



## SOROLLA COLECCIONISTA DE TEJIDOS COPTOS\*

### SOROLLA, COLLECTOR OF COPTIC TEXTILES

#### RESUMEN:

Sorolla no solo fue uno de los pintores más importantes y reconocidos de su generación, sino que además fue un coleccionista que fue adquiriendo a lo largo de su vida numerosos objetos, algunas veces de forma impulsiva y caprichosa, como él mismo manifestaba en la correspondencia que mantuvo con su mujer Clotilde. Entre las colecciones artísticas, arqueológicas y etnográficas, también se conservan en su museo madrileño tres tejidos coptos, que se analizan en este estudio, así como cuál pudo ser el interés del pintor en estas piezas, muy de moda en el coleccionismo contemporáneo.

#### PALABRAS CLAVE:

Tejidos coptos, coleccionismo textil, ornamentación textil, Museo Sorolla.

#### ABSTRACT:

Sorolla was one of the most important and renowned painters of his generation, and he was also a collector who acquired numerous objects throughout his life, sometimes impulsively and capriciously, as he himself expressed to his wife, Clotilde, in his letters. Among his artistic, archaeological, and ethnographic collections, three Coptic textiles are preserved in his Madrid Museum, which are analyzed in this paper, as well as the painter's interest in these fabrics, very fashionable in contemporary collecting.

#### KEYWORDS:

Coptic textiles, textile collecting, textile ornamentation, Sorolla Museum.

## LAURA RODRÍGUEZ PEINADO

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
 DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

<https://orcid.org/0000-0001-7444-7663>

larodrig@ucm.es

Recibido: 12/6/2025    Aceptado: 5/11/2025

\* Este artículo ha sido redactado en el marco del Proyecto de Investigación I+D+i financiado por el Gobierno de España INTERSECTIONS. Intersecciones de género, transculturalidad e identidad en la Edad Media peninsular: el reciclaje y larga vida de los objetos y textiles (PID2023-151143NA-100).

## INTRODUCCIÓN

Joaquín Sorolla (1863-1923), además de uno de los pintores españoles más importantes de su generación (Pons-Sorolla 2001), por las relaciones sociales que cultivó a lo largo de su carrera, repleta de éxitos, fue un coleccionista ecléctico que fue recopilando y atesorando objetos de todo tipo, muchos de los cuales le sirvieron de inspiración para sus pinturas.

En su museo madrileño, con sede en la casa en la que vivió los últimos años de su vida, se conservan objetos de toda índole, algunos vinculados a sus recuerdos personales y familiares más cotidianos y otros más singulares vinculados a su pasión coleccionista. La exposición “Sorolla en 100 objetos”, celebrada en el Museo Sorolla del 14 de mayo a 29 de septiembre de 2024 con motivo del centenario de su muerte, ha permitido conocer una mínima parte, pero totalmente representativa de su universo (Pitarch 2024).

Su taller, como se observa en las fotografías que lo han inmortalizado, estaba repleto de objetos variados: muebles, esculturas –algunas reproducciones de obras antiguas– pinturas, grabados, cerámica, azulejería, brocados, terciopelos y alfombras que le servían de inspiración (fig. 1). Estableció con ellos lazos afectivos y se convirtieron en una prolongación del pintor y un escaparate de cara a sus clientes y de su propia proyección pública (Roca 2023, 67-68), porque allí recibía a clientes y amistades eruditas que le visitaban,



Fig. 1. Ricardo de Rivero, *Sorolla en su estudio*, ca. 1911,  
© Museo Sorolla, Madrid, nº inv. 80160

entre los que había coleccionistas que, probablemente, le introdujeron en el ámbito del anticuariado (Roca 2023, 68-71).

Además de antigüedades arqueológicas y artísticas (San Nicolás y Ruiz 1991; Valtierra 2024), Sorolla coleccionó piezas de carácter etnográfico, como indumentaria y joyas, que le permitieron documentar sus pinturas de *Visión de España*, encargadas por Huntington para la biblioteca de la Hispanic Society de Nueva York (Pitarch 2013, 13-22; Roca 2023, 71-72). En sus viajes por Castilla para recopilar información sobre los trajes regionales adquirió, además de indumentaria y prendas diversas, todo tipo de piezas textiles que conforman parte importante de su colección, en las que reconoció su belleza en su variado cromatismo y el rico repertorio ornamental que desplegaban perpetuando tradiciones centenarias.

Su colección textil, fruto de su pasión anticuaria, compuesta por más de setecientas piezas, está formada por alfombras, cortinajes, terciopelos, brocados, bordados eruditos y populares de distintos períodos y procedencias e indumentaria. Junto a tejidos históricos, como terciopelos, brocados, damascos y bordados eruditos también se conservan piezas del ajuar doméstico aportado por su esposa y toda la indumentaria y piezas populares, casi todas de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, compradas por el pintor en sus viajes para la preparación de los paneles de la Hispanic Society. Algunos se utilizaron para decorar su taller y su casa, formando parte de su vida privada y profesional.

## COLECCIONISMO DE TEJIDOS COPTOS

Antes de proceder al estudio de los tres fragmentos de tapicerías coptas de los que se desconoce el modo de adquisición, es pertinente conocer qué se entiende por tejidos coptos, hacer una sucinta historia del interés de estas producciones en el coleccionismo de la época y analizar la razón que pudo llevar a Sorolla a adquirir estas telas que resultan sumamente exóticas y singulares entre los objetos que formaron parte de su universo, aunque parece seguro que estuvieron vinculadas a su curiosidad intelectual como hombre de su tiempo<sup>1</sup>. Si bien por su número se pueden considerar una anécdota, está claro que se tienen que entender como una muestra de que Sorolla compartió el gusto por coleccionar estas producciones con artistas como Mariano Fortuny y Madrazo, Henri Matisse o el pintor americano Marsden Hartley (Rutschowscaya 1990, 20-21). Todos ellos mostraron un gran interés por estas piezas y quedaron fascinados por su colorido y la expresividad de sus figuras, por lo que se convirtieron en una fuente de inspiración para sus creaciones, aunque esto último no parece evidenciarse en el pintor valenciano.

<sup>1</sup> Como indica Covadonga Pitarch 2024, 329, al pintor le divertía comprar, como declara en una carta a su esposa, Clotilde, en la que se define como manirroto, antojadizo y derrochón.

En la historiografía se conocen como tejidos coptos los procedentes de los enterramientos egipcios de los primeros siglos de nuestra era, momento en el que se estaban abandonando las prácticas de momificación y los difuntos eran enterrados con la indumentaria que utilizaron en vida (Bénazeth 2000, 105-106; Dunand 2007). El término copto designaba a sus habitantes, pero a partir de la islamización del territorio se asoció a los cristianos egipcios<sup>2</sup>. Hay que tener en cuenta que aunque el cristianismo se introdujo en el valle del Nilo en fechas muy tempranas, sus adeptos convivieron durante siglos con practicantes de la religión grecorromana y de cultos orientales, por lo que estas producciones formaron parte de la cultura visual de la Antigüedad tardía y revelaban los valores, actitudes y hábitos de los habitantes de Egipto, un gusto compartido que reflejaba el estatus social, la riqueza y una forma de vida en la que los motivos decorativos formaban parte del ideario de los individuos que las poseyeron, no siempre vinculado a sus creencias, porque los textiles eran productos de lujo que se transferían de generación en generación y, es posible, que algunos motivos dejaren de tener significado o este se transformase con el tiempo. Pero la calidad y el valor matérico y ornamental hacía de ellos bienespreciados hasta el punto de servir de mortaja a los difuntos como una manifestación de último homenaje. Por tanto, el término copto relativo a los tejidos designa obras extraídas de enterramientos del valle del Nilo desde la época romana hasta los primeros siglos del dominio islámico conservados gracias a la ubicación de las necrópolis en los bordes del desierto, en un terreno seco y arenoso que favoreció la preservación de estas telas en magníficas condiciones, desenterrándose piezas completas en las que los motivos decorativos han mantenido su rico cromatismo.

En su materialidad, los tejidos de la Antigüedad tardía se caracterizan por estar ejecutados en lino y lana, las dos fibras textiles más habituales en la cuenca del Mediterráneo antes de la llegada de la seda. En general, el lino se utilizaba para la urdimbre y la trama de la base, normalmente ejecutada en técnica de tafetán, donde los hilos de la trama se cruzan alternativamente uno a uno con los de la urdimbre. La lana se utilizaba para las tramas de los motivos decorativos realizados en técnica de tapicería. Por sus cualidades, la lana absorbe los tintes mejor que el lino, empleándose distintos colores adaptados a las necesidades decorativas, de forma que, técnicamente, los hilos no recorren toda la urdimbre, sino la parte del diseño trazada con ese color, quedando en suspensión en el reverso hasta que se tiene que volver a utilizar en pasadas sucesivas. En la tapicería, los hilos de la urdimbre quedan totalmente ocultos y son los hilos de la trama los que conforman el patrón o modelo con la peculiaridad, en los tejidos de este periodo, de que las tramas pueden curvarse para conformar la decoración<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> *Aiguptius*, término con el que nombraron los griegos al territorio, se transformó con el tiempo en *Egipioi*. Los árabes lo redujeron a las radicales consonánticas \*qbt, dando origen a una nueva palabra pronunciada *copto*. Una síntesis de esta evolución en Bourguet 1988, 5-12.

<sup>3</sup> Aunque fue lo más habitual, no solo se utilizó la tapicería para crear los diseños decorativos en estas producciones. Un análisis pormenorizado de las técnicas empleadas en la ejecución de los tejidos de este periodo en Rodríguez 1993, 151-165.

El amplio repertorio decorativo de estos textiles evidencia la multiculturalidad y sincretismo de la sociedad egipcia en el periodo de la Antigüedad tardía, a la vez que nos permite considerar cómo eran la ornamentación y los textiles de otros territorios de la cuenca del Mediterráneo que no se han conservado. En muchos casos, son composiciones geométricas similares a las de los mosaicos contemporáneos. Las escenas y motivos nilóticos, de moda en la totalidad del mundo romano, conviven con escenas mitológicas y todo un universo de temas e imágenes de origen grecorromano. La iconografía cristiana no será predominante hasta los últimos siglos de producción (Rodríguez 1993, 194-256; Rutschowscaya 1990, 77-147).

Desde el último cuarto del siglo XIX se organizaron numerosas campañas en Egipto que aportaron abundante material arqueológico destacando cuantitativamente los textiles, que despertaron el interés de coleccionistas y museos<sup>4</sup>. En 1881 Gaston Maspero dirigió las primeras excavaciones sistemáticas en emplazamientos ubicados en los márgenes del desierto y, a partir de esta década, fueron numerosas las expediciones emprendidas financiadas por diferentes instituciones interesadas en la adquisición de estas piezas (Rutschowscaya 1990, 148-149), pero fue en la Exposición Universal de París de 1900 cuando se reveló y difundió al público que asistió a este gran evento y a los coleccionistas de textiles la amplitud de estos hallazgos, así como la calidad y originalidad de los tejidos exhumados. En el *Palais du Costume* se celebró la muestra *Le costume en Égypte du VII au XIII siècle* en la que se dio a conocer un importante número de piezas procedentes de la campaña que Albert Gayet había llevado a cabo financiado por los organizadores del gran evento finisecular (Gayet 1900). A partir de entonces, museos y coleccionistas se interesaron en mayor medida por la adquisición de conjuntos de textiles apreciados por la belleza de sus diseños y su rico colorido, y de forma paralela se publicaron los primeros estudios analizando su variado repertorio decorativo e iconográfico y su técnica, siendo pionero el de M. Gerspach publicado en 1890.

El mercado del arte que se generó provocó la fragmentación de muchos tejidos para obtener mayor rentabilidad, apreciándose generalmente las partes ornamentadas y desecharse, a menudo, las telas sin decorar. Este fraccionamiento ha dificultado conocer su función. Además, en su comercialización fue habitual omitir la procedencia de las piezas, ya fuera por su desconocimiento, o para ocultar su extracción fraudulenta en excavaciones clandestinas.

En Francia y el resto de los países occidentales se produjo una verdadera coptomanía que competió al coleccionismo de eruditos y artistas. Uno de los artistas que colecciónó y buscó inspiración en estas piezas fue Mariano Fortuny y Madrazo, que creó estampaciones con diseños

<sup>4</sup> Aunque los primeros tejidos procedentes de enterramientos egipcios tardoantiguos llegaron a Europa en siglo XVII, se empezaron a coleccionar de forma regular a partir de las expediciones napoleónicas. A lo largo del siglo XIX siguieron saliendo a la luz de forma accidental hasta los años 80 en que se emprendieron campañas sistemáticas: Calament 2001, 167-169.

coptos para adaptarlos a sus creaciones inspiradas en las antiguas túnicas egipcias<sup>5</sup>. Tampoco escaparon a la influencia de esta moda los diseñadores teatrales. Sarah Bernhardt en el papel de *Théodora*, de la obra homónima de Victorien Sardou estrenada el 26 de diciembre de 1884, lució un vestuario inspirado en piezas coptas diseñado para ella y para todos los actores y figurantes por Théophile Thomas (Santrot et al. 2001, 177).

En España, el interés coleccionista por estos textiles fue muy desigual en los distintos territorios (Rodríguez 2022, 170-172). El coleccionismo textil en general destacó en Cataluña desde finales del siglo XIX vinculado al auge de su industria de tejeduría. Algunos empresarios fueron importantes coleccionistas formando notables colecciones que fueron la base de museos textiles (Carbonell 2016, 31-160). Entre ellos, el industrial textil Ramón Soler Vilabella sufragó con mil francos parte de los gastos de la campaña en Egipto de 1908 de Albert Gayet, y volvió a participar económicamente en la de 1913-1914. Por esta contribución se le recompensó con una serie de tejidos exhumados en estas campañas, parte de los cuales fueron donados al Museu de Montserrat (Turell 2008; 2014; 2017, 63-80).

En Madrid, apenas detectamos interés por este tipo de piezas entre los coleccionistas, a excepción de Anastasio Páramo, en el que nos detendremos más adelante. Sin embargo, el Museo Arqueológico Nacional y el Museo Nacional de Artes Decorativas estuvieron a la vanguardia institucional del país. El Museo Arqueológico Nacional fue la primera institución española en tener una colección de estos tejidos, adquirida en 1889 (Cabrera y Rodríguez 2016, 329; Rodríguez 2022, 172-174), en la misma década en que Gaston Maspero, director del Servicio de Antigüedades Egipcias, dirigiera las excavaciones en tres necrópolis de Akhmim –la Panópolis griega situada en el Alto Egipto– entre 1884-1888 donde fueron exhumados intactos un gran número de cuerpos amortajados y vestidos. Su descubrimiento tuvo gran resonancia, convirtiéndose los tejidos en las piezas de los ajuares funerarios más deseadas y codiciadas por museos y coleccionistas. Se considera que muchos de los tejidos que circularon en el mercado entre 1885 y 1886 procedían de necrópolis de Akhmim, ya fuese de excavaciones oficiales o fruto del saqueo<sup>6</sup>. En esos mismos años, adquirieron sus primeros lotes de tejidos coptos los museos de Viena, South Kensington, Hermitage, Cámara de Comercio de Lyon y Louvre, entre otros, y se publicaron los primeros catálogos en los que se clasificaban las piezas en función de su estilo más o menos naturalista<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> La pintora Hélène Clémentine Dufau se autorretrata en 1901 con una túnica azul con galones y medallones dorados impresos cuyo diseño pudo ser del artista granadino: Santrot et al. 2001, 182. Fortuny buscaba en la inspiración orientalista revertir la moda contemporánea que calificaba de intolerable y horrorosa: Osma 2015, 92.

<sup>6</sup> Una síntesis sobre este enclave en Fluck 2008. Por su parte, se ocupa, entre otras cosas, del descubrimiento y explotación de los cementerios de Akhmim a finales del siglo XIX: Muller 2005.

<sup>7</sup> Sirvan como ejemplo el catálogo del Österreich Museum: Riegl 1889 y del Victoria and Albert Museum: Volbach y Kühnel 1926.

En 1912 fue fundado por Real Decreto el Museo Nacional de Artes Industriales, germen del actual Museo Nacional de Artes Decorativas, dentro de la política de creación de museos cuyas colecciones sirviesen de inspiración para la formación artística de fabricantes y diseñadores (Villalba y Cabrera 2006). La sede del museo entre 1915 y 1932 fue el número 5 de la madrileña calle del Sacramento, donde se acomodaron objetos procedentes de otros museos, de dependencias oficiales y adquiridos por compra. Pero, además de los fondos propios, se cedieron temporalmente piezas en calidad de depósito por parte de coleccionistas madrileños que eran miembros del patronato, integrado por personalidades de reconocida competencia en el arte industrial en España. Se conoce la disposición de las salas del museo a partir de una serie de fotografías conservadas en el archivo del Museo Nacional de Artes Decorativas, algunas de las cuales se reprodujeron en el Anuario de 1916<sup>8</sup>. En la sala 2 del museo se exhibían objetos que en calidad de depósito prestó Anastasio Páramo, entre los que había una serie de tejidos coptos<sup>9</sup>.

Anastasio Páramo fue coleccionista y marchante de obras de arte que reunió una importante colección de artes decorativas que incluía tejidos antiguos (Lafuente et al. 2006). Resulta curioso que estableciese comunicación epistolar con el mencionado Ramón Soler Vilabella, al que en 1920 quiso comprar un reposero de lana. (Lafuente et al. 2006, 151). Cabe la posibilidad de que en esta relación hubiera intercambio de opiniones sobre los textiles copos, que interesaron a ambos, pero no se ha encontrado documentación que lo verifique. Por otra parte, es difícil determinar cuándo y dónde llevó a cabo la adquisición de estas piezas y el número que llegó a tener, así como cuándo se deshizo de su colección. Lo único claro es que actualmente forman parte de la colección del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Tarrasa.

### LOS TEJIDOS COPTOS DEL MUSEO SOROLLA

Es en este ambiente en el que tenemos que situar la figura de Joaquín Sorolla y su interés por adquirir una muestra, aunque muy exigua, de estas producciones.

Como se ha dicho, la colección de textiles históricos y populares del pintor, que permanece inédita casi en su totalidad, se cifra en unas setecientas piezas, pero son de origen peninsular y europeo. Formaban parte de los objetos que le servían al pintor como modelos en sus pinturas y de ese interés por acumular obras que caracterizaban un coleccionismo ecléctico con artefac-

<sup>8</sup> Museo Nacional de Artes Industriales. Anuario de MCMXVI. La dirección del Museo mandó hacer un gran número de colecciones fotográficas de las salas y detalles para repartir entre los centros y personalidades con el fin de dar a conocer la institución.

<sup>9</sup> Alguno de los fragmentos forma parte en la actualidad de los fondos del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Tarrasa. Seguramente fueron adquiridos a Páramo por Josep Biosca i Torres, industrial textil tarrasense residente en Madrid y promotor del Museo Textil Biosca en su ciudad natal, actual Centre de Documentació i Museu Tèxtil: Rodríguez 2022, 174-178, fig. 4.

tos de los más variado (Roca 2023, 72-73). Sorolla adquiría sus antigüedades en anticuarios o directamente a particulares y es indudable que su amistad con intelectuales y coleccionistas pudo influir en sus decisiones a la hora de llevar a cabo sus compras.

El coleccionismo textil había nacido de la mano de la Revolución Industrial, cuando una burguesía adinerada vio en el atesoramiento de objetos del pasado una forma de ascenso y prestigio social. A lo largo del siglo XIX fueron muchos los entendidos que empezaron a interesarse por los tejidos antiguos y tras la primera Exposición Universal, celebrada en Londres en 1851, comenzó la edad de oro del coleccionismo textil, cuando museos y coleccionistas particulares empezaron a interesarse por esos textiles que, durante siglos, se habían arrinconado al haber perdido su funcionalidad. Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874) fue uno de estos coleccionistas cuyas piezas se dispersaron al ser subastados a su muerte gran parte de sus bienes (Roca 2024). En una generación posterior esta fiebre se acrecentó al aumentar el número de piezas que se iban recuperando por parte de chamarileros, anticuarios y eruditos que no solo coleccionaron para sí, sino que actuaron como intermediarios para vender este patrimonio, la mayoría de las veces fuera de las fronteras<sup>10</sup>, alguno de ellos formó parte del círculo más o menos cercano de Sorolla, como Ricardo y Raimundo de Madrazo, cuñados del malogrado Fortuny (Roca 2024, 122-134). Sabemos de la amistad del pintor con intelectuales y coleccionistas de la capital, algunos de los cuales reunieron en sus colecciones un número importante de textiles, como Guillermo Joaquín de Osma, conde consorte de Valencia de don Juan, y José Lázaro Galdiano (Roca 2023, 69); pero solamente se conserva un tejido de procedencia egipcia en la colección del conde de Valencia de don Juan. Se trata de un taqueté (inv. 2073) con decoración de aves inscritas en octógonos con roleos estilizados de hojas de parra, modelo muy difundido presente en colecciones como la del madrileño Museo Arqueológico Nacional<sup>11</sup>. Los coleccionistas madrileños estuvieron más interesados en tejidos históricos españoles y de manufacturas occidentales, aunque nunca al nivel de los coleccionistas catalanes, muchos de ellos centrados exclusivamente en el atesoramiento de estos bienes.

Teniendo en cuenta estas premisas, y ante la falta de documentación sobre la adquisición de los tres tejidos coptos del Museo, es necesario hacerse algunas preguntas sobre cuál pudo ser el motivo que llevó al pintor a adquirir estas piezas y qué factores desencadenaron su interés por objetos de procedencia egipcia.

<sup>10</sup> Así, al igual que la colección de Mariano Fortuny y Marsal, la de Francisco Miquel i Badía (1840-1899) fue vendida a su muerte a John Pierpont Morgan y actualmente sus textiles forman parte de los fondos del Copper Hewitt Smithsonian Design Museum de Nueva York: Alsina 2011; 2015, 312-331. Por otra parte, a la dispersión de este rico patrimonio contribuyeron marchantes como José Weissberger: Pérez-Flecha 2020.

<sup>11</sup> Rodríguez 1999, 33, fig. 13a. En la técnica de taqueté intervienen dos urdimbres: una de fondo y otra de ligamento en la que el tafetán es el ligamento de base.

En 1885-1886, coincidiendo con su estancia en Roma, se fecha una acuarela que reproduce una túnica copta (inv. 00282) con inscripciones a lápiz de números que aluden a las medidas de los motivos que la decoran (Pons-Sorolla 2019, 50, cat. 80). Se trata de una prenda decorada con doble galón en las mangas, gran plastrón central en el escote, *clavi* que recorren la parte delantera hasta los bordes y *tabulae* en los hombros y cerca del borde inferior. Su decoración figurada en azul purpúreo emula escenas de caza con animales y cazadores incluidos en recuadros (fig. 2). Si las fechas del dibujo son las correctas, su ejecución coincidiría con su interés por los dibujos arqueológicos de piezas que se estaban

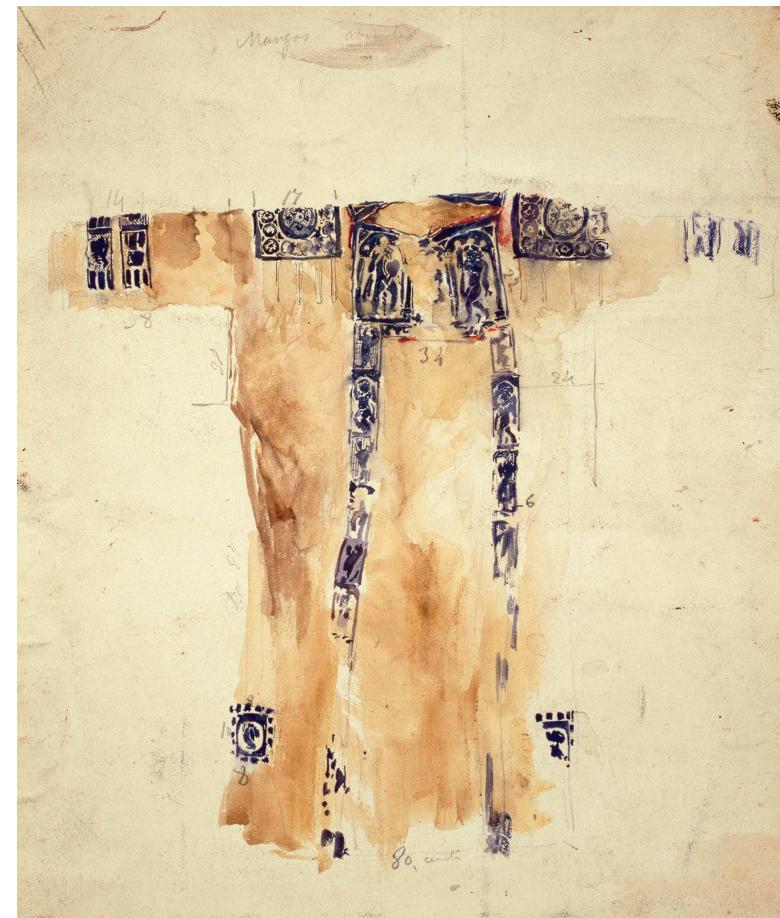


Fig. 2. Joaquín Sorolla, *Túnica*, 1885-1886,  
© Museo Sorolla, Madrid, nº inv. 00282

dando a conocer a partir de las excavaciones de Pompeya y Herculano (Pons-Sorolla 2019, 70, il. 140), así como con las primeras campañas en necrópolis del valle del Nilo de las que se exhumaron ajuares completos. Por las inscripciones con las medidas, parece probable que el pintor copiara la pieza del natural. Seguramente este fue su primer contacto con estas producciones, aunque desconocemos la razón por la que realizó el dibujo, ni si la adquisición de sus tres fragmentos se produjo en este momento.

Sorolla conoció y entabló amistad con un sinfín de personalidades de la época con diferentes intereses que contribuyeron a ampliar sus conocimientos. Para el tema que nos ocupa mencionaremos expresamente a José Ramón Mélida<sup>12</sup>, interesado en el arte egipcio, sobre el que escribió, entre otras obras, un manual (Mélida 1897) y un artículo sobre escultura (Mélida 1908). De esta última regaló un ejemplar al pintor todavía conservado en la biblioteca del Museo (Pitarch 2024, 258). A Mélida le pintó en dos ocasiones<sup>13</sup> y por este motivo o por otros, pudieron compartir intereses sobre distintos aspectos de la egiptología, en la que las piezas coptas, fundamentalmente los textiles, estaban de plena actualidad. Hay que recordar que el Museo Arqueológico Nacional, al que estaba vinculado Mélida profesionalmente, fue la primera institución en adquirir una colección de estas producciones en España<sup>14</sup>. Por tanto, aunque no es fácil establecer una relación directa entre la adquisición de los tres fragmentos y su relación con Mélida, su amistad pudo influir en su interés en antigüedades egipcias, al igual que la relación de amistad que entabló con Juliana Armour Ferguson, apasionada de Egipto y la egiptología, a quien retrató en 1909, durante su estancia en Estados Unidos, luciendo un collar de fayenza decorado con un escarabeo con sus alas explayadas de donde penden figuras de deidades y sujetando con su mano derecha un pequeño *ushebtī* que toma de un estante donde se disponen varias antigüedades egipcias (Smith College Museum of Art, Northampton) (fig. 3), muchas de ellas posiblemente réplicas del siglo XIX como consecuencia del masivo mercado generado ante el fervor que los coleccionistas mostraban por estos objetos, como el propio *ushebtī*. Ambas piezas se conservan actualmente en el Museo Sorolla (Pitarch 2024, 258), es posible que regalados al pintor por su clienta.

<sup>12</sup> Vinculado al Museo Arqueológico Nacional desde 1876, ejerció una egipología de gabinete, pero a lo largo de su carrera escribió algunas obras sobre arte y antigüedades egipcias importantes por incorporar en su análisis métodos positivistas en su clasificación: Casado 2007, 38.

<sup>13</sup> En 1904 y en 1920. De cada uno de estos retratos (inv. 81914 y 81896) se conserva una fotografía en los fondos del Museo que forman parte del legado fundacional.

<sup>14</sup> La adquisición de esta colección debió tener trascendencia entre los coleccionistas, porque Miquel i Badia mandó dibujar estas piezas a Emilio Orduña Viguera en 1892, tres años después de ser adquiridos por el Museo, para su archivo personal con el fin de tener material que le permitiera la clasificación de su propia colección: Alsina 2015, 321-322.



Fig. 3. Joaquín Sorolla, *Retrato de Juliana Armour Ferguson*, 1909, Smith College Museum of Art, Northampton

Cómo ya se ha comentado, con motivo de la Exposición Universal de París de 1900 se celebró en el *Palais du Costume* la muestra *Le costume en Égypte du VII au XIII siècle*, de la que se editó un catálogo (Gayet 1900)<sup>15</sup>. Sorolla viajó a París porque le concedieron el *Grand Prix* por las obras que presentó para el evento en el pabellón de España, en especial por “¡Triste herencia!” (Fundación Bancaria, Valencia) y quería ver cómo estaban expuestas en el *Grand Palais*, pero lejos de interesarle las novedades presentadas en esta gran exposición y las distintas muestras que se exhibieron, en los cinco días que estuvo, del 16 al 23 de julio, se interesó por la pintura presentada por los distintos países (Pons-Sorolla 2016, 23-25). En las cinco cartas que escribió a Clotilde esos días le comentaba que la feria era un fracaso, con muy poca gente<sup>16</sup> y que se iría sin ver la exposición en su totalidad porque le interesaba poco tantas cosas que no entendía (Pons-Sorolla 2011, 170-173). Se deduce que no visitó la muestra de la moda en Egipto a pesar de esa ola de coptomanía que invadía la capital del Sena y de sus primeros contactos con estas producciones en una fecha tan temprana como los años 80 del siglo XIX; tampoco parece que le interesaran los avances tecnológicos presentados, entre los que destacaban los referentes a la electricidad, el cine y la óptica, porque no los entendía, aunque unos años después su casa de la Avenida del Obelisco –actual Paseo del General Martínez Campos– fuera una de las primeras residencias madrileñas en las que se instaló luz eléctrica.

En 1918 fue invitado por el sultán por Fu’ad I de Egipto a pasar unos meses para pintar el territorio como parte de su política de apertura de su país al exterior, pero el viaje, programado para ese otoño o el del año siguiente, no se llegó a realizar, aunque el entusiasmo del pintor se tradujo en la adquisición de fotografías sobre lugares y gentes del país del Nilo (Pitarch 2024, 258).

A partir de estas evidencias se puede entender el interés de Sorolla en el arte egipcio. No se descarta que pudiera ser este interés general el que le llevó a adquirir las tres piezas de la colección en un momento indeterminado, fruto de todas las circunstancias comentadas. Tampoco sabemos si fueron un obsequio de alguna de sus amistades o clientes, como entendemos que sucedió con el collar de mayólica y el *ushebtu*, si fueron fruto de un intercambio, las adquirió en Roma, en uno de sus viajes a París o las compró a algún marchante o coleccionista en España, donde, como ya se ha dicho, despertaron mayor interés

en Cataluña que en Madrid, donde la colección de Anastasio Páramo parece que fue la excepción<sup>17</sup>. Tampoco sabemos si estaban entre sus objetos de colección antes o después de la invitación del frustrado viaje a Egipto. Lo que no cabe duda es que su interés por atesorar esta mínima muestra sitúa a Sorolla al mismo nivel que otros artistas coleccionistas como el escultor catalán Frederic Marès que también conserva en su museo barcelonés seis tejidos coptos que permanecen inéditos, asimismo una mínima muestra teniendo en cuenta que entre sus colecciones los textiles ocuparon un importante lugar.

Componen la colección tres fragmentos de los que sus dimensiones no permiten conocer su función<sup>18</sup>. Ya se ha apuntado que su estado fragmentario obedece a la costumbre de fraccionar los textiles para obtener mayor beneficio económico, que iba vinculado a otros aspectos como la decoración. Solo uno de ellos se ha publicado (Pitarch 2024, 257-260), permaneciendo los otros dos inéditos. A continuación, procedemos a su catalogación, donde se incluye el número de inventario, las medidas en cm., tomada la longitud en sentido de la urdimbre, los materiales, la técnica de ejecución, el repertorio decorativo y un análisis comparativo.

### Medallón estrellado

Nº inventario: 60308<sup>19</sup>.

Medidas: 33 x 23 cm.

Fibras: lino y lana con torsión en S<sup>20</sup>.

Fragmento textil con medallón estrellado en tapicería insertado y ejecutado a la vez en un tafetán de lino crudo con hilos más gruesos en las tramas de forma regular creando un efecto decorativo de listado (fig. 4). Se conserva un orillo con un ancho deshilado decorativo en el que se agrupan cuatro o cinco hilos de urdimbre con una trama envolvente. El deshilado se enmarca, a ambos lados, por dos pasadas de trama en lana violácea. Es el

<sup>17</sup> En Madrid la mayoría de los negocios de antigüedades estaban asentados en la calle del Prado, en los alrededores del Congreso, bien con una tienda abierta, o en pisos medio camuflados, pero se dedicaban, fundamentalmente, al negocio de piezas y antigüedades españolas: Marés 2000, 247.

<sup>18</sup> Quiero agradecer las facilidades prestadas por el personal del Museo Sorolla para acceder a estas piezas. En especial a la conservadora Pilar Herrera, la restauradora Belén Topete y la documentalista Rosario López, que me han atendido con gran diligencia. Igualmente, mi agradecimiento a Covadonga Pitarch, conservadora durante muchos años de esta institución.

<sup>19</sup> Este tejido ha sido publicado en la exposición “Sorolla en 100 objetos” celebrada con motivo de la conmemoración del centenario del fallecimiento del pintor: Pitarch 2024, 257-260. Por este motivo, aunque no se ha restaurado, para su presentación al público se han alineado sus hilos.

<sup>20</sup> Fue el tipo de torsión más habitual en la producción del valle del Nilo, tanto para fibras de lino como de lana. Al huso se le imprime un movimiento rotativo en sentido de las manecillas del reloj, de forma que la espira de los hilos recuerda la barra mediana de la letra S: Rodríguez 1993, 124.

mismo remate que el de un fragmento decorado con un medallón circular, con decoración similar al estudiado, del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí de Valencia (Rodríguez y Cabrera 2008, 58-60).



Fig. 4. Medallón estrellado, siglos III-V,  
© Museo Sorolla, Madrid, nº inv. 60308

El medallón lo forma una estrella de ocho puntas en tapicería con tramas de lana violácea, donde la decoración de hojas de parra en los bordes y entrelazos alrededor de una estrella central, formada por la intersección de dos cuadrados que giran sobre sí mismos, se crea con la técnica del hilo volante con lino crudo (Verhecken-Lammens 2013) en la que los hilos se manejan con una pequeña lanzadera que puede trabajar en todas las direcciones produciendo un efecto de bordado (Rodríguez 1993, 157-158).

Los tejidos monocromos con fondo violáceo imitaban los paños púrpura de las clases privilegiadas, aunque su color se obtenía no del *murex*, cuyo uso estaba destinado al círculo imperial, sino con grana y pastel, tintes habituales para obtener rojo y azul que mezclados conseguían tonos purpúreos que con el tiempo han virado a marrones<sup>21</sup>. Su cromatismo y repertorio decorativo está en relación con los mosaicos pavimentales romanos con modelos que se repiten en toda la cuenca del Mediterráneo. Textiles similares se han fechado por carbono-14 entre los siglos III-V (Rodríguez y Cabrera 2008, 60; Cabrera 2015, 241-243).

Se conservan numerosos tejidos con tipología estrellada con decoración similar al adquirido por Sorolla<sup>22</sup>. La estrella tuvo en Egipto y en otras civilizaciones del mundo antiguo un carácter mágico, igual que los entrelazos del campo central, en este caso inscritos en losangos, a los que se ha atribuido un carácter apotropaico porque trazar el motivo visualmente evitaba los aojamientos (Maguire 1990, 216). Por su parte, las hojas de parra, que ocupan cada una de las puntas de la estrella, en el Egipto faraónico estuvieron asociadas a Osiris y el mito de su muerte y resurrección; en el mundo greco-romano se vincularon a Dionisos, el dios de la vegetación; y en el cristianismo adquirieron un carácter eucarístico (Rutschowscaya 1990, 90; Rodríguez 1994, 106). No hay ningún elemento de la decoración que permita decantarse hacia unas creencias determinadas, tanto los diseños como la tipología estrellada del medallón tenían un significado inteligible para sus destinatarios, cuyas creencias eclécticas les hicieron partícipes de valores, actitudes, hábitos y gustos compartidos.

Por sus dimensiones, pudo formar parte de un tejido de ornamentación (colgadura, cobertor, mantel, etc.) o de indumentaria (chal o manto), pero su estado fragmentario impide precisar su función.

<sup>21</sup> Había diferentes recetas para conseguir los tonos purpúreos, las más de las veces de forma fraudulenta, y fueron las que se utilizaron habitualmente en Egipto: Martínez 2014. El análisis de colorantes ha permitido conocer cuáles eran estas mezclas con las que se obtenía una púrpura vegetal con un rango de tonalidades que incluían los rojos, azules, violetas y marrones: Rodríguez 2018.

<sup>22</sup> Tejidos estrellados de semejante tipología y decoración se conservan, entre otras instituciones, en el Museo Arqueológico Nacional (inv. 15060): Rodríguez 1999, 30; en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (inv. 13939): Rodríguez 1993, 400-402; en el Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Tarrasa (inv. 2663): Morral 1999, 172); y en el Museu del Disseny de Barcelona (inv. 36402, 27889, 27891 y 32876): Cabrera 2015, 257-258, 285-290.

### Fragmento de tejido rectangular

Nº inventario: 60307.

Medidas: 42 x 29 cm.

Fibras: lino y lana con torsión en S.



Fig. 5. Fragmento de tejido rectangular, siglos III-IV,  
© Museo Sorolla, Madrid, nº inv. 60307

Fragmento de tapicería con numerosas pérdidas que dificultan su comprensión al haber estado adherido a un soporte de papel del que todavía quedan restos en el centro que han cristalizado el tejido (fig. 5). En la parte superior se aprecia una mínima parte del tejido de tafetán, en el resto, las tramas de lana color violáceo que ha virado a marrón ocultan las urdibres de lino. La decoración se realiza con la técnica de hilo volante, donde los finos hilos de lino crudo conforman los motivos que destacan sobre el fondo. En tres de sus lados se recorre por una orla creada por un roleo que contiene flores abiertas cuadripétalas que alternan con frutos estilizados de tipología circular. En el campo central se distribuyen en bandas composiciones lanceoladas unidas entre sí, de forma que la inmediatamente superior se adapta a los intersticios. En cada medallón lanceolado se incluyen cinco flores cuadrilobuladas, la central enmarcada por un losange. No se puede precisar si se repetirían los patrones de la banda inferior, donde en el medallón contiguo la roseta central se ejecuta en lino con técnica de tapiz, lo que se repite en una de las bandas superiores, aunque en este caso está muy perdida. Las rosetas de tapicería salpicadas se reproducen en textiles donde el resto de la decoración se ejecuta con hilo volante; y en los paños ricos teñidos con verdadera púrpura se ejecutan con hilos de oro (Hofman-de-Keijzer et al. 2007, 227-228).

Una composición similar se repite en un fragmento de *orbiculus* de una colección flamenca (De Moor 1993, 113). El encadenamiento de formas lanceoladas son una estilización de los roleos habitados tan característicos de la Antigüedad tardía en todos los soportes y técnicas.

Por las características de su tejeduría y decoración se puede fechar en los siglos III-IV. Su estado fragmentario impide conocer su función, pero por sus dimensiones pudo ser un tejido de ornamentación.

### Fragmento de escote

Nº inventario: 60306.

Medidas: 21 x 6 cm.

Fibras: lino y lana con torsión en S.

Fragmento que podría pertenecer al borde de un cuello de túnica en función del cordoncillo de remate de la parte superior (fig. 6). Se trata de un textil polícromo en el que la decoración en técnica de tapiz se dispone en perpendicular a la urdibres. Desde el punto de vista técnico se aprecian las aberturas producidas por los cambios de color y las tramas curvas para adaptarse a los motivos, habitual en estas producciones (Rodríguez 1993, 155).

En una banda de fondo violáceo que ha virado a marrón alternan cestos repletos de frutos y palmetas de dos tipologías diferentes. En la parte superior, una serie de elementos cuadrados componen un remate que simula la talla de gemas. Y en los intersticios de las

palmetas se disponen cuatro cruces griegas. En la parte inferior se conserva el arranque de una segunda banda de fondo anaranjado con decoración de postas. Separa las dos bandas un resalte donde las fibras de lino se arrollan a dos hilos de urdimbre.



Fig. 6. Fragmento de escote, siglos V-VI,  
© Museo Sorolla, Madrid, nº inv. 60306

Los cestos en forma de copa están repletos de frutas formando un cono compacto. Las palmetas responden a dos tipos diferentes; unas con forma lanceolada que surge de un tallo simple, las otras de forma ovoide surgen de un tallo con ramificaciones simétricas que se enroscan en un roleo, flanqueadas en sus cuatro ángulos por cruces griegas en lino con un punto en lana anaranjada marcando el cuadrón central. Algunos elementos de la decoración y los perfilados se ejecutan en lino crudo, pero se rellenan con lanas de colores anaranjado, verde y amarillo. Aunque no se ha realizado análisis de tintes, los más utilizados para la obtención de estos tonos fueron la granza para los rojos, posiblemente el color de los tonos anaranjados actuales, aunque también ese tono se obtenía con la laca, utilizada desde el siglo VI en las manufacturas del valle del Nilo; gualda para los amarillos; y una mezcla azul y amarillo obtenido de indigotina y gualda u otro tinte, como el cártamo, para los verdes (Rodríguez et al. 2014, 352-358).

Los cestos repletos de frutos fueron en la Antigüedad tardía una alegoría de fecundidad. Se representan en contextos nilóticos para significar la riqueza del Nilo y pasaron a formar parte de la decoración de temas cristianos asociados a la promesa de otra vida tras la muerte. Este mismo significado se asociaba a las palmetas, de variada tipología y presentes en diferentes contextos (Rodríguez 1994, 108-109). Cestos y palmetas a menudo complementan la decoración rodeando al motivo central en *tabulae* y *orbiculi* reforzando el significado (Morral 1999, 150 y 168) y constituyen el motivo principal de bandas decorativas (Morral 1999, 133; Pritchard 2006, 82; Rodríguez y Cabrera 2008, 65-66; Cabrera 2015, 387, 427-432).

Aunque la presencia de cruces en muchas ocasiones tiene un sentido fundamentalmente ornamental, en este caso se puede considerar un simbolismo cristiano asociado al resto de

la decoración, teniendo en cuenta que la cruz es el símbolo de vida tras la muerte. Este mismo significado podría estar presente en un fragmento de banda del Museu del Diseny de Barcelona (inv. 27884) con cruces similares y roleos de hojas de parra estilizadas (Cabrera 2015, 313-314). La cruz podía albergar en su interior elementos foliáceos para reforzar su significado, como en una pieza del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (Rodríguez 1993, 494-495). Por tanto, aunque no se pueda asegurar, la túnica pudo ser vestida por un cristiano que de esta manera exteriorizaba y exhibía sus creencias.

El tejido remata en la parte superior por una doble pasada donde se unen varios hilos de urdimbre y a este remate se une, mediante una costura, un cordoncillo entorchado que refuerza el escote. La utilización de estos cordones sobrepuertos era habitual como elemento de remate a la vez decorativo y de refuerzo en escotes y sisas (Pritchard 2006, 64).

Este tipo de tejidos polícromos en tapicería donde se combina la tradición pagana y la temática cristiana se pueden fechar en torno a los siglos V-VI atendiendo a la estilización de los motivos.

#### PARA CONCLUIR

Las piezas textiles de culturas afines y antiguas llamaron la atención de coleccionistas, decoradores, diseñadores y empresarios que, como ya hemos visto, se aficionaron a comprarlas, venderlas e intercambiarlas, hasta que la mayor parte pasaron a formar parte de los actuales museos textiles.

Los tejidos coptos del Museo Sorolla se pueden entender, dentro de las colecciones del pintor, como una evidencia de su estar al día en los intereses del coleccionismo internacional. Pero si tenemos en cuenta la formación de colecciones de tejidos de este periodo en la época donde se apreciaban, fundamentalmente, su riqueza decorativa, la muestra se puede tildar de poco significativa, y no solo por su número, sino porque las tres tapicerías con ornamentación a base de motivos geométricos y vegetales repiten modelos muy reiterativos, echándose en falta que el pintor se hubiese interesado por adquirir piezas con una iconografía más rica con escenas figuradas, como las reproducidas en la acuarela mencionada. A pesar de conocer estas producciones desde fechas muy tempranas, parece que no le atrajeron lo suficiente para adquirir más ejemplares. En este sentido, llama la atención que cuando visitó la exposición universal de París de 1900 no mostrara interés en visitar la exposición del *Palais du Costume*, donde se exhibieron indumentaria y otras piezas de ajuares funerarios que atrajeron la atención del público por su tipología y ornamentación.

La falta de documentación impide conocer cómo y cuándo las adquirió, que bien pudo ser por compra, regalo o intercambio. A veces se trataba de transacciones orales de las que no ha quedado rastro. En todo caso, son piezas totalmente singulares dentro de su colección textil.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alsina Costabella, Laia. 2011. “La colección de artes decorativas de Francisco Miquel y Badia (1840-1899)”. En *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, eds. Fernando Pérez Mulet e Inmaculada Socias Batet, 17-34. Barcelona: Universitat de Barcelona; Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Alsina Costabella, Laia. 2015. *Francesc Miquel i Badia (Barcelona 1840-1899): crític, tractadista i col.leccionista d'Art*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. [https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2015/hdl\\_10803\\_297705/lac1de1.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2015/hdl_10803_297705/lac1de1.pdf).
- Bénazeth, Dominique. 2000. “Les coutumes funéraires”. En *L'art copte en Egypte. 2000 ans de christianisme*, coords. Marie-Hélène Rutschowscaya y Dominique Bénazeth. París: Gallimard.
- Bourguet, Pierre du. 1988. *Les coptes*. París: Presses Universitaires de France.
- Cabrera Lafuente, Ana. 2015. *La industria textil copta: la colección de tejidos de la Antigüedad tardía del Museu Tèxtil y d'indumentària de Barcelona*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <https://docta.ucm.es/entities/publication/ec05d3e0-7150-4cf1-b6b8-056d7dc223e4>.
- Cabrera Lafuente, Ana y Laura Rodríguez Peinado. 2016. “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: 327-346. <https://www.man.es/man/dam/jcr:1f9ae5b1-5bdb-4559-8943-0f205c6e4989/man-bol-2016-34-cabrera.pdf> (Consultado el 2-5-2025).
- Calament, Florence. 2001. “À la découverte de l'Égypte chrétienne au XIXe siècle”. En *Au fil du Nil: couleurs de l'Egypte chrétienne*, coords. Marie-Hélène Santrot, Marie-Hélène Rutschowscaya, Dominique Bénazeth y Cécile Giroire, 167-172. París: Somogy Editions d'Art.
- Carbonell Basté, Silvia. 2016. *El col.leccionisme i l'estudi dels teixits i l'indumentària a Catalunya. Segles XVIII-XX*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. [https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl\\_10803\\_399345/scb1de3.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl_10803_399345/scb1de3.pdf).
- Casado Rigalt, Daniel. 2007. “José Ramón Mélida y la egiptología en España (1875-1925)”, *Boletín de la Asociación Española de Egiptología* 17: 23-38. <https://ae->

<deweb.com/wp-content/uploads/3-JOS%C3%89-RAM%C3%93N-M%C3%89LIDA-Y-LA-EGIPTOLOG%C3%8DA-EN-ESPA%C3%91A-1875-1925.pdf>  
(Consultado el 16-5-2025).

De Moor, Antoine (ed.). 1993. *Coptic textiles from Flemish private collections*. Zottegem: KTN.

Dunand, Françoise. 2007. “Between tradition and innovation: Egyptian funerary practices in late Antiquity”. En *Egypt in the Byzantine world, 300-700*, ed. Roger S. Bagnal, 163-184. Nueva York: Cambridge University Press.

Fluck, Cäcilia. 2008. “Akhmim as a source of textiles”. En *Christianity and monasticism in upper Egypt*, eds. Gabra, Gawdat y Handy N. Takla, 211-223. Vol. 1. El Cairo: The American University in Cairo Press.

Gayet, Albert. 1900. *Le costume en Égypte du VII au XIII siècle. D'après les fouilles de M. Al. Gayet. Exposition Universelle de 1900. Palais du Costume*. París: Ernest Ledoux editeur.

Gerspach, M. 1890. *Les tapisseries coptes*. París: Maison Quantin. <https://archive.org/details/lestapisseriesco00gers/page/n29/mode/2up>.

Hofmann-de-Keijzer, Regina, Maartens R. van Bommel y Mathijs de Keijzer. 2007. “Coptic textiles: dyes, dyeing techniques and dyestuff analysis of two textile fragments of the MAK Vienna”. En *Methods of dating ancient textiles of the 1st millennium AD from Egypt and neighbouring countries*, eds. Antoine de Moor y Cäcilia Fluck, 214-228. Tielt: Lannoo.

Lafuente Urién, Aránzazu, Francisco José Gallo León, David López Vázquez, Raquel Rojo Medina, Luis Megino Collado y Miguel Fernando Gómez Vozmediano. 2006. “Anastasio Páramo (conde de Benacazón): el legado de un anticuario erudito”. *Archivo Secreto: revista cultural de Toledo* 3: 146-164. <https://www.toledo.es/wp-content/uploads/2017/02/revista-archivo-secreto-3-parte-07.pdf> (Consultado el 2-5-2025).

Maguire, Henry. 1990. “Garments pleasing to God: the significance of domestic textile designs in the early Byzantine period”. *Dumbarton Oaks Papers* 44: 215-224. <http://links.jstor.org/sici?&sici=0070-7546%281990%2944%3C215%3AGPTGTS%3E2.0.CO%3B2-1> (Consultado 23-5-2025).

Marès Deulovol, Frederic. 2000. *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.

Martínez García, Mª Julia. 2014. *Sucedáneos, adulteraciones y falsificaciones de materias primas tintóreas en la industria textil del Mediterráneo Antiguo: la transmisión de una tradición técnica a través de los papiros del Egipto romano*. Tesis doctoral, Universitat de València. <https://roderic.uv.es/items/d49db265-bbfe-4861-8365-24f79eca59e8>.

- Mélida Alinari, José Ramón. 1897. *Historia del arte egipcio*. Madrid: La España Editorial.
- Mélida Alinari, José Ramón. 1908. “La escultura egipcia en el Museo Arqueológico Nacional”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 17: 455-463.
- Morral i Romeu, Eulalia (coord.). 1999. *Egipte. Entre el sol y la mitja luna*. Barcelona: Àmbit.
- Muller, Maya. 2005. “From the history of Archaeology: the destruction of the late Antiquity necropoleis in Egypt reconsidered”, en *Modern trends in European egyptology: papers from a session held at the European Association of Archaeologists ninth annual meeting in St. Petersburg 2003*, ed. Amada-Alice Maravelia, 43-48. Oxford: BAR International Series.
- Museo Nacional de Artes Industriales*. Anuario de MCMXVI. 1916. Madrid: Imprenta Clásica Española.
- Osma, Guillermo de. 2015. “Mariano Fortuny y Madrazo, el último orientalista”. *Awraq: estudios sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo* 11: 85-98, <http://www.awraq.es/blob.aspx?idx=5&nId=127&hash=0a587d1332d250e0436d4677b104d6e4> (Consultado el 2-5-2025).
- Pérez-Flecha González, Javier. 2020. “Madrid, París, Londres y Nueva York: José Weissberger y el contrabando de tejidos antiguos en 1932”. *Goya* 373: 316-327.
- Pitarch Angulo, Covadonga. 2013. *Fiesta y color. La mirada etnográfica de Sorolla*. Madrid: Museo Sorolla.
- Pitarch Angulo, Covadonga, ed. 2024. *Sorolla en 100 objetos*. Madrid: Fundación Museo Sorolla y P&M Ediciones.
- Pons-Sorolla, Blanca. 2001. *Joaquín Sorolla. Vida y obra*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Pons-Sorolla, Blanca. 2016. “Sorolla y París”. En *Sorolla en París*, eds. Blanca Pons-Sorolla y María López Fernández, 13-47. Madrid: Ediciones El Viso.
- Pons-Sorolla, Blanca (ed.). 2019. *Sorolla. Catálogo razonado. Colección de pinturas del Museo Sorolla*. Madrid: Ediciones El Viso.
- Pritchard, Frances. 2006. *Clothing culture. Dress in Egypt in the first millennium AD. Clothing from Egypt in the collection of The Whitworth Art Gallery, The University of Manchester*. Manchester: The University of Manchester.
- Riegl, Alois. 1889. *Die Ägyptischen textilfunde im K.K. Österreich: Museum: allgemeine charakteristik und katalog*, Viena, R.v. Waldheim.
- Roca Cabrera, María. 2023. “Sorolla. Historia, colecciónismo y pintura”. En *Sorolla y su tiempo*, ed. Rafael Gil, 63-75. Valencia: Tirant Humanidades.

- Roca Cabrera, María. 2024. *Fortuny. Edad de oro del colecciónismo textil*. Valencia: Tirant Humanidades.
- Rodríguez Peinado, Laura. 1993. *Los tejidos coptos en las colecciones españolas: las colecciones madrileñas*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/62556>.
- Rodríguez Peinado, Laura. 1994. “La decoración vegetal en los tejidos coptos”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* LVIII: 105-111.
- Rodríguez Peinado, Laura. 1999. “Los tejidos coptos del Museo Arqueológico Nacional”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* XVII, 1 y 2: 19-47. <https://www.man.es/dam/jcr:417d65b6-50b6-42ae-80ec-9162535d3f49/man-bol-1999-rodriguez-peinado.pdf> (Consultado el 2-5-2025).
- Rodríguez Peinado, Laura. 2018. “The colour purple in late Antiquity textiles: application in Spanish fabric collections”. En *Textiles and dyes in Mediterranean economy and society*, eds. María Stella Busana, Margarita Gleba, Francesco y Anna Rosa Tricomi, 497-506. *Purpurae Vesta VI*. Madrid: Pórtico.
- Rodríguez Peinado, Laura. 2022. “Colecciónismo de tejidos coptos en museos madrileños en el periodo de entre siglos”. En *El colecciónismo de artes decorativas en España en el cambio de siglo (finales del s. XIX-principios del s. XX)*, eds. Victoria Ramírez Ruiz y Abraham Rubio Celada, 165-182. Tomo II. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.
- Rodríguez Peinado, Laura y Ana Cabrera Lafuente. 2008. “La colección de tejidos coptos del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias ‘González Martí’ de Valencia”. *Annales de Historia del Arte* 18: 45-72. <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0808220045A/30889> (Consultado el 23-5-2025).
- Rodríguez Peinado, Laura, Ana Cabrera Lafuente, Enrique Parra Crego y Luis Turell Coll. 2014. “Discovering late Antique textiles in the public collections in Spain: an interdisciplinary research project”. En *Greek and Roman textiles and dress. An interdisciplinary anthology*, eds. Mary Harlow y Marie-Louise Nosch, 345-373. Oxford y Filadelfia: Oxbow Books.
- Rutschowscaya, Marie-Hélène. 1990. *Tissus coptes*. París: Adam Biro.
- San Nicolás Pedraz, Mª Pilar y Mónica Ruiz Bremón. 1991. “La colección arqueológica del Museo Sorolla”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología* IV, 339-360, <https://revistas.uned.es/index.php/ETFI/article/view/4556/4395> (Consultado el 22-5-2025).
- Santró, Marie-Hélène, Marie-Hélène Rutschowscaya, Dominique Bénaseth y Cécile Giroire eds. 2001. *Au fil du Nil. Couleurs de l’Egypte chrétienne*. París: Somogy éditions d’art.

Turell Coll, Luis G. 2008. “El coleccionismo de tejidos coptos en Cataluña y la formación de la colección del Museu de Montserrat”. *Quaderns del Museu Episcopal de Vic* 2: 113-124, <https://www.raco.cat/index.php/QuadernsMEV/article/view/132449/182329> (Consultado el 2-5-2025).

Turell Coll, Luis G. 2014. “Los tejidos coptos del Museo de Montserrat: fuentes documentales y formación de las colecciones”. En *La investigación textil y los nuevos métodos de estudio*, eds. Laura Rodríguez Peinado y Ana Cabrera Lafuente, 151-160. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano. <https://www.flg.es/images/publicaciones/investigacion-textil-nuevos-metodos.pdf>.

Turell Coll, Luis G. 2017. *El coleccionismo de tejidos coptos en Cataluña: la colección Soler Vilabella del Museo de Montserrat*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona. [https://deposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/116743/13/09.LGTC\\_9de9.pdf](https://deposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/116743/13/09.LGTC_9de9.pdf).

Valtierra Lacalle, Ana. 2024. “Sorolla entre yacimientos arqueológicos, museos y anticuarios. Del coleccionismo a la creación pictórica”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 43, 213-229. <https://www.man.es/man/dam/jcr:0abd-dc02-6bbc-4b94-93db-3a125ad1cf84/15-man-boletin-43-valtierra.pdf> (Consultado 22-5-2024).

Verheecken-Lammens, Chris. 2013. “Flying thread brocading – A technical approach”. En *Drawing the threads together. Textiles and footwear of the 1st millennium AD from Egypt*, eds. Antoine de Moor, Cäcilie Fluck y Petra Linscheid, 141-149. Tielt: Lannoo.

Villalba Salvador, María y Ana Cabrera Lafuente. 2006. “El Museo Nacional de Artes Industriales, hoy Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid) (1912-1927)”. *Revista de Museología* 36: 117-123.

Volbach, Wolfgang F. y Ernst Kühnel. 1926. *Late antique Coptic and Islamic textiles of Egypt*. Londres: W.& G. Foyle.

