

La imagen de los animales en los tejidos del Valle del Nilo en la Antigüedad Tardía

Laura Rodríguez Peinado

Departamento de Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid (España) ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/dmae.90050>

Recibido: 21 de junio de 2023 / Aceptado: 8 de noviembre de 2023 / Publicado: 10 de abril de 2024

Resumen: Los conocidos como tejidos coptos, exhumados en las necrópolis del Valle del Nilo y con una cronología que abarca desde los primeros siglos de nuestra era hasta la consolidación del poder islámico en Egipto, desplegaron un repertorio ornamental de gran variedad en origen y tipología donde los animales fueron protagonistas de la decoración de un gran número de piezas de indumentaria y de ornamentación. Insertos en una trama donde pueden aparecer en solitario y en reposo, luchando entre ellos, formando parte de escenas cinegéticas y juegos circenses, escenas alegóricas o de otro tipo, los animales dotaban por sí solos de contenido a las escenas y completaban y enriquecían su significado. En este artículo se analizará la presencia de animales en los textiles teniendo en cuenta su función en la composición y su valor simbólico considerando el papel que jugaron en la cultura de su tiempo, donde podían poseer cualidades mágicas y apotropaicas que potenciaban el valor semántico de las piezas donde estaban presentes.

Palabras clave: Textiles; copto; decoración; animales; simbolismo.

ENG The animal's image of textiles from the Nile Valley in Late Antique

Abstract: The so-called Coptic textiles, produced during Late Antiquity, displayed an ornamental repertoire of great variety in origin and typology where animals were protagonists of decoration in many clothing and ornamentation pieces. They can appear alone, fighting, forming part of hunting scenes and circus games, allegorical scenes, etc. The animals completed and enriched their meaning. In this paper, the presence of animals in textiles will be analyzed considering their function in the composition, their symbolic value and the role they played in the culture of their time. The animals could have magical and apotropaic qualities that increased semantic value of the objects.

Keywords: Textiles; Coptic; decoration; animals; symbolism.

Sumario: 1. Introducción. 2. Los textiles del Valle del Nilo. 3. Presencia animal en los textiles de la Antigüedad Tardía. 4. Simbolismo y función. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Rodríguez Peinado, L. (2024). La imagen de los animales en los tejidos del Valle del Nilo en la Antigüedad Tardía. *De Medio Aevo* 13/1, 123-137. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/dmae.90050>

1. Introducción

Los conocidos como tejidos coptos, procedentes de las necrópolis del Valle del Nilo, son de gran interés desde el punto de vista arqueológico y artístico por haberse conservado en un gran número gracias a la extrema sequedad del suelo egipcio, que ha favorecido su preservación, de forma que se conservan

colecciones con piezas más o menos fragmentarias en museos de todo el mundo, aunque, desafortunadamente, no siempre están contextualizados. Su cronología abarca desde los primeros siglos de nuestra era hasta el periodo de consolidación del poder islámico en Egipto, lo que permite conocer numerosos aspectos de la producción textil de la

Cuenca del Mediterráneo en la Antigüedad Tardía¹, teniendo en cuenta que los tejidos egipcios serían similares en materiales, técnica y decoración a los de otros centros textiles cuyas condiciones climáticas no han favorecido su conservación, aunque las representaciones iconográficas en relieves, pinturas y mosaicos permiten establecer afinidades. Solo en algunos enclaves de Siria, como Palmira y Dura Europos, o en el desierto de Negev en Israel, con condiciones favorables para la preservación de materiales orgánicos, se han conservado fragmentos que permiten establecer estudios comparativos².

El término copto designa a los habitantes de Egipto. Deriva del vocablo *Aiguptoi*, con que los griegos denominaron al territorio, que los árabes transformaron en **Qbt*, para nombrar a los pobladores del Valle del Nilo. Por tanto, no tuvo en su origen un significado étnico-religioso, sino que sirvió para diferenciar a la población que desde tiempos milenarios habitaba el territorio, de los griegos, judíos, romanos, árabes y demás grupos sociales que se establecieron en la zona en diferentes épocas. Cuando Egipto fue conquistado por los musulmanes (641 d.C.), gran parte de la población era cristiana, razón por la cual los árabes identificaron a los coptos con los cristianos egipcios, adquiriendo el término a partir de este momento connotaciones étnico-religiosas que mantiene en la actualidad, calificando el término copto a los cristianos egipcios³.

La presencia de grupos sociales de diferente origen en el territorio favoreció que se desarrollase una cultura diversa y plural donde, por una parte, los pobladores foráneos impulsaron la producción de obras procedentes de sus lugares de origen y, por otra, se fusionaron elementos que dieron lugar a creaciones originales y sincréticas⁴. Pero el arte copto forma parte del arte de la Antigüedad Tardía, es una secuencia más de las producciones artísticas que se llevaron a cabo en la Cuenca del Mediterráneo en ese periodo temporal que describe la transición entre la Antigüedad Clásica y la Edad Media, que en Egipto coincidió con la dominación romana, sasánida, bizantina y finalmente musulmana, lo que se vio plasmado en el repertorio compositivo y ornamental de su producción artística donde conviven temas de diferente origen cuyos significados adquirían valor para el grupo social con el que se identificaban, aunque fueron consumidos igualmente por otros grupos que apreciaban su materialidad y estética por ser

bienes estimados y adquiridos por su valía, independientemente de su significado. El contenido de este artículo se va a centrar en los textiles con decoración animal, tema recurrente en la ornamentación de la Antigüedad y la Edad Media, cuyas lecturas narrativas y simbólicas varían en función de la composición, asumiendo en ocasiones un carácter protagonista y en otros casos un valor complementario o puramente estético redundando en el significado de la escena de la que forman parte.

Al estar tan íntimamente vinculada al repertorio de la producción textil del Valle del Nilo, la temática animalística apenas se ha tratado de forma independiente, sino como un capítulo más dentro del corpus decorativo, por lo que el interés que en los últimos años está generando el estudio de los animales en el arte justifica una lectura de este asunto⁵, aunque no sea exhaustiva, sino centrada en aquellas composiciones y escenas más frecuentes en la producción textil del Valle del Nilo que se repitieron sin apenas variaciones entre los siglos III y VIII, cuando el repertorio de la producción textil se fue acomodando a una nueva estética.

2. Los textiles del Valle del Nilo

Los miles de tejidos procedentes de Egipto que se conservan en museos de todo el mundo –algunos todavía inéditos, lo que impide conocer su número teniendo en cuenta que no se han hecho estudios en este sentido– provienen de los enterramientos situados en la aridez del desierto, lejos de las tierras húmedas y cultivadas, en terrenos secos y arenosos cuyas cualidades han facilitado la preservación de estos y otros materiales orgánicos. Aunque se conservan tejidos decorados de la época faraónica⁶, el grueso de los conservados está en relación con el cambio de prácticas de enterramiento que se produjo gradualmente a lo largo del siglo III d.C., cuando se fue perdiendo la costumbre de la momificación por razones económicas, sociales y religiosas coincidentes con la romanización del territorio y la presencia del cristianismo, que fueron transformando las creencias sobre la vida de ultratumba. La inhumación se llevaba a cabo en fosas excavadas en la arena o revestidas de ladrillo, donde se depositaban directamente los cuerpos en la fosa o sobre una plancha de sicomoro, madera incorruptible que se utilizó desde tiempo faraónico para los sarcófagos⁷. La cabeza y pies de los difuntos descansaban sobre cojines y su cuerpo se revestía con vestiduras superpuestas cuyo número variaba según su condición social y, para finalizar, el cuerpo se envolvía en una

¹ Frances Pritchard, *Clothing culture. Dress in Egypt in the first millennium AD* (Manchester: The Whitworth Art Gallery-The University of Manchester, 2006), 13-26.

² Rudolf Pfister, *Textiles de Palmyre* (Paris: Les Éditions d'Art et d'Histoire, 1934); Rudolf Pfister, *Nouveaux textiles de Palmyre* (Paris: Les Éditions d'Art et d'Histoire, 1937); Rudolf Pfister, *Textiles de Palmyre III* (Paris: Les Éditions d'Art et d'Histoire, 1940); Rudolf Pfister y Louise Bellinger, *The excavations at Dura-Europos. Final report IV. Part II: The textiles* (New Haven: Yale University Press / Londres: Oxford University Press, 1945); Renate Rosenthal-Heginbottom, "Textiles from Nabatean sites in Negev", en *Methods of dating ancient textiles of the 1st millennium AD from Egypt and neighbouring countries*, ed. Antoine de Moor y Cécilia Fluck (Tiel: Lannoo, 2007), 79-87.

³ Pierre du Bourguet, *Les coptes* (Paris: Presses Universitaires de France, 1988); Marie-Cécile Bruwier, coord., *Égyptiennes. Étoffes coptes du Nil* (Mariemont: Musée Royal de Mariemont, 1997), 11-48.

⁴ Pritchard, *Clothing culture*, 27-44.

⁵ Sirvan como ejemplo László Bartosiewicz y Alice M. Choyke, eds. *Medieval animals on the move. Between body and mind* (Londres: Palgrave Macmillan, 2021); Ángel Pazos López y Ana M^a Cuesta Sánchez, eds. *Las imágenes de los animales fantásticos en la Edad Media* (Gijón: Trea, 2022).

⁶ Rosalind Hall, *Egyptian textiles* (Princes Risborough: Shire Publications Ltd, 1986); Marie-Hélène Rutschowskaya, *Tissus coptes* (Paris: Adam Biro, 1990), 78.

⁷ Marie-Hélène Rutschowskaya y Dominique Bénazeth, coords. *L'art copte en Égypte. 2000 ans de christianisme* (Paris: Gallimard, 2000), 105-106; Françoise Dunand, "Between tradition and innovation: Egyptian funerary practices in Late Antiquity", en *Egypt in the Byzantine World, 300-700*, ed. Roger Bagnall (Nueva York: Cambridge University Press, 2007), 163-184.

pallia mortuorum que se fijaba con cintas entrecruzadas⁸. Suzanne Lewis considera que alguno de estos tejidos procedentes de enterramientos pudo tener una función escatológica por su temática y que, por tanto, se producirían para tal fin⁹, pero lo cierto es que su función no siempre responde a un simbolismo funerario, sino que en la mayoría de los casos la indumentaria sería la utilizada en vida por el difunto, teniendo las piezas exhumadas utilizadas como sudario una función primaria diferente y reaprovechándose cuando dejaron de tener utilidad como colgaduras, colchas, manteles y otros usos ornamentales.

Cuando en el siglo XIX comenzaron las excavaciones sistemáticas de las necrópolis en enclaves como Antioe y Akhmim, entre otros, se exhumaron miles de tejidos que han permitido recomponer la indumentaria y la moda en el vestir de la Antigüedad Tardía en Egipto, que no era otra que la de los territorios ribereños del Mediterráneo¹⁰. La principal prenda de la indumentaria de hombres y mujeres era la túnica, decorada con bandas verticales o *clavi* que descendían desde los hombros, plastrones o pecheras en la parte superior y aplicaciones circulares *-orbiculi-* o cuadrangulares *-tabulae-* a modo de parches en los hombros y zonas inferiores de la vestidura¹¹. Junto a las túnicas, otras prendas como sobretúnicas, mantos, tocados y complementos ofrecían los mismos tipos de ornamentación¹².

Túnicas, mantos, chales y otras prendas del atavío, así como tejidos de ornamentación se tejieron fundamentalmente en técnica de tafetán con lino y lana, las fibras textiles características de la Cuenca del Mediterráneo, mientras los elementos ornamentales se ejecutaban mayoritariamente en técnica de tapiz¹³. En el repertorio ornamental, de gran variedad en origen y tipología, conviven estéticas naturalistas y estilizadas en motivos geométricos, vegetales y figurados en piezas bícromas en tonos purpúreos y crudos –como en las composiciones musivarias de las que parecen derivar– o policromas¹⁴. Las composiciones figuradas despliegan un repertorio muy variado en el que concurren escenas de la mitología greco-romana, con figuras de influencia oriental e imaginería cristiana¹⁵. Si bien se pensaba que el paso del naturalismo a la estilización estaba relacionado con la cronología, las dataciones de ¹⁴C han permitido comprobar que piezas con una ornamentación naturalista son coetáneas a otras con decoración estilizada, por lo que estos aspectos

estarían relacionados con los talleres y la calidad demandada¹⁶, lo que concuerda con el Edicto de Precios Máximos de Diocleciano, donde el precio de los tejidos estaba determinado por el material, el diseño, la calidad de las fibras y la manufactura¹⁷.

3. Presencia animal en los textiles de la Antigüedad Tardía

Los animales fueron protagonistas de la decoración de un gran número de tejidos de indumentaria y de ornamentación. Se puede decir que fueron omnipresentes en la decoración textil, completando y enriqueciendo el significado de las composiciones. Leones, liebres, antílopes, perros, felinos, cérvidos, caballos y otros cuadrúpedos son partícipes en su ornamento, al igual que distintas variedades de aves y animales acuáticos como peces, cetáceos y monstruos marinos. En algunos casos es complicado desentrañar su significado, pero en muchas ocasiones estuvieron dotados de cualidades mágicas y apotropaicas, potenciando su representación el valor simbólico de los paños donde estaban presentes. Los animales suelen representarse de perfil, raramente se presentan de frente o en tres cuartos. Compositivamente, se muestran insertos en una trama donde pueden aparecer en solitario y en reposo respondiendo, según Hilde Zaloscer¹⁸, al carácter eminentemente agrícola del territorio; pasantes en carrera continua, lo que se ha vinculado a una persecución no solo física, sino a la intención de expulsar los malos deseos¹⁹; luchando entre ellos; formando parte de escenas de caza y juegos circenses; en escenas alegóricas y religiosas o de cualquier otro tipo, donde completaban y enriquecían su significado. En estos últimos casos formaban parte de la escena, como en la historia de Jonás, donde el *ketos* se interpreta de forma fantástica en un tejido de bucle del Musée du Louvre (inv. E 26820) en el que el sentido alegórico se completa con pavos y leones, el primero aludiendo a la inmortalidad y el segundo como símbolo del coraje y valor del protagonista. O en el sacrificio de Isaac, donde el cordero aparece en primer plano, para consumir

⁸ Béatrice Huber, "The textiles of an Early Christian burial from el-Kom el-Ahmar / Saruna (Middle Egypt)", en *Methods of dating ancient textiles of the 1st millennium AD from Egypt and neighbouring countries*, ed. Antoine de Moor y Cécilia Fluck (Tiel: Lannoo, 2007), 41-43.

⁹ Suzanne Lewis, "A Coptic representation of Thetis at the forge of Hephaistos", *American Journal of Archaeology*, 77 (2) (1973a): 316.

¹⁰ Florence Calament y Maximilien Durand, dirs., *Antioe à la vie, à la mode. Visions d'élégance dans les solitudes* (Lyon: Fage éditions, 2013).

¹¹ Laura Rodríguez Peinado, "Diseños y motivos decorativos en la indumentaria del primer milenio", *Diseño de moda, teoría e historia de la indumentaria*, 1 (2015a): 61-74.

¹² Pritchard, *Clothing culture*, 45-145.

¹³ Rutschowscaya, *Tissus coptes*, 24-36.

¹⁴ M. Dimand, *Die ornamentik der Ägyptischen wolwirkereien* (Leipzig: J. C. Hinrich, 1924).

¹⁵ Rutschowscaya, *Tissus coptes*, 77-147.

¹⁶ Mark Van Strydonk, Antoine de Moor y Dominique Bénazeth, "14C dating compared to art historical dating of Roman and Coptic textiles from Egypt", *Radiocarbon*, 46.1 (2004): 231-244; Antoine de Moor, "Radiocarbon dating of ancient textiles. State of research", en *Methods of dating ancient textiles of the 1st millennium AD from Egypt and neighbouring countries*, ed. Antoine de Moor y Cécilia Fluck (Tiel: Lannoo, 2007), 99-111; Ana Cabrera Lafuente, "La datación de C14 aplicada a los tejidos de la Antigüedad Tardía", en *La investigación textil y los nuevos métodos de estudio*, ed. Laura Rodríguez Peinado y Ana Cabrera Lafuente (Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2014), 212-216, <http://www.flg.es/museo/publicaciones-investigacion/publicaciones-museo-biblioteca-lazaro-galdiano/publicaciones-digitales#VJ9VjsACA>.

¹⁷ *What things cost in ancient Rome*. Ancient Coins for Education, Inc. 2002, <https://www.constantinethegreatcoins.com/edict/>; Federico Morelli, "Tessuti e indumenta nel contesto economico tardoantico: i prezzi", *Antiquité Tardive*, 12 (2004): 55-78.

¹⁸ Hilde Zaloscer, "Le probleme de l'art copte", *Les Arts Plastiques*, 9-10 (1948): 363.

¹⁹ Diane Lee Carroll, *Looms and textiles of the Copts: first millennium Egyptian textiles in the Carl Austin Reitz collection of the California Academy of Science* (San Francisco: California Academy of Sciences, 1988), 100.

el sacrificio, y a ambos lados de la escena la presencia de aves contenidas en losanges –esencia espiritual del ser– completa el significado en tres tejidos idénticos (Musée des Tissus, Lyon; Walters Art Gallery, Baltimore; Cooper Hewitt Collection, Nueva York)²⁰. La influencia sasánida se manifiesta en detalles como los lazos ondeando al viento con que se adornan los cuellos de los animales, ya sean cuadrúpedos o aves; los animales adosados a un elemento vegetal que evoca el árbol de la vida; los protomos adosados; o las sartas de perlas que rodean los medallones donde se insertan los motivos, entre los que, por ejemplo, los caballos alados adquieren protagonismo²¹. Los animales siguieron siendo populares en los tejidos del periodo fatimí (909-1171), como es el caso de aves o conejos y liebres asociados a la prosperidad y fertilidad²².

Como se ha anunciado en la introducción, el contenido de este artículo se va a centrar en el análisis de la tipología de animales que aparecen insertos en algunas de las escenas más repetidas y familiares a los hombres y mujeres que en la Antigüedad Tardía habitaban en Egipto y en los territorios ribereños del Mediterráneo. No se trata de hacer un recorrido exhaustivo, sino llamar la atención sobre algunos de los más significativos y recurrentes mencionando algunas piezas representativas muy conocidas y con ciclos donde estos animales adquieren protagonismo, aunque en el gran corpus de tejidos conservados se observa una tendencia a la síntesis, aun conservando el significado.

3.1. Paisajes nilóticos

Una temática con tradición en el periodo faraónico que continuó teniendo gran predicamento durante la Antigüedad Tardía, cuyo éxito trascendió a los territorios ribereños del Mediterráneo, fueron las escenas nilóticas con aves y animales acuáticos inmersos entre una vegetación con papiros, lotos y nenúfares que evoca la riqueza de la principal fuente de vida del país²³. Aves y peces, familiares para la población desde tiempos milenarios, fueron frecuentes en soportes como los textiles o la cerámica con un significado polivalente en función del contexto. Los temas nilóticos, como alegoría de fecundidad y abundancia, 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 trama²⁴. En el ciclo nilótico las escenas de género constituían el microcosmos de la vida en el río con cocodrilos, hipocampos, peces, ibis, ánades, etc. entre plantas acuáticas donde cazadores y pescadores se aprovisionaban de alimentos, y la

presencia de criaturas terrestres, acuáticas y volátiles evocaba la riqueza del territorio²⁵.

En el Egipto faraónico estas escenas se representan en tumbas como la de la necrópolis tebana perteneciente a Nebamun, “escriba y contable en el granero de cereales del divino Amón” (18 dinastía, ca. 1350), donde en las pinturas de la capilla funeraria el funcionario está cazando entre papiros en un paisaje frondoso con multitud de aves y peces surcando las aguas del río (British Museum, Londres, inv. EA37977) y, en la misma tumba, el jardín occidental o del Más Allá se interpreta como un lugar paradisíaco cuyo estanque, rodeado de árboles como sicomoros, palmeras e higueras, recrea un paisaje nilótico (British Museum, Londres, inv. EA37983). Pero en la época helenística estos temas traspasaron las fronteras del territorio y se perpetuaron en el tiempo siendo un motivo frecuente en los mosaicos que decoraban las villas como, por citar algún ejemplo, la casa del Fauno de Pompeya (Museo Archeologico Nazionale, Nápoles, inv. 9990) o el mosaico del Nilo de Palestrina (Museo Archeologico Nazionale Prenestino, Palestrina, siglo I a.C.), donde se representa un paisaje idealizado del país del Nilo con elementos de la cultura egipcia y griega, y escenas donde se recrea la vida a orillas del río como muestra de ese gusto por lo exótico donde además de peces y aves se pueden ver cocodrilos, hipopótamos, rinocerontes, monos, jirafas, tortugas y un sinfín de animales –algunos fantásticos– vinculados a la gran fuente de vida del territorio desde Etiopía al Mediterráneo. También destaca por su espectacularidad el mosaico del atrio circular de la villa romana del Casale en Piazza Armerina (Sicilia, siglos III-IV) con escenas donde amorcillos, o más bien niños de la Tierra como alegoría de la fecundidad, como los denomina Eunice Maguire²⁶, se afanan en pescar y echar las redes desde sus barcas, transporte que también podría evocar la travesía a la Isla de los Bienaventurados, el viaje a las tinieblas que permitirá el renacimiento²⁷.

En los textiles los temas son más sincréticos, aunque no por ello menos descriptivos. En el conocido como tapiz de los peces (Musée des Tissus, Lyon, inv. 28927 y Musée du Louvre, Paris, inv. E 29314) estas criaturas acuáticas se conciben con un modelado naturalista proyectando sombras sobre una superficie azulada que evoca las aguas del río, lo que llevó a László Török a considerar que los modelos estaban tomados de ilustraciones de carácter científico²⁸. Se representan dos peces característicos de la cultura egipcia desde tiempos faraónicos: la perca del Nilo, cuya carne era tenida como un excelente manjar y fue venerado como símbolo de fertilidad, por lo que se conservan numerosos especímenes momificados²⁹, ya que aseguraban los difuntos la perennidad de su antigua envoltura

²⁰ Rutschowscaya, *Tissus coptes*, 124-129.

²¹ Marie-Hélène Santrot, coord., *Au fil du Nil. Couleurs de l'Égypte chrétienne*, (Paris: Somogy éditions d'Art, 2001), 79-80.

²² Cécilia Fluck, Gisela Helmecke y Elizabeth R. O'Connell, eds., *Egypt faith after the pharaohs*, (Londres: The British Museum Press, 2015), 237 y 240.

²³ Eunice D. Maguire, *Weavings from Roman, Byzantine and Islamic Egypt. The rich life and the dance*, (Urbana-Champaign: University of Illinois, 1999), 27.

²⁴ Rutschowscaya, *Tissus coptes*, 78-79.

²⁵ Henry Maguire, “Garments pleasing to God. The significance of domestic textile designs in the Early Byzantine period”, *Dumbarton Oaks Papers*, V (1990): 217-218.

²⁶ Maguire, *Weavings from Roman, Byzantine and Islamic Egypt*, 27.

²⁷ Bruwier, *Égyptennes. Étoffes coptes du Nil*, 74.

²⁸ László Török, *Transfigurations of Hellenism. Aspects of Late Antique art in Egypt, AD 250-700*, (Leiden-Boston: Brill, 2005), 225.

²⁹ Santrot, *Au fil du Nil*, 103-104.

terrenal³⁰, y la tilapia nilótica o *inet*, símbolo de transformación regenerativa porque cuando acechan el peligro esconden sus crías en la boca devolviéndolas al río cuando este desaparece. Ambos eran la encarnación del alma del sol cuando va a aparecer por el oriente, por tanto, el renacimiento del difunto, que comienza en el medio acuático y se hace en medio de las plantas, en especial el loto, que se abre al amanecer y se cierra al anochecer figurando el renacimiento cotidiano. El *inet* estaba asociado a la diosa Hathor, la dama de Occidente y señora de los muertos³¹, permitía a los difuntos tomar posesión de su alma, por lo que decoraron las capillas funerarias en el Egipto faraónico, y se han encontrado representados en las celdas de monasterios cristianos como símbolo de Jesús renacido y victorioso³².

En los tejidos con temática nilótica se despliega un repertorio variado con peces que discurren en un medio repleto de vegetación compartido con otros animales acuáticos y aves, donde a menudo no faltan los niños de la Tierra en barcas cazando ánades o pescando, sino montan sobre cocodrilos o seres monstruosos sobre los que surcan las aguas del caudaloso río³³. Desde la época faraónica muchos animales divinos se revelan en un doble aspecto, benéfico y maléfico, de modo que los seres monstruosos como el cocodrilo, por el peligro que entrañaban, representaban una de las formas del mal.

Patos, ocas y gansos fueron especies habituales en los paisajes nilóticos apreciadas como fuente de

vida, identificados en el antiguo Egipto con el alma de los faraones. Pero entre las especies nilóticas un ave que gozó de especial estima fue el ibis, venerado en Egipto como símbolo de inmortalidad y un ser benefactor al exterminar a las serpientes y reptiles que poblaban el río³⁴. En los tejidos se puede distinguir por sus largas patas –como los que se adosan a un árbol de la vida en una *tabula* de los Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruselas (inv. Tx. 289)– y su pico alargado, elemento que permite identificar como un espécimen de esta especie al ave bordada en un tejido del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (inv. 13929)³⁵.

En las *gammulae* que delimitan por la parte superior el chal de Sabina y en la orla del *orbiculus* con Belerofonte y la Quimera que centra la misma pieza (Musée du Louvre, París, inv. E 29302) se representan paisajes nilóticos donde los niños en barcas, nadando o cabalgando sobre cocodrilos y seres fantásticos se distribuyen entre una variada flora acuática y peces que en algunos casos se desplazan en pareja³⁶, quizás conservando el simbolismo funerario que tenían desde la época faraónica como imágenes del doble alma, la terrestre y la que afectaba a la existencia eterna³⁷. En parejas se desplazan en una *gammulae* del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (inv. 13959) con el campo central organizado en compartimentos rectangulares que comparten con ánades entre flores de loto, componentes prototípicos de una composición nilótica (Fig. 1).



Fig. 1. *Gammulae*, Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Fotografía: Masú del Amo, © MNAD

³⁰ Chirstiane Desroches-Noblecourt, *La herencia del antiguo Egipto*, (Barcelona: Edhasa, 2006), 68.

³¹ Laura Rodríguez Peinado, "Las cucharas con tipología de nadadora como fuente de inspiración de la decoración textil copta", *Anales de Historia del Arte*, 7 (1997): 51, <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9797110049A/31554>.

³² Desroches-Noblecourt, *La herencia del antiguo Egipto*, 10.

³³ Maguire, "Garments pleasing to God", 27-29.

³⁴ Jacqueline Lafontaine-Dosogne, *Textiles coptes. Musées Royaux d'Art et d'Histoire* (Bruselas: Imprimerie Orientaliste, 1988), 14.

³⁵ Laura Rodríguez Peinado, "Los tejidos coptos del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. II", *Anales de Historia del Arte*, 12 (2002): 55-56, <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0202110009A/31282>.

³⁶ Santrot, *Au fil du Nil*, 108-111.

³⁷ Pierre du Bourguet, "De l'art copte païen a l'art copte chrétien", *La Revue du Louvre*, 3 (1970): 179.

En la orla que rodea la imagen de la *anadiomene* de la *tabula* del nacimiento de Venus (Musée du Louvre, París, inv. AF 5470), cuatro niños navegan en sus barcas recolectando lotos o pescando en unas aguas repletas de aves, peces y plantas, produciéndose un sincretismo en el que el nacimiento marino de la diosa se traslada a las fértiles aguas del Nilo adquiriendo una dimensión cósmica de buena fortuna³⁸, al igual que en el gran tapiz de las nereidas del Textile Museum de Washington (inv. 1.48), donde cuatro ninfas del cortejo de Neptuno cabalgan sobre delfines y monstruos marinos en un paisaje fluvial densamente poblado con niños que se afanan en recolectar, cazar y pescar componiendo una escena de género que se completa en la orla con caballos alados propios de la iconografía sasánida³⁹. Esta simbiosis de motivos nilóticos con personajes de los *thiasos* marinos tiene un claro componente funerario. El delfín era un símbolo de salvación como protector de los marinos y las nereidas cabalgaban estos cetáceos para transportar las almas a los Campos Elíseos⁴⁰.

3.2. Escenas campestres

La tradición de las representaciones campestres está en la poesía bucólica –los *Idilios* de Teócrito (s. III a.C.) y las *Églogas* de Virgilio (s. I a.C.)–, que se traduce en escenas de género de diverso origen reagrupadas en composiciones donde se sintetizan diferentes relatos que no siguen una tradición literaria concreta,⁴² buscándose lo anecdótico y genérico con un tono idílico en el medio rústico con temas variados que abarcan desde pastores cuidando su rebaño, ordeñando el ganado, descansando mientras se entretienen haciendo música con tamboriles o flautas, etc. Estas escenas debieron estar de moda en aplicaciones de indumentaria en torno a los siglos V y VI⁴¹. Los animales presentes en estas escenas son ovejas, cabras, vacas y perros. Ganado y un animal doméstico a los que no se dota de un significado específico más allá de la importancia que tenían para su explotación. Los perros, como animales de compañía, se representan con la cabeza vuelta en señal de obediencia, pero también aparecen como guardianes del ganado, así como son guardianes de las puertas del reino de los muertos al identificarse los cánidos –perro o chacal– con Anubis⁴².

Entre los tejidos con escenas pastoriles hay que destacar cuatro *orbiculi* del Brooklyn Museum de Nueva York (inv. 44.143 a-d) que muestran aspectos cotidianos tratados de modo pintoresco, donde los animales domésticos forman parte de la escena compartiendo protagonismo en composiciones muy elaboradas que circularían en distintos medios artísticos. Pero más allá de estas piezas tan singulares, el tema debió de estar de moda en la indumentaria

adornando todo tipo de aplicaciones como, por ejemplo, un *clavus* del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (inv. 13908) donde un pastor en actitud frontal y estática pastorea dos cabras o carneros separados por motivos vegetales⁴³.

3.3. Viñas habitadas

Las viñas habitadas por aves y cuadrúpedos fueron otro tema recurrente en la decoración de los textiles del Valle del Nilo. Estuvieron asociadas a cultos antiguos donde las fiestas de la vendimia se celebraban como idea de sacrificio y resurrección, de fertilidad y abundancia, de los placeres de la vida terrenal y la promesa del cielo⁴⁴. Fue la imagen gloriosa de Osiris renaciente, por eso en la decoración funeraria los racimos llenos de la sangre de “el sacrificado” anunciaban la llegada de la Inundación y el día del Nuevo Año con el regreso de los bienaventurados difuntos⁴⁵. Pero la parra también fue un atributo dionisiaco que se extendió desde el periodo helenístico por el Mediterráneo y los territorios orientales hasta Persia y la India, para pasar posteriormente a ser un motivo recurrente en el arte romano. Por su significado, trascendió el culto al dios olímpico y se asimiló al cristianismo como símbolo eucarístico, interpretándose como alegoría de vida eterna. En el islam se asoció al ocio cortesano, al lujo y al ideal islámico de jardín, por eso su representación no faltó en los palacios omeyas⁴⁶. Pero connotaciones religiosas aparte, las viñas habitadas también estuvieron presentes en el ámbito secular decorando diferentes soportes⁴⁷.

Los pámpanos pueden conformar roleos entre los que se cobijan aves que picotean los pámpanos (Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, inv. 13942) (Fig. 2) o surgir de cráteras desde donde se distribuyen simétricamente con animales y figuras alojados entre sus ramas que dan sentido a las composiciones. En un tejido del Museo del Hermitage de San Petersburgo (inv. 11153) se afrontan a la crátera dos ciervos que ramonean los brotes de la viña. En las civilizaciones orientales este cérvido es un animal solar anunciador de la luz, asociado a los ritmos de crecimiento y regeneración, y en el cristianismo imagen de los catecúmenos dispuestos a recibir el bautismo (Salmos, 42, 1), aunque en el tejido del museo ruso, el vendimiador de pose atlética y desnudo que recoge los frutos en la parte superior se asemeja más a un dios pagano que a Cristo. La viña se habita, además por aves picoteando la vegetación y un cuadrúpedo que acompaña a la

³⁸ Santrot, *Au fil du Nil*, 122.

³⁹ Rutschowscaya, *Tissus coptes*, 76.

⁴⁰ Rodríguez Peinado, “Los tejidos coptos del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. II”, 26-27; Santrot, *Au fil du Nil*, 100.

⁴¹ Rutschowscaya, *Tissus coptes*, 102-107.

⁴² Ana Cabrera Lafuente y Laura Rodríguez Peinado. “Los tejidos coptos del MAN: nuevos datos y aportaciones para el estudio de los tejidos egipcios de la Antigüedad Tardía y Edad Media”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 34 (2016): 330, fig. 2, <http://www.man.es/man/estudio/publicaciones/boletin-info/2010-2019/2016-34-19-cabrera-info.html>.

⁴³ Rodríguez Peinado, “Los tejidos coptos del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. II”, 29.

⁴⁴ Bruwier, *Égyptennes. Étoffes coptes du Nil*, 75.

⁴⁵ Desroches-Noblecourt, *La herencia del antiguo Egipto*, 77 y 164.

⁴⁶ Claudine Dauphin, “Symbolic or decorative? The inhabited scroll as a means of studying. Some Early Byzantine mentalities”, *Byzantium*, 48 (1978): 10-34; Jocelyn Mary Catherine Toynbee y John Bryan Ward-Perkins, “Peopled scrolls: A hellenistic motif in Imperial art”, *Papers of the British School of Archaeology at Rome*, 18 (1950): 1-43.

⁴⁷ Helen C. Evans y Brandie Ratliff, coords. *Byzantium and Islam. Age of transition, 7th – 9th century*, (New Haven-Londres: Yale University Press, 2012), 175-182.

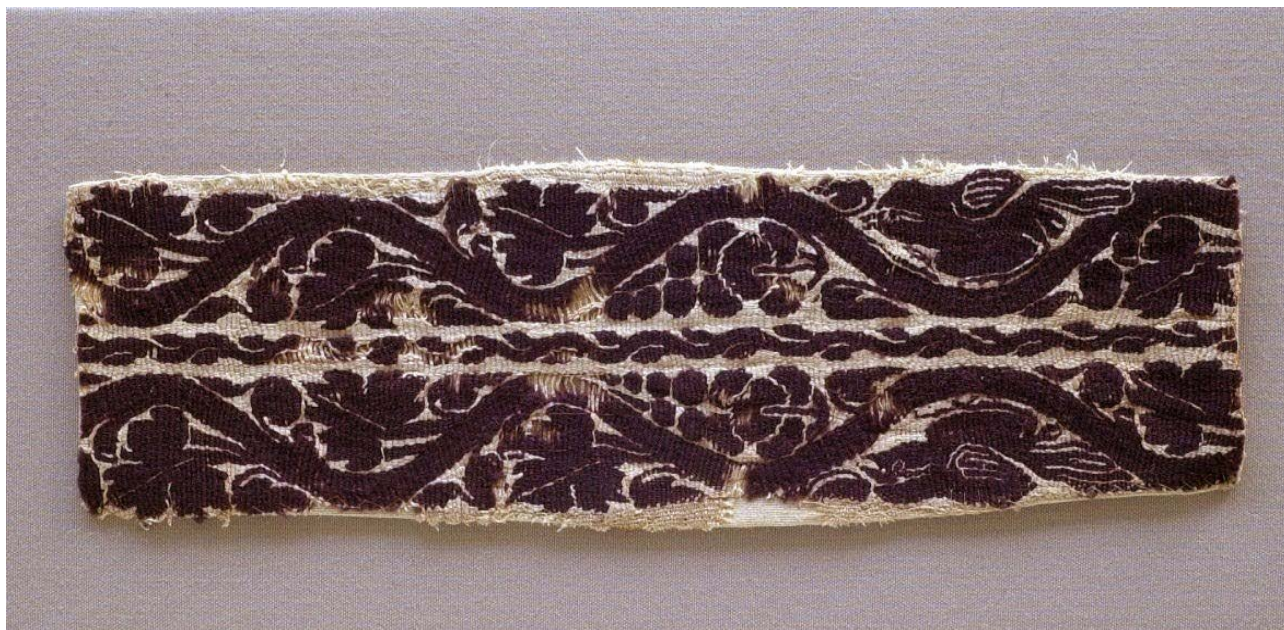


Fig. 2. *Banda*, Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Fotografía: Masú del Amo, © MNAD

figura. En un tejido del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (inv. 2002.494.824) la viña –que alberga entre roleos dos niños vendimiadores, un perro y una gacela– está contenida en una estrella de ocho puntas, forma a la que se otorgaba un valor apotropaico para evitar los aojamientos⁴⁸. La gacela, por su agilidad, por lo general simbolizaba el alma en busca de su salvación, si bien en el antiguo Egipto estaba relacionada con el mundo de las sombras.

En un tejido del Museo de Artes Decorativas de Praga (inv. 1214) de la crátera surgen ramas frondosas que albergan dos niños vendimiadores, pájaros que picotean los frutos y en el centro una liebre mordisqueando un racimo que sujeta entre sus patas delanteras, motivo que se repite en una *tabula* del Musée des Tissus de Lyon (inv. 24409). Los estragos que estos lepóridos ocasionaban en las viñas llevaron a los adeptos de Dionisos a ofrecer al dios especímenes vivos en un esfuerzo por anular su capacidad destructiva; así en una banda decorativa del Krannert Art Museum de la Universidad de Illinois, donde se representa una ceremonia extática nocturna, entre los animales representados se distinguen liebres lanzadas en una veloz carrera, además de felinos con collares, animales también vinculados al dios⁴⁹.

La liebre fue desde el periodo faraónico el ser bueno que acompañaba al difunto y le protegía en las regiones de Occidente. Estuvo asociada al culto a Osiris y formaba parte de los ritos funerarios. En contextos cristianos primitivos tuvo un significado positivo de resurrección y buena suerte, aunque judíos y cristianos también rechazaban al animal por su libertinaje y concupiscencia. Su presencia en los textiles hay que entenderla

en la mayoría de los casos con carácter benefactor, con cualidades profilácticas y apotropaicas de regeneración y fertilidad por su asociación al culto dionisiaco⁵⁰.

Las aves fueron un motivo recurrente en la decoración textil formando parte de escenas diversas en las que, en algunos casos formaban parte activa en la composición, y en otros parece que la complementaban. En Egipto estuvieron vinculadas con el *ba* o la esencia espiritual del ser. Por su capacidad para volar eran un símbolo celeste y aunque cada especie se asoció con cualidades específicas, en general su significado fue positivo. Entre roleos aluden a visiones paradisiacas y edénicas que en contextos cristianos pueden asumir connotaciones eucarísticas si picotean racimos. En el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, un fragmento de colgadura de gran delicadeza (inv. 16226) se decora con franjas vegetales entre las que en un roleo un ave picotea un pámpano⁵¹, aunque no hay ningún elemento que permita conocer si pertenece a un contexto pagano o cristiano.

Otras aves decoraron los tejidos en composiciones donde asumieron protagonismo, como el águila y el pavo real.

El águila, ligada desde antiguo a la grandeza y nobleza, fue símbolo de resurrección en la Antigüedad, conservando el mismo significado en el cristianismo⁵². En la Antigüedad Tardía se asoció al culto a la muerte y suele representarse

⁴⁸ Fluck, Helmecke y O'Connell, *Egypt faith after the pharaohs*, 195.

⁴⁹ Maguire, *Weavings from Roman, Byzantine and Islamic Egypt*, 100-101.

⁵⁰ Laura Rodríguez Peinado, "La imagen de la liebre en los tejidos de la Antigüedad Tardía del Valle del Nilo", *De Arte*, 14 (2015b): 7-21.

<https://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/dearte/article/view/1593>; Evans y Ratliff, *Byzantium and Islam. Age of transition*, 173-174.

⁵¹ Cabrera Lafuente y Rodríguez Peinado, "Los tejidos coptos del MAN", 332, fig. 5.

⁵² Fluck, Helmecke y O'Connell, *Egypt faith after the pharaohs*, 251.

con las alas explayadas, lanzada al vuelo y sujetando una guirnalda con el pico, símbolo de victoria sobre la muerte (Musée du Louvre, París, inv. E 29301; Staatliche Museen, Berlín, inv. 6811). Desempeñó un papel de psicopompo o portador de almas en todas las religiones paganas. En varios tejidos de Antinoe muy similares, que serían usados como sudarios, se representan con estas características⁵³. En contextos cristianos, de la guirnalda que sujetan con el pico cuelga una cruz, como en la *tabula* del Musée des Tissus de Lyon (inv. 24419) que se completa en la orla con liebres y leones como símbolo de la lucha contra el pecado.

Originario de la India, el pavo real en la Antigüedad clásica fue un animal sagrado ligado a Zeus y Hera. En las religiones paganas y en el judaísmo fue símbolo de inmortalidad y formó parte de la vida de ultratumba⁵⁴, asumiendo también este significado en el cristianismo. Pueden representarse aislados y de perfil con su vistosa cola desplegada figurando su devenir en un jardín paradisiaco (Staatliche Museen, Berlín, inv. 9715) o en los brazos de jóvenes potenciando su carácter psicopompo (Centre de Documentació i Museo Tèxtil, Tarrasa, inv. 333; Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas, inv. Tx 293).

3.4. Escenas cinegéticas

La imagen de la caza constituía una evocación de la fuerza humana victoriosa sobre el mundo animal y las fuerzas de la naturaleza, que en contextos funerarios se transformaba en una lucha contra las fuerzas del mal acorde a la idea de la *virtus* o victoria sobre la muerte⁵⁵. Constituía una manera de dominar la naturaleza, por eso su preparación implicaba una ceremonia ritual en la que se practicaban danzas propiciatorias como una manera de atraer a las presas, lo que convirtió en habitual representar a los cazadores ejecutando pasos de danza equipados con sus armas en escenarios con animales (Museum Kunst Palast, Düsseldorf, inv. 12936).

En la Antigüedad la práctica de la noble actividad de la caza era habitualmente un ejercicio a pie. En los tejidos estas escenas se acomodan a diferentes espacios donde no necesariamente se sigue una secuencia descriptiva, porque la representación espacial no es relevante, sino que los animales aparecen en superficies planas desplazándose en veloz carrera para librarse de sus perseguidores. En una pieza cuadrangular del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (inv. 13940), los cazadores y las presas, entre las que se distinguen liebres y leones acosados por perros, se acomodan en espacios rectangulares (Fig. 3). Esta composición puede tener un carácter performativo donde los cazadores realizan una danza iniciática antes de la caza⁵⁶.



Fig. 3. Fragmento textil, Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Fotografía: Masú del Amo, © MNAD

⁵³ Rutschowskaya, *Tissus coptes*, 20.

⁵⁴ Fluck, Helmecke y O'Connell, *Egypt faith after the pharaohs*, 250-251.

⁵⁵ Török, *Transfigurations of Hellenism*, 230.

⁵⁶ Laura Rodríguez Peinado, "Imágenes del teatro y la danza en los tejidos del Valle del Nilo", *Arti dello Spettacolo / Performing Arts*, (2023): 15-29, esp. 24-25 <https://www.artidellospettacolo-performingarts.com/2023-2/>.

También suelen disponerse entre roleos (Musée des Beaux-Arts de Dijon, inv. S.67.OA.T), o distribuidos en torno a un medallón central donde se sitúa el cazador en distintas actitudes midiéndose con el animal, como en un *orbiculus* de los Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas (inv. Tx 275) donde el cazador, rodilla en tierra, está rodeado de liebres y leones. En estas composiciones cinegéticas es habitual que se combinen distintas especies; como gacelas, liebres, y leones (Musée d'Histoire Naturelle, Dijon, inv. E-16.5) que pueden ser perseguidos por perros. Los animales pueden correr en la misma dirección, huyendo de su perseguidor, o afrontados como en una banda del Kunstmuseum de Düsseldorf (inv. 12882) donde, de izquierda a derecha, un felino corre hacia la izquierda, un perro apresa a una liebre, un jinete se enfrenta a un toro, y un león y un felino se afrontan a un vegetal que actúa como eje de simetría. Parece evidente que esta escena cinegética alude a la lucha continua contra el mal y a la necesidad de vencer las pasiones.

El león, además de guardián e imagen del animal poderoso, en Egipto era un símbolo del agua, por lo que presidía las inundaciones⁵⁷. Su caza tenía un carácter ritual, era una prueba de coraje y esfuerzo para vencer la fortaleza del animal, como se representa en las sedas donde un hombre somete a un león (Dumbarton Oaks, Washington, inv. BZ.1934.I; Musée National du Moyen Âge, París, inv. Cl.3055) interpretándose la figura como el Sansón bíblico⁵⁸. Por influencia del héroe Gilgamesh, en los contextos judeocristianos el profeta Daniel, en actitud orante, se dispone entre dos leones creando una composición simétrica, como en el *orbiculus* del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (inv. 13917)⁵⁹.

El león era la especie preferida en las cacerías de las élites como muestra de coraje y valor. En Roma fue asociado a las luchas con gladiadores y también estaba presente en las procesiones órficas y dionisiacas⁶⁰. En el cristianismo se identificó con Cristo por su poderío y soberanía, pero también se le asimiló con el diablo por estar siempre al acecho de una nueva presa (Epístola de san Pedro, V, 8) y entre los cristianos coptos se identificó con su iglesia por ser símbolo de san Marcos, evangelizador del territorio.



Fig. 4. Fragmento de cortina, Dumbarton Oaks Collection, Washington, Fotografía: <https://www.doaks.org/resources/textiles/catalogue/BZ.1937.14>

Una gran colgadura de la Dumbarton Oaks Collection (Washington, inv. BZ.1937.14) representa dos escenas venatorias en dos registros superpuestos donde los cazadores, armados con arco y flechas, se enfrentan a pie a sus presas. En el registro superior, la caza del león sufre importantes

⁵⁷ Maguire, *Weavings from Roman, Byzantine and Islamic Egypt*, 39.

⁵⁸ Evans y Ratliff, *Byzantium and Islam. Age of transition*, 153-154.

⁵⁹ Rodríguez Peinado, "Los tejidos coptos del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. II", 38-39.

⁶⁰ Evans y Ratliff, *Byzantium and Islam. Age of transition*, 112.

pérdidas en la parte del animal, reconocible por sus patas. En el inferior se representa la caza de un jabalí que embiste furiosamente, manifestándose su furia con un detalle anatómico característico del animal como son sus cerdas erizadas (Fig. 4). La caza del jabalí fue muy reputada en el mundo romano, aunque también lo fue entre otros pueblos como los galos⁶¹. De la fiera se admiraba su fortaleza y coraje que causaba importantes estragos en las batidas, por lo que vencer al animal se consideraba una proeza y símbolo de virilidad⁶². Era una caza practicada por los nobles, mientras que a las clases inferiores se reservaba la caza del ciervo, una presa poco apreciada que no fue valorada hasta la Edad Media⁶³. Aunque en la Cuenca del Mediterráneo se valoraba su caza a pie, en una bandeja sasánida de plata y plata sobredorada (Museum für Islamische Kunst, Berlín, inv. I 4925) el rey a caballo se enfrenta a un oso, un león y un jabalí que embiste fieramente al caballo mostrando su furia.

3.5. Imágenes ecuestres

Al margen de la representación de caballos alados de tradición sasánida, a los que ya se ha aludido, o alguna imagen de Pegaso, los caballos sin cabalgadura no constituyeron un motivo textil al uso, pero sí las figuras ecuestres. La iconografía del caballero se convirtió en una imagen arquetípica del poder con connotaciones políticas como manifestación de coraje, valor y heroicidad. Ya en los palacios asirios se representan jinetes armados con arco o lanza en escenas de guerra y caza respondiendo a los principios mazdeístas de la lucha del bien contra el mal. En el mundo greco-romano, era la imagen del héroe victorioso y triunfante. La imagen se fue configurando en el periodo alejandrino, cuando se heroificó a Alejandro como conquistador de territorios, hasta conformar el icono imperial escenificando el triunfo del emperador *-adventus augusti-*⁶⁴. Sin embargo, en Egipto la monta de caballo había estado relegada a los soldados, mientras los altos dignatarios y el faraón montaban carros tirados por equinos, y no fue hasta la época helenística cuando en el territorio se convirtió también en una iconografía imperial⁶⁵.

La caza a caballo no fue practicada habitualmente por griegos y romanos, aunque en la Antigüedad Tardía se fue extendiendo por la influencia de las modas orientales que contribuyeron al desarrollo de la montería ecuestre. Sin embargo, fue una actividad propia de príncipes en Persia como símbolo

de poder, donde se representa a los reyes cabalgando, mientras cazan a sus presas armados con arcos y flechas, o vencen a sus enemigos. Las sedas sasánidas fueron determinantes para transmitir el modelo no solo a tejidos de lino y lana, sino también de seda encontrados en gran número en Egipto. En estas priman las composiciones simétricas donde dos jinetes se afrontan o adosan a un eje de simetría, como en el *orbiculus* de Alejandro Magno (Textile Museum, Washington, inv. 11.18), realizado en lana y lino presumiblemente en un taller egipcio, donde el macedonio se representa doblemente adosado a un motivo floral en recuerdo del árbol de la vida. Con una mano blande una espada en alto y con la otra toma las riendas del caballo en corveta bajo el cual se dispone un cuadrúpedo sometido, lo que refuerza la imagen victoriosa del jinete que está siendo coronado por *putti* alados. Este medallón copia los modelos en seda que con origen en las piezas sasánidas siguieron realizándose en talleres de Egipto y Siria⁶⁶. En la decoración textil las figuras podían relatar una cacería en la que el jinete batía al animal con lanza o espada, aunque lo habitual es que fueran representaciones eclécticas con variantes combinándose elementos propios del caballero victorioso y la persecución de los animales como símbolo de triunfo⁶⁷. En los tejidos exhumados en Egipto se observan variantes sobre el tema, de modo que los caballeros se muestran saludando a modo de héroe victorioso, blandiendo un arma, venciendo a un enemigo o lanceando un animal.

Si bien las composiciones simétricas fueron recurrentes, también se reproducen jinetes individualizados practicando la caza, venciendo al enemigo o tomando las riendas del equino, como en una *tabula* (Victoria and Albert Museum, Londres, inv. 43049) donde el caballero se rodea por una orla con aves y peces nilóticos muestra del simbolismo sincrético de la época y que abunda en el carácter propiciatorio y protector de estas piezas. De estos temas derivan los santos caballeros que triunfan sobre el mal sustituyendo a los héroes triunfantes del paganismo⁶⁸. En todo caso, a veces no es fácil distinguir si se trata de un tema profano o religioso si no hay algún elemento que permita su identificación como un nimbo, aunque hay que tener en cuenta que en la Antigüedad las aureolas también servían para identificar a los personajes relevantes. Es un tema que se configura en Bizancio y su órbita de influencia. En Egipto van a gozar de gran predicamento, donde la imagen de Horus como vencedor de Seth es un claro antecedente. Su representación plástica está perfectamente plasmada en el relieve (Musée du

⁶¹ Christophe Vendries, "La trompe, le gaulois et le sanglier", *Revue des Études Anciennes*, 101-3-4 (1999): 367-391.

⁶² François Poplin, "La chasse au sanglier et la vertu virile", en *Homme et animal dans l'antiquité romaine: Actes du colloque de Nantes [29 mai-1er juin] 1991* (Tours: Centre de recherches A. Piganiol, 1995), 445-467.

⁶³ Michel Pastoureau, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental* (Buenos Aires: Katz, 2006), 70-72.

⁶⁴ Laura Rodríguez Peinado, "Las representaciones ecuestres en los tejidos coptos. Evolución de un tema iconográfico a propósito de dos tejidos del Museo Nacional de Artes Decorativas", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VI-11 (1993): 226-228; Maguire, *Weavings from Roman, Byzantine and Islamic Egypt*, 39-40.

⁶⁵ Rutschowskaya, *Tissus coptes*, 140-141.

⁶⁶ Evans y Ratliff, *Byzantium and Islam. Age of transition*, 154-159.

⁶⁷ Ernst Kitzinger, "The horse and lion tapestry at Dumbarton Oaks. A study in Coptic and Sassanian textile design", *Dumbarton Oaks Papers*, 3 (1946): 1-72; Rudolf Berliner, "Horsemen in tapestry roundels found in Egypt", *Textile Museum Journal*, 1-2 (1963): 39-54; Suzanne Lewis, "The iconography of the horseman in byzantine Egypt", *Journal of the American Research Center in Egypt*, 10 (1973b): 27-64; Santrot, *Au fil du Nil*, 160-165.

⁶⁸ Rodríguez Peinado, "Las representaciones ecuestres en los tejidos coptos", 229.

Louvre, París, inv. E 4850) donde el dios con cuerpo humano y cabeza de halcón, vestido como un militar romano y montado en una cabalgadura, se enfrenta con lanza al dios ctónico de la fuerza bruta y lo incontentible personificado por un cocodrilo, que en la vida de ultratumba despedazaba las almas incapaces de superar el juicio de Osiris⁶⁹. Un *orbiculus* del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (inv. 13912) donde un jinete alancea a un animal serpentiforme, similar en su iconografía a una pieza del Musée du

Louvre (inv. E 26518), podría interpretarse como un santo caballero venciendo al mal y, por tanto, simbolizando la victoria del cristianismo sobre el paganismo (Fig. 5). La personificación del mal en apariencia serpentiforme encarna las fuerzas subterráneas y un obstáculo a vencer. En este caso el caballero clava la lanza en la garganta del animal manteniendo estrechas relaciones iconográficas con la representación del emperador Constantino en conmemoración de su victoria sobre Licinio en el año 324⁷⁰.



Fig. 5. *Orbiculus*, Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Fotografía: Masú del Amo, © MNAD

⁶⁹ Fluck, Helmecke y O'Connell, *Egypt faith after the pharaohs*, 60.

⁷⁰ Rutschowskaya, *Tissus coptes*, 144.

Los santos caballeros se convertirán en el símbolo del espíritu domeñando a la materia y en una evocación del cristianismo militante, por eso suelen ser santos guerreros o militares que atacan al enemigo representado como una fiera o, como en el caso de San Sisinio, a una diablesa símbolo de la tentación⁷¹. El caballo, de este modo, se convierte en imprescindible porque hay que saber dirigirlo para vencer el mal, las pasiones y el pecado⁷².

Como dice Henry Maguire posiblemente no es tan importante identificar a estos caballeros triunfantes, sino que su presencia en los tejidos hay que entenderla como un amuleto protector por su iconografía en la que lo más sobresaliente es el ataque a las fuerzas del mal.

4. Simbolismo y función

La producción textil fue muy voluminosa a lo largo de los siglos y en las cantidades de textiles conservados se observa la presencia de talleres y estilos que pudieron convivir o sucederse en el tiempo. No es este el lugar de ocuparse de estos aspectos que ya han sido ampliamente debatidos en la historiografía sobre el tema. En este estudio se trata de valorar más el significado que los valores estéticos, por lo que no se ha puesto en valor la cronología al considerar que el valor simbólico no sufre transformaciones drásticas durante este periodo de la Antigüedad Tardía en el que el solar egipcio va a ser ocupado por pobladores procedentes de distintos lugares y con creencias diferentes, aunque no dispares, al formar parte de un sustrato cultural que se retroalimentaba. Los cultos paganos, judaísmo, cristianismo e islam dotarán de significados afines a muchos de los motivos que se repiten secularmente, entre los que el repertorio animal fue recurrente. Por otra parte, los distintos cultos y religiones que convivieron en la Antigüedad Tardía también ocasionaron conflictos entre los adeptos y las distintas doctrinas, que bien podrían estar simbolizados con esas luchas de animales y el enfrentamiento de caballeros y fieras para representar la victoria sobre el desorden ocasionado en una sociedad con múltiples y encontradas creencias. Esta expresión plástica de la dualidad estaba muy en consonancia con la difusión del gnosticismo y el maniqueísmo, que predicaban la constante dicotomía en que vive el hombre enfrentado a los principios del bien y del mal.

El arte textil en general y la indumentaria en particular tenían una función dual. Por una parte, servían para el día a día y por otra tenían claras connotaciones de estatus. Los tejidos decorados no estaban al alcance de cualquiera, y aquellos que podían acceder a su adquisición y disfrute los utilizaban también para lanzar mensajes a través de su ornamentación. Eran bienes al servicio de las élites que reflejan los modelos tradicionales de la buena vida del patriciado y la aristocracia fundamentada en la abundancia, la virtud y el progreso, metáforas de prosperidad.

En la abundancia se fundamentaba la *virtus*, el ideal simbólico e ideológico del territorio⁷³.

En los tejidos del Valle del Nilo los motivos decorativos se disponen en la indumentaria en lugares determinados. La decoración en las túnicas se organizaba ordenadamente siguiendo unos esquemas compositivos que se mantuvieron en el tiempo. En torno al escote se adornaban con estrechos galones o ricas pecheras; a la altura de las bocamangas con bandas dobles; en la parte delantera y trasera con galones verticales o *clavi* y, las más ricas, se completaban con bandas angulares o *gammulae* en la parte inferior de las prendas. En los hombros y a la altura de las rodillas era normal colocar *orbicui* o *tabulae*, coincidiendo con articulaciones, por lo que podían tener un carácter profiláctico, podían servir para preservar la salud y aliviar algunas enfermedades como la artritis⁷⁴.

De alguna manera, los textiles estaban vinculados al mundo de los espíritus y los motivos que los decoraban tenían la función inmaterial de proporcionar bienestar y seguridad⁷⁵. Insistiendo en este efecto apotropaico, la decoración de los tejidos y su disposición en estos servía tanto para proteger y defender contra el mal de ojo, como para atraer la buena fortuna y la prosperidad. Plinio el Viejo en su *Naturalis Historia* (Libro 28, 17.64) explica como el nudo de Hércules tenía cualidades terapéuticas, lo que justificaría su aparición en la decoración de la indumentaria. Como afirma Diane Lee Carroll, en los motivos ornamentales había un simbolismo oculto regido por conceptos filosóficos⁷⁶. Parece evidente que muchos de los motivos que se repitieron en el tiempo tendrían un significado comprensible para gran parte de la población, aunque las transformaciones sociales y religiosas pudieron desproveer a los motivos de su significado primigenio adquiriendo nuevo simbolismo con la evolución de costumbres y ritos. Más difícil es pensar que perduraron únicamente por sus valores ornamentales. Los diseños geométricos pudieron estar en relación con algunas doctrinas filosóficas como el estoicismo, el neoplatonismo y el neopitagorismo, que adquirieron en Egipto un considerable desarrollo. El neopitagorismo alcanzó cierto grado de esoterismo basado en la combinación de números y figuras geométricas, como la estrella de ocho puntas formada al girar dos cuadrados sobre sí mismos cuarenta y cinco grados, composición muy frecuente en los tejidos, o hexagramas formados por dos triángulos girados sobre sí mismos, habituales en amuletos⁷⁷. Por otra parte, los diseños geométricos sin fin constituían una defensa contra el mal de ojo siempre que la vista no permaneciese fija en el motivo, sino que la mirada buscara su composición intrínseca. En sociedades tan supersticiosas como las aludidas, los procedimientos para evitar el mal de ojo eran de lo más variados: tanto los amuletos, como la ordenación de la ornamentación de la indumentaria y los motivos podían ser elementos poderosos para evitar los aojamientos⁷⁸.

⁷¹ Laura Rodríguez Peinado, "Los santos caballeros". *Revista digital de iconografía medieval*, 11/3 (2010): 59, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/6212013-11-21-8.%20Santos%20caballeros.pdf>.

⁷² Rodríguez Peinado, "Los santos caballeros", 53-54.

⁷³ Török, *Transfigurations of Hellenism*, 220-221.

⁷⁴ Carroll, *Looms and textiles of the Copts*, 54-55 y 86.

⁷⁵ Maguire, "Garments pleasing to God", 215-216.

⁷⁶ Carroll, *Looms and textiles of the Copts*, 55-180.

⁷⁷ Fluck, Helmecke y O'Connell, *Egypt faith after the pharaohs*, 208-210.

⁷⁸ Carroll, *Looms and textiles of the Copts*, 55-180.

Abundando en el efecto apotropaico, también la visualidad y el colorido revestían especial importancia para atraer la fortuna y evitar el mal de ojo. Henry Maguire recoge un texto donde un hombre le dice a su hermana “se cuidadosa en hacer mi túnica correctamente”⁷⁹, y en cuanto al color, László Török comenta como la utilización sistemática del rojo y amarillo en los textiles aportaba una impresión de magnificencia y esplendor⁸⁰, lo cual también estaría vinculado a la moda y al gusto por unos determinados colores entre los demandantes de estos productos. Lo cierto es que el rojo fue un color presente a lo largo de los siglos en la producción de textiles del Valle del Nilo; su intensidad cromática heredó el valor semántico que la púrpura había tenido desde la Antigüedad, por eso fue habitual como fondo sobre el que destaca la ornamentación y los motivos iconográficos, por lo que no hay que infravalorar su posible carácter propiciatorio. En cuanto al amarillo, fue en la Antigüedad y para los musulmanes símbolo de poder y riqueza, si bien en el occidente cristiano gozó de mala reputación, identificándose con el color de la traición⁸¹.

Resulta evidente que los animales tuvieron connotaciones alegóricas y un efecto apotropaico con sentido protector, por eso se usaron colgantes con tipología animal con carácter profiláctico como, por ejemplo, el pez, que en Egipto siempre fue símbolo de regeneración y riqueza, en el cristianismo se vinculó a Cristo y estaba asociado a la idea de resurrección y salvación, y en época musulmana se siguió utilizando como símbolo de prosperidad, como demuestra un amuleto del que penden tres colgantes del Staatliche Museen de Berlín (inv. I.6391) con esta tipología e inscripciones cursivas en sus lomos: en un lado se lee *bismillah* –en el nombre de Dios– y en el otro *mashallah* –si Dios quiere–. En un amuleto cilíndrico del mismo museo (inv. P.13232) se afrontan a un ánfora peces, aves y serpientes, animales con los que se invocaba a la prosperidad, felicidad y riqueza a sus propietarios. Estas prácticas con un componente mágico no suponían una actitud subversiva respecto a las religiones oficiales, sino que formaban parte de la misma ideología con un sentido cosmológico y teológico dentro de las premisas del neoplatonismo⁸².

Enlazando con estas ideas, también en los tejidos tuvieron los animales connotaciones alegóricas y este efecto apotropaico. La indumentaria con que fueron enterrados los difuntos era la misma que se usaba en vida y la iconografía de los elementos decorativos tenía en gran medida un carácter protector, con temas alusivos a la fertilidad y la regeneración por repercutir directamente en la vida cotidiana de un país que dependía de las crecidas del río, su fuente de vida y de prosperidad. De ahí, como ya se ha comentado, el éxito de los temas nilóticos con

animales acuáticos, terrestres y volátiles, familiares e imprescindibles en el devenir de sus habitantes, por eso también formaron parte del repertorio de los tejidos de ornamentación, utilizados cuando dejaron de tener su función primaria como mortajas. Sin embargo, es muy probable que los cojines donde descansaba la cabeza y pies de los difuntos se hicieran con esta finalidad y por eso en ellos motivos como la liebre o el pavo real concentran este simbolismo funerario de regeneración salvación e inmortalidad.

5. Conclusiones

Los animales, como evocadores de la vida en tierra, mar y aire, fueron omnipresentes en la decoración textil asociados a la abundancia, al poder y la protección⁸³. Con este significado decoraron prendas de indumentaria y telas de ornamentación y amueblamiento en la Antigüedad Tardía. En ambos casos la temática no era diferente, pero la descontextualización y el estado fragmentario de los textiles conservados, en algunos casos por su desintegración y en otros por su división intencionada para sacar mayor beneficio, no facilita conocer el tipo de piezas de las que formaron parte, lo que abunda en la dificultad de precisar una función específica, si bien, la temática animalística participó de una serie de valores apotropaicos y propiciatorios, como se ha ido reflejando en el texto, de carácter genérico de los que participaban las sociedades de los territorios ribereños del Mediterráneo, de los que esta producción es un reflejo al haberse conservado en gran cantidad con una serie de temas que se repiten de forma continua con variaciones que afectan fundamentalmente a aspectos estéticos.

Si bien la materialidad de los textiles asocia estos bienes a una parte de la población con recursos capaz de adquirirlos, que en algunos casos pudo decantarse por temas concretos acordes a sus creencias que podían ser objeto de encargos específicos, no cabe duda que la repetición de los motivos y la ejecución de estas piezas en talleres organizados donde se copiaban modelos, nos lleva a considerar que también se adquirieron por cuestiones de gusto, sin olvidar la importancia que tuvo el comercio textil de segunda mano. Estos factores dificultan conocer a quienes pertenecieron y el destino primario de estos tejidos, puesto que su reutilización llevó a que su destino final fuese el uso funerario y no se puede asegurar que sirvieran de mortaja para los mismos individuos de la generación que los adquirieron. En todo caso, aun teniendo en cuenta que en función del tipo de motivos pudieron ser adquiridos por personas con determinadas creencias, tampoco se puede descartar su uso por sujetos de creencias diferentes si se tiene en consideración el carácter sincrético de algunos temas, como es el caso de las viñas habitadas, lo que hacía que la temática animalística fuese adoptada por individuos de diferentes grupos sociales y religiosos.

Los animales formaron parte del repertorio visual de la Antigüedad Tardía con un simbolismo reconocido por gran parte de la población. Constituyeron una temática de carácter universal, con patrones que se repitieron en otros soportes y técnicas con

⁷⁹ Maguire, “Garments pleasing to God”, 224.

⁸⁰ Török, *Transfigurations of Hellenism*, 227-228.

⁸¹ Laura Rodríguez Peinado, Ana Cabrera Lafuente, Enrique Parra Crego y Luis Turell Coll, “Discovering Late Antique textiles in the public collections in Spain: an interdisciplinary research Project”, en *Greek and Roman textiles and dress, an interdisciplinary anthology*, ed. Mary Harlow y Marie Louise Nosch (Oxford-Filadelfia: Oxbow Books, 2014), 352-357.

⁸² Fluck, Helmecke y O’Connell, *Egypt faith after the pharaohs*, 188-195.

⁸³ Evans y Ratliff, *Byzantium and Islam. Age of transition*, 172.

significados análogos, como se ha ido mostrando en algunos ejemplos citados en el texto. Esta temática y algunas de sus composiciones trascendieron el periodo y se ven repetidos en la producción textil bizantina, islámica y medieval, pero en estos casos los significados se alteraron o se perdieron, pero no es este el lugar para abordar su análisis.

Para concluir hay que destacar que la importancia de la producción textil del Valle del Nilo estriba en que por las condiciones naturales que han favorecido su preservación permiten conocer cómo sería la de otras manufacturas coetáneas de las que apenas se conservan restos. Los ejemplos citados solo son la punta del iceberg de una temática que con múltiples variantes aportó riqueza decorativa y significado acorde a códigos familiares a la población usuaria y destinataria.

6. Referencias bibliográficas

6.1. Fuentes primarias

Plinio el Viejo, *Naturalis Historia*, Libro 28, 1764.
Sagrada Biblia, Salmos, 42, 1.
Sagrada Biblia, Epístola de san Pedro, V, 8.

6.2. Bibliografía

- Bartosiewicz, László y Alice M. Choyke, eds. *Medieval animals on the move. Between body and mind*. Londres: Palgrave Macmillan, 2021.
- Berliner, Rudolf. "Horsemen in tapestry roundels found in Egypt". *Textile Museum Journal*, 1-2 (1963): 39-54.
- Bourguet, Pierre du. "De l'art copte païen a l'art copte chrétien". *La Revue du Louvre*, 3 (1970): 177-180.
- Bourguet, Pierre du. *Les coptes*. París: Presses Universitaires de France, 1988.
- Bruwier, Marie-Cécile, coord. *Égyptennes. Étoffes coptes du Nil*, Mariemont: Musée Royal de Mariemont, 1997.
- Cabrera Lafuente, Ana. "La datación de C14 aplicada a los tejidos de la Antigüedad Tardía". En: Rodríguez Peinado, L. y Cabrera Lafuente, A. (eds.), *La investigación textil y los nuevos métodos de estudio*, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2014, 212-216. <http://www.flg.es/museo/publicaciones-investigacion/publicaciones-museo-bibliotecalazaro-galdiano/publicaciones-digitales#.VJ9VjsACA>.
- Cabrera Lafuente, Ana y Laura Rodríguez Peinado. "Los tejidos coptos del MAN: nuevos datos y aportaciones para el estudio de los tejidos egipcios de la Antigüedad Tardía y Edad Media". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 34 (2016): 327-346. <http://www.man.es/man/estudio/publicaciones/boletin-info/2010-2019/2016-34-19-cabrerainfo.html>.
- Calament, Florence y Maximilien Durand, dirs. *Antinoé à la vie, à la mode. Visions d'élégance dans les solitudes*, Lyon: Fage éditions, 2013.
- Carroll, Diane Lee. *Looms and textiles of the Copts: first millennium Egyptian textiles in the Carl Austin Reitz collection of the California Academy of Science*, San Francisco: California Academy of Sciences, 1988.
- Dauphin, Claudine. "Symbolic or decorative? The inhabited scroll as a means of studying. Some Early Byzantine mentalities". *Byzantium*, 48 (1978): 10-34.
- Desroches-Noblecourt, Christiane. *La herencia del antiguo Egipto*, Barcelona: Edhasa, 2006.
- Dimand, M. *Die ornamentik der Ägyptischen wolwirkereien*, Leipzig: J. C. Hinrich, 1924.
- Dunand, Françoise. "Between tradition and innovation: Egyptian funerary practices in Late Antiquity". En Bagnall, R. (ed.), *Egypt in the Byzantine World, 300-700*, Nueva York: Cambridge University Press, 2007, 163-184.
- Evans, Helen C. y Brandie Ratliff, coords. *Byzantium and Islam. Age of transition, 7th - 9th century*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2012.
- Fluck, Cäcilia, Gisela Helmecke y Elizabeth R. O'Connell, eds. *Egypt faith after the pharaohs*, Londres: The British Museum Press, 2015.
- Hall, Rosalind. *Egyptian textiles*, Princes Risborough: Shire Publications Ltd, 1986.
- Huber, Béatrice. "The textiles of an Early Christian burial from el-Kom el-Ahmar / Saruna (Middle Egypt)". En Moor A. de y Fluck, C. (eds.) *Methods of dating ancient textiles of the 1st millennium AD from Egypt and neighbouring countries*, Tiel: Lannoo, 2007, 36-69.
- Kitzinger, Ernst. "The horse and lion tapestry at Dumbarton Oaks. A study in Coptic and Sassanian textile design". *Dumbarton Oaks Papers*, 3 (1946): 1-72. <https://doi.org/10.2307/1291042>.
- Lafontaine-Dosogne, Jacqueline. *Textiles coptes. Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Bruselas: Imprimerie Orientaliste, 1988.
- Lewis, Suzanne. "A Coptic representation of Thetis at the forge of Hephaistos". *American Journal of Archaeology*, 77 (2) (1973a): 309-318.
- Lewis, Suzanne. "The iconography of the horseman in byzantine Egypt". *Journal of the American Research Center in Egypt*, 10 (1973b): 27-64.
- Maguire, Eunice D. *Weavings from Roman, Byzantine and Islamic Egypt. The rich life and the dance*, Urbana-Champaign: University of Illinois, 1999.
- Maguire, Henry. "Garments pleasing to God. The significance of domestic textile designs in the Early Byzantine period". *Dumbarton Oaks Papers*, V (1990): 215-224.
- Moor Antoine de "Radiocarbon dating of ancient textiles. State of research". En Moor, A. de y Fluck, C. (eds.) *Methods of dating ancient textiles of the 1st millennium AD from Egypt and neighbouring countries*, Tiel: Lannoo, 2007, 99-111.
- Morelli, Federico. "Tessuti e indumenta nel contest economico tardoantico: i prezzi". *Antiquité Tardive*, 12 (2004): 55-78.
- Pastoureau, Michel. *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires: Katz, 2006.
- Pazos López, Ángel y Ana M^a Cuesta Sánchez, eds. *Las imágenes de los animales fantásticos en la Edad Media*. Gijón: Trea, 2022.
- Pfister, Rudolf. *Textiles de Palmyre*, París: Les Éditions d'Art et d'Histoire, 1934.
- Pfister, Rudolf. *Nouveaux textiles de Palmyre*, París: Les Éditions d'Art et d'Histoire, 1937.
- Pfister, Rudolf. *Textiles de Palmyre III*, París: Les Éditions d'Art et d'Histoire, 1940.
- Pfister, Rudolf y Louise Bellinger. *The excavations at Dura-Europos. Final report IV. Part II: The texti-*

- les, New Haven: Yale University Press / Londres: Oxford University Press: 1945.
- Poplin, François. "La chasse au sanglier et la vertu virile". En *Homme et animal dans l'antiquité romaine: Actes du colloque de Nantes [29 mai-1er juin] 1991*, Tours: Centre de recherches A. Piganiol, 1995, 445-467.
- Pritchard, Frances. *Clothing culture. Dress in Egypt in the first millennium AD*, Manchester: The Whitworth Art Gallery The University of Manchester, 2006.
- Rodríguez Peinado, Laura. "Las representaciones ecuestres en los tejidos coptos. Evolución de un tema iconográfico a propósito de dos tejidos del Museo Nacional de Artes Decorativas". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VI-11 (1993): 225-230.
- Rodríguez Peinado, Laura. "Las cucharas con tipología de nadadora como fuente de inspiración de la decoración textil copta", *Anales de Historia del Arte*, 7 (1997): 49-54. <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9797110049A/31554>.
- Rodríguez Peinado, Laura. "Los tejidos coptos del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. II". *Anales de Historia del Arte*, 12 (2002): 9-56. <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0202110009A/31282>.
- Rodríguez Peinado, Laura. "Los santos caballeros". *Revista digital de iconografía medieval*, II/3 (2010): 53-62. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-8.%20Santos%20caballeros.pdf>.
- Rodríguez Peinado, Laura. "Diseños y motivos decorativos en la indumentaria del primer milenio". *Diseño de moda, teoría e historia de la indumentaria*, 1 (2015a): 61-74.
- Rodríguez Peinado, Laura. "La imagen de la liebre en los tejidos de la Antigüedad Tardía del Valle del Nilo". *De Arte*, 14 (2015b): 7-21. <https://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/dearte/article/view/1593>.
- Rodríguez Peinado, Laura. "Imágenes del teatro y la danza en los tejidos del Valle del Nilo". *Arti dello Spettacolo / Performing Arts*, (2023): 15-29, esp. 24-25 <https://www.artidellospettacolo-performingarts.com/2023-2/>.
- Rodríguez Peinado, Laura., Ana Cabrera Lafuente, Enrique Parra Crego y Luis Turell Coll. "Discovering Late Antique textiles in the public collections in Spain: an interdisciplinary research Project". En Harlow, M. y Nosch, M. L. (eds.) *Greek and Roman textiles and dress, an interdisciplinary anthology*, Oxford-Filadelfia: Oxbow Books, 2014, 345-373.
- Rosenthal-Heginbottom, Renate. "Textiles from Nabatean sites in Negev". En Moor A. de y Fluck, C. (eds.) *Methods of dating ancient textiles of the 1st millennium AD from Egypt and neighbouring countries*, Tiel: Lannoo, 2007, 79-87.
- Rutschowskaya, Marie-Hélène. *Tissus coptes*. París: Adam Biro, 1990.
- Rutschowskaya, Marie-Hélène y Dominique Bénazeth, coords. *L'art copte en Egypte. 2000 ans de christianisme*, París: Gallimard, 2000.
- Santrot, Marie-Hélène, coord. *Au fil du Nil. Couleurs de l'Égypte chrétienne*. París: Somogy éditions d'Art, 2001.
- Török, László. *Transfigurations of Hellenism. Aspects of Late Antique art in Egypt, AD 250-700*, Leiden-Boston: Brill, 2005.
- Toynbee Jocelyn Mary Catherine y John Bryan Ward-Perkins. "Peopled scrolls: A hellenistic motif in Imperial art". *Papers of the British School of Archaeology at Rome*, 18 (1950): 1-43.
- Van Strydonk, Mark, Antoine de Moor y Dominique Bénazeth. "¹⁴C dating comparted to art historical dating of Roman and Coptic textiles from Egypt". *Radiocarbon*, 46.1 (2004): 231-244.
- Vendries, Christophe. "La trompe, le gaulois et le sanglier". *Revue des Études Anciennes*, 101-3-4 (1999): 367-391. DOI: <https://doi.org/10.3406/rea.1999.4771>.
- What things cost in ancient Rome*. Ancient Coins for Education, Inc. 2002. <https://www.constantinethegreatcoins.com/edict/>.
- Zaloscer, Hilde. "Le probleme de l'art copte". *Les Arts Plastiques*, 9-10 (1948): 355-368.