Arte Irlandés; pero, aunque algunos

de utilizar, mientras que en los tejidos coptos estos hilos se cruzaban por el reverso. Además, como ya apuntamos en otro epígrafe, los coptos posiblemente ejecutaban los tapices por el anverso, mientras en Occidente los tapices siempre se han tejido por el reverso.

motivos de la decoración copta, como los roleos vegetales, pudieron influir en la iluminación de los manuscritos irlandeses, como ha señalado Aberg²⁴, no se debe relacionar toda la decoración de lazos del Arte Celta con el Arte Copto como hace este autor²⁵, porque ambos responden a presupuestos estéticos diferentes. Sólo en parte la decoración de entrelazos del Arte Irlandés y del Arte Románico pudieron inspirarse en la estética copta.

Yarza, por su parte, advierte un origen copto en las jarras visigodas²⁶.

La relación entre el Arte Románico y el Arte Copto tampoco es tan fácil de establecer, porque los animales afrontados, pájaros con el cuello entrelazado, águilas bicéfalas, etc., que forman parte del repertorio de la escultura decorativa románica, tomarían como fuente de inspiración las telas orientales, entre las que las coptas constituirían la mínima expresión. Algunos investigadores parecen estar de acuerdo en establecer relaciones entre la pintura románica y la pintura copta, especialmente la del monasterio de Bawit por su completo programa iconográfico, del todo similar al que se desarrolló en las iglesias románicas europeas; pero Leroy²⁷ pone en duda y matiza estas posibles relaciones.

²⁴ ABERG, *The Occident and the Orient in the Art of the seventh century. The British Isles*, Estocolmo, 1943, p. 75. Se trata del manuscrito 1 E VI de la Royal Library de Londres, que se decora con un roleo similar al que aparece en los tejidos coptos.

²⁵ ABERG, *Op. cit.*, pp. 34-36.

²⁶ YARZA, *Arte y Arquitectura en España. 500-1250*, Madrid, 1981, p. 25.

²⁷ LEROY, "Peinture copte et peinture romane", *Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana*, Barcelona, 1969 (1972), pp. 353-360.

Por su parte, Bourguet²⁸ niega que se produzcan influencias coptas en la Europa Occidental si se exceptua el tema de la *Maiestas Domini* y la concepción de los Vivientes, que formalmente pueden adscribirse a la iconografía egipcia tanto en su representación con cuerpo humano y cabeza de animal, aspecto que presentaban muchos de los dioses egipcios, como por la costumbre de incluirlos en un círculo creando una especie de carrusel, motivo autóctono en el Arte Egipcio de todos los tiempos²⁹. Según este autor, estos temas se introducirían en Europa a través de Al-Andalus, donde habría comisionados artistas coptos que actuarían como transmisores. También niega las relaciones establecidas por otros autores con el Arte Merovingio y el Arte Irlandés.

Por tanto, aunque se ha escrito bastante acerca de la relación del Arte Copto y el Arte Occidental nada está resuelto, porque si bien es cierto que las obras bidimensionales y coloristas, entre las que los tejidos tendrían un especial protagonismo, influirían de una forma notable en el Arte Occidental, no se conoce si fueron piezas coptas, bizantinas, sasánidas o de otras manufacturas las que difundieron la estéticas y los motivos, porque en todas las culturas orientales se dieron aparentes analogías como consecuencia de un fondo común de tradiciones.

La influencia de los tejidos coptos se ha dejado sentir hasta en el mundo contemporáneo. En Persia en el siglo XIX aún se trabajaba la tapicería con la misma técnica que los coptos. Y en Occidente estos tejidos fueron apreciados por los artistas de las Vanguardias de principios del siglo XX.

²⁸ BOURGUET, *Coptic Art*, Londres, 1971, p. 111.

²⁹ PIANKOFF, "Un plat copte au Musée du Louvre", *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte*, 1942, p. 27.

Cuando fueron exhumados los primeros tejidos llamaron la atención a los investigadores por su técnica y estética, y se intentaron reproducir en la manufactura francesa de Gobelinos. En 1900 fueron mostrados al gran público en la Exposición Universal de París, y a partir de ese momento, artistas y coleccionistas se mostraron interesados por ellos, encontrándose entre los primeros Matisse, que poseyó una pequeña colección conservada actualmente por M. Claude Duthuit³⁰; y el pintor americano Marsden Harley (1877-1943), que adquirió piezas de la colección M. Dikran Kelekian y consideraba las tapicerías coptas como clásicas de la pintura³¹.

Los tejidos coptos por su estilo y cromatismo pudieron ejercer cierta influencia sobre los pintores fauves, fundamentalmente a través de Matisse, porque la estética de los tejidos y de la pintura fauve son fruto de una distorsión violenta y dinámica donde las estructuras formales se derrumban poco a poco dando lugar a nuevos presupuestos estéticos.

Técnicamente también se pueden establecer paralelismos entre los tejidos coptos y los tejidos americanos precolombinos manufacturados por las culturas asentadas en territorios del actual Perú. Muchas de estas culturas practicaron la tapicería, pero a diferencia de los coptos, en sus tapices la trama siempre se disponía en perpendicular a la urdimbre, por lo que los motivos que componen la decoración presentan perfiles geométricos. También se ejecutaron tejidos de gasa con la técnica del *sprang* consiguiéndose resultados similares a los obtenidos en la producción copta.

Como es obvio, entre la industria textil precolombina y la industria textil copta no se produjeron interrelaciones, sino que

³⁰ RUTSCHOWSCAYA, *Tissus coptes*, París, 1990, p. 20, toma la noticia de la obra de Pierre Scheneider, *Matisse*, París, 1984, p. 168-170.

³¹ RUTSCHOWSCAYA, *Op. cit.*, p. 21.

se desarrollaron de una forma autónoma en territorios y períodos de tiempo diferente. Esto nos lleva a considerar la necesidad que siempre ha tenido el hombre de fabricar tejidos para protegerse del clima y engalanarse, llegando a desarrollar procesos técnicos paralelos y, por qué no, en alguno de los casos similares esquemas decorativos en civilizaciones entre las que, por impedimentos geográficos, no se han producido influencias mutuas.

Como el Arte Copto formó parte de la secuencia artística de la Antigüedad tardía muchas de sus manifestaciones fueron comunes a las de los otros territorios del mismo ámbito histórico y geográfico, y éste es el factor que impide aislar las influencias directas y las repercusiones del Arte Copto en el Arte Medieval.

ABRIR VOLUMEN II.1

