

100 años de investigación en los tejidos del Valle del Nilo: claves para una nueva interpretación

Laura Rodríguez Peinado

Correo electrónico: lrpeinado@ghis.ucm.es

Institución: Universidad Complutense de Madrid

Mesa: Rememorar *artefacta*, *artifells*, atuendos.

Denominaremos tejidos del Valle del Nilo, a los contemplados en la historiografía como “tejidos coptos”. Estos tejidos se han clasificado, tradicionalmente, entre los siglos II-III hasta los siglos XI-XII de nuestra era, aunque no todos los investigadores están de acuerdo en que la producción textil copta se prolongase durante mucho más tiempo de la llegada de los musulmanes al territorio egipcio.

La palabra coptos (qtb) deriva del griego *Aegyptios* y era el vocablo con el que los árabes denominaron a los egipcios, aunque muy pronto se le atribuyeron connotaciones religiosas, identificando a los coptos con los cristianos egipcios. También se conoce como copta la lengua hablada en el territorio egipcio, que derivada de la lengua faraónica y evolucionada a partir de las aportaciones del griego, fue utilizada como vehículo de comunicación a partir de la época ptolemaica y relegada, a partir de la invasión musulmana, a la lengua utilizada en la liturgia cristiana. Por su parte, este término fue adoptado por la historiografía para distinguir las producciones artísticas de los cristianos egipcios de los primeros siglos de la era cristiana hasta la invasión del territorio por los musulmanes.

Entre las manifestaciones artísticas del Valle del Nilo en la época imperial destaca la producción textil, que resulta excepcional por el gran número de tejidos conservados. La razón de dicha conservación se debe a las condiciones medioambientales de enterramiento –sequedad-, que favorecieron la conservación de materias orgánicas (tejidos y madera) como consecuencia del cambio de las costumbres de enterramiento en Egipto a partir de la época romana, abandonándose la momificación por la inhumación de los difuntos, que comenzaron a ser sepultados con las vestimentas que usaron en vida, envueltos en sudarios -para lo que se podían utilizar piezas textiles que habían tenido otros usos como colgaduras o cortinas, manteles, colchas y cobertores, etc.-, reposando la cabeza y pies en cojines, introducidos en ataúdes de madera y enterrados en los márgenes del desierto, cuyas condiciones de extrema sequedad han favorecido la conservación de su ajuar en excelentes condiciones.

Estas producciones salieron a la luz a partir de finales del siglo XIX, cuando comenzaron a excavar las necrópolis de Akhmin, Antinoé, Arsinoé, etc. Pero estas excavaciones se llevaron a efecto con una ínfima metodología arqueológica, por otra parte habitual en la época, buscándose más los hallazgos espectaculares que la contextualización de los ajuares y la documentación de los mismos, por lo que la mayoría de estas piezas están descontextualizadas o sin un contexto claro. Además, muchos de los tejidos fueron recortados, repartiéndose los fragmentos entre distintos coleccionistas y museos, primando más el interés por las partes ornamentales y la variedad decorativa que la integridad de las piezas textiles, lo que ha añadido más dificultades para conocer la funcionalidad de la pieza en el estadio primario para el que fue fabricada, aunque se conoce el estadio secundario, que fue formar parte del ajuar funerario. Este panorama ha cambiado en los últimos años a partir de las nuevas campañas que se están llevando a cabo en la actualidad en nuevos enclaves arqueológicos, lo que va a permitir un mejor conocimiento de la indumentaria y de los ajuares funerarios en su contexto.

El interés por los tejidos coptos se inició con motivo de la Exposición Universal de París celebrada en 1900, donde se expusieron los hallazgos obtenidos desde 1896 por Albert Gayet en las necrópolis de Antinoé, patrocinados, entre otros, por Emile Guimet. A partir de entonces, estas piezas fueron unos de los objetos más apreciados por los coleccionistas y museos europeos y americanos, llamando la atención de artistas como Fortuny y Matisse, quienes atesoraron una pequeña colección y les sirvieron de inspiración para sus obras apreciando, sobre todo, su rico colorido y la franqueza de sus motivos. En la actualidad, son numerosos los museos repartidos por todo el mundo que cuentan entre sus colecciones con una, más o menos importante, de estos tejidos.

Una de las primeras monografías sobre tejidos coptos fue la publicada por Gerspach en 1890, y pocos años después empezaron a darse a conocer colecciones como las del Kaiser Friedrich Museum de Berlín por Strykowski en 1903, vuelta a estudiar por Wulf y Volbach en 1926; la de los Museos Reales de Bruselas por Errera en 1916, la del Victoria and Albert Museum por Kendrick a partir de 1920; y la del Museo del Louvre por Pfister en 1932, entre otras. El estudio de estas colecciones se organizó para su clasificación y datación en función de los motivos decorativos y estableciendo comparaciones con otros objetos artísticos, siguiendo

los criterios de Cox, quien había hecho uno de los primeros ensayos de clasificación (1906). Atendiendo a criterios ornamentales e iconográficos, se establecieron distintos grupos: helenístico-romanos, sasánidas y orientales, bizantinos y cristianos... Además, estos grupos se organizaron cronológicamente en función del estilo, considerándose más tempranos los más naturalistas y más tardíos los más esquemáticos y estilizados.

Los tejidos, realizados en lino y lana, están ejecutados en técnica de tafetán y los motivos decorativos, con tramas de lana, en tapicería, aunque es habitual que algunos de los detalles de la decoración parezcan superpuestos, lo que hizo suponer a los primeros estudiosos que eran bordados y, por tanto, aplicados sobre el tejido fuera del telar, opinión expresada por Gayet, quién rechazó el término de “gobelinos coptos” con que se conocían estos tejidos por la similitud técnica que guardaban con los paños de esta manufactura francesa, aduciendo que en la época copta en Egipto la mayor parte de los motivos decorativos eran bordados. Sus teorías fueron seguidas en las primeras décadas del siglo XX, hasta que estudios más pormenorizados permitieron conocer las peculiaridades técnicas de estas manufacturas, donde en las decoraciones realizadas en tapicería se empleaban pasadas curvas para adaptarse a los motivos con esta tipología, y con una lanzadera adicional, llamada lanzadera volante, se hacían detalles como los plegados de la indumentaria, los rasgos del rostro, etc., y fue el modo de trabajar de esta lanzadera, que expelía los hilos superponiéndolos al trabajo de tapicería, lo que hizo pensar que se trataba de bordados. En el catálogo de los tejidos coptos del Museo del Louvre, publicado en 1964 por P. du Bourguet, se sistematizan los conocimientos que se tenían sobre los aspectos técnicos y atendiendo a algunos efectos, que de forma significativa se repetían en tejidos con similar decoración, por una parte, y a los motivos decorativos y el grado de naturalismo o estilización a que estaban sometidos, por otra, junto a estudios comparativos con otras producciones artísticas, estableció una serie de grupos realizando una clasificación cronológica en la que los motivos más naturalistas en los que no se hacía uso de la lanzadera volante se clasificaban en un período más temprano, mientras que la estilización y geometrización de los motivos, unido a diversos efectos técnicos y un uso más profuso de la lanzadera volante indicaba cronologías más tardías, llegando a retrotraer la producción textil copta hasta, al menos, los siglos XI y XII. Por su parte, Wessel, por esos mismos años, en sus estudios sobre Arte Copto no prolongaba la producción textil más allá de los siglos VII-VIII, época en la que Egipto ya estaba bajo la dominación islámica.

El hecho de que no hubiera otros medios para precisar los aspectos de su producción y su cronología determinó que el estudio sobre la producción textil del Valle del Nilo se haya llevado a cabo con dicha metodología hasta finales de los años ochenta del siglo pasado. Pero a partir de ese momento, con la utilización de técnicas de análisis –análisis de fibras y tintes, y C14 para establecer la cronología- se están volviendo a estudiar estas producciones.

Uno de los aspectos más sorprendentes de los últimos años han sido las cronologías obtenidas a partir de los análisis de Carbono 14, que han supuesto resultados distintos a la cronología tradicionalmente establecida por métodos estilísticos comparativos. El avance en los análisis de C14 ha sido posible gracias a la técnica de AMS (Espectrometría de Absorción de Masas) que permite realizar análisis con una cantidad mínima de tejido, factor de gran importancia al ser una técnica destructiva. Las dataciones absolutas obtenidas hasta ahora están permitiendo establecer un marco cronológico general en el que las evoluciones estilísticas no son tanto cronológicas como relacionadas con distintos talleres, centros productores o escuelas, donde entrarían en juego los cartones utilizados y la destreza de los tejedores.

El análisis de fibras permite conocer, no solamente su composición, sino la torsión a que están sometidas, lo cual ayuda a reconocer técnicas y métodos de tejeduría basados en la tradición autóctona –cuando las fibras presentan una torsión en S, ya se trate de lino o lana- o la introducción de técnicas foráneas –cuando las fibras presentan una torsión en Z, sobre todo para el caso de la lana-, lo que implicaría la presencia de tejedores de otras procedencias que incorporarían nuevos procedimientos a la vez que nuevos diseños textiles.

Con los análisis de tintes se están determinando las sustancias tintóreas más utilizadas para la obtención de los distintos colores y sus combinaciones. Algunos colores se obtienen a partir de un solo tinte: rojo de la granza y azul del índigo. Otros colores se obtienen por la mezcla de dos tintes, en este caso, es de especial relevancia la obtención de la “falsa púrpura” –puesto que apenas se ha detectado el uso de la púrpura verdadera-, color que oscila entre los tonos marrones, azules y violáceos, siendo una de las mezclas más comunes para su consecución, aunque no la única, la de rojos y azules.

Por otra parte, son muy importantes los métodos de tinción, esto es, el proceso que se sigue para colorear los tejidos, habiéndose detectado tres: tinte aplicado sobre el tejido, teñido de las fibras textiles una vez torsionadas, teñido de las fibras textiles antes de someterlas a torsión de modo que cada filamento se tiñe de

un color y al torsionarse se produce la fusión entre ambos, como se ha detectado en algunos casos para la obtención de la "falsa púrpura", verdes, etc.

En el proyecto de investigación que estamos desarrollando, de título, *Caracterización tecnológica y cronológica de las producciones textiles coptas: antecedentes de las manufacturas textiles altomedievales españolas*, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia, dentro del Plan Nacional I+D+I (HUM2005-04610), en el que participan como investigadores Ana Cabrera, Pilar Borrego, Enrique Parra y Concha Herrero, como colaboradores científicos Lluís Turell y Rosa M^a Martín Ros, y el Instituto del Patrimonio Histórico Español como EPO, estamos llevando a cabo estas nuevas técnicas de análisis aplicadas a las colecciones públicas españolas, y los resultados obtenidos nos obligan, en algunos casos, a modificar las clasificaciones que se habían planteado al estudiar dichas colecciones en función de los métodos estilísticos comparativos. Este proyecto está en la línea de otros similares que se están ejecutando por parte de otros grupos de investigación que están estudiando, con métodos análogos, las distintas colecciones europeas.

Los resultados hasta ahora obtenidos a nivel internacional están suponiendo el inicio del estudio de los tejidos del Valle del Nilo estableciendo una metodología basada en criterios comunes en los que se atiende a materias primas (fibras, tintes y mordientes), técnicas textiles, decoración, funcionalidad y cronología. La metodología común nos está permitiendo establecer agrupaciones y comparaciones que evitarán tener que analizar de manera exhaustiva todos los tejidos, por lo que se pretende formar grupos con la suficiente entidad como para encajar en ellos tejidos de similares características, cuyo análisis minucioso no se pueda realizar por razones de manipulación, de conservación, económicas o cuales quiera que estas fueren.