

Laura Rodríguez Peinado  
Departamento de H<sup>a</sup> del Arte I (Medieval).  
Universidad Complutense de Madrid

lrpeinado@ghis.ucm.es

# /Diseños y motivos decorativos en la indumentaria del primer milenio<sup>1</sup>

---

**Resumen:**

A partir de evidencias arqueológicas, iconográficas y filológicas, se van a analizar la tipología y decoración del vestuario que conforma la indumentaria a lo largo del primer milenio en los territorios que formaron el Imperio romano partiendo de aquellos lugares donde se gestaron los nuevos tipos, su funcionalidad, las variaciones que se van produciendo en su patronaje, la incorporación de nuevas prendas y las leyes que regulan su uso, así como la cierta “uniformidad” que caracteriza la indumentaria independientemente del marco geográfico.

---

**Palabras clave:**

Túnica, manto, tipología, diseño, decoración.

---

**Abstract:**

From archaeological, philological and iconographic evidence, we analyze the type of dress and decoration of the first millennium in the territories that formed the Roman Empire. New types of clothes, their functionality, changes in design and the laws regulating its use, as well as certain “uniformity” that characterizes the clothing in different geographic locations.

---

**Key Words:**

Tunic, mantle, typology, design, decoration.

A lo largo de la historia, la indumentaria ha sido un importante marcador de identidad sociocultural por su valor económico y simbólico, de modo que a partir del vestido se perfilan claramente las diferencias sociales, culturales y de género. El estudio de la indumentaria se revela como una fuente de información primordial sobre una determinada sociedad y traduce sus gustos, la mentalidad de sus gentes y el papel de los individuos en la esfera social, económica y política, así como el rango y la etnia de quienes la usan. En este artículo se va a analizar la evolución del vestir en el primer milenio centrandose en la atención en la cuenca oriental del Mediterráneo por contar con mayor número de vestigios, aunque a través de los ejemplos veremos como en los territorios que formaron el Imperio regían unos códigos similares en los diseños de la *vestimenta*.

En los primeros siglos del primer milenio se producen importantes innovaciones en la industria y el diseño textil que afectan al modo de vestir, produciéndose transformaciones en las prendas y la adopción de nuevos modelos que van siendo asimilados por los individuos que habitaban la cuenca del Mediterráneo y otros lugares del territorio europeo. Para el estudio de la indumentaria del primer milenio es fundamental centrar la atención en los territorios orientales del Imperio porque es allí donde se conservan más vestigios arqueológicos e iconográficos, aunque los resultados se puedan extrapolar a otros territorios. También hay que tener en cuenta los análisis filológicos que permiten determinar la aparición y funcionalidad de nuevas prendas de vestir<sup>2</sup>.

## *Túnicas, mantos y otras prendas de indumentaria*

Durante los primeros siglos de la nueva era, una prenda propia y excepcional del hábito del ciudadano romano como la toga fue evolucionando y haciéndose más exclusiva y de uso más restringido<sup>3</sup>, reservándose para los actos de aparato del emperador y los cónsules, a la vez que su decoración se hizo más recargada con tejidos labrados, aplicación de bordados e incluso pedrería (*toga picta* y *toga gemmata*)<sup>4</sup>. Su disposición y dimensiones fue variando y a partir de los siglos III y IV se redujo su tamaño disponiéndose a modo de echarpe, cruzada por delante del cuerpo, como se puede ver en las imágenes de los cónsules de los dípticos de marfil, por ejemplo en el Díptico Aero-bindus del año 506 (Musée National du Moyen-Âge, Cluny) dando, según Marrou, nacimiento al *pallium* episcopal .

Al tiempo, la túnica se convertía en el atuendo principal de la indumentaria, independientemente del género y de la extracción social de quien la vestía, distinguiéndose su calidad en función de las materias primas utilizadas en su elaboración -fibras y tintes- y la presencia de motivos decorativos. Las túnicas de las mujeres eran talares y fueron adoptando la manga larga<sup>6</sup>, mientras las de los hombres, de manga corta, llegaban a la altura de las rodillas<sup>7</sup>, excepto las de los altos dignatarios, como los cónsules, que podían llegar hasta los pies, como se puede ver en las múltiples hojas de los dípticos conservadas

en diferentes museos. En todo caso se ceñían en la cintura con un cíngulo o cinturón, accesorio que contribuía a crear identidad en función de sus materiales -cuero, tejido, metal...-<sup>8</sup> Sobre la túnica las mujeres lucían manto o chal y los hombres mantos sujetos con fibulas.

A diferencia de las togas, que eran prendas envolventes y formaban complejos plegados en su caída, las túnicas, cuyo origen se establece en Asia Central, de donde pasarían a Siria y Egipto en los dos primeros siglos de la era<sup>9</sup>, se confeccionaban de una sola pieza armándose mediante costuras laterales<sup>10</sup>, se introducían por la cabeza y caían a lo largo del cuerpo de forma recta, constituyendo este uno de los cambios más importantes en la forma de vestir<sup>11</sup>. En un principio se consideraban prendas interiores, pudiéndose llevar sobrepuestas más de una<sup>12</sup>. La túnica se adaptaba al cuerpo con mayor naturalidad que el quitón de origen griego -χιτών- y permitía mayor libertad de movimientos. Podían ser de lino o lana<sup>13</sup>, en función de factores como la climatología o la estacionalidad o el gusto de un material sobre otro, ya que parece que hasta el siglo VII predominaron las túnicas de lino y después se pusieron más de moda las de lana, ejecutadas las más elegantes con fibras muy finas como muselinas en un variado colorido<sup>14</sup>.

En la Roma clásica, las masculinas no tenían mangas<sup>15</sup>, por lo que su adopción se entendió como un elemento afeminado y propio de extranjeros, pero a partir de los siglos III y IV, cuando se difundió el uso de esta vestimenta, la *tunica manicata* se convirtió en una prenda habitual entre las clases privilegiadas, lo mismo que la *tunica talaris*, como lo indica el propio San Agustín (354-430), perdiendo dichos adjetivos el carácter peyorativo que habían tenido entre los romanos<sup>16</sup>.

Una variedad de *tunica manicata* que pronto se convirtió en la vestimenta de las personas más distinguidas fue la que tenía amplias mangas ricamente decoradas con cenefas, como la que viste la *domina* que se dirige a los baños acompañada de sus sirvientes en los mosaicos de la villa del Casale de la ciudad siciliana de Piazza Armerina o la prometida y acompañante de Attis en el mosaico de la villa de Arellano en Estella (fig.1). Estas túnicas, conocidas en Bizancio como dalmáticas, pronto se adecuaron a la indumentaria eclesiástica<sup>17</sup>, manteniendo su tipología de forma invariable<sup>18</sup>, como se puede ejemplificar en la dalmática del arzobispo Rodrigo Ximénez de Rada (Monasterio de Santa María de Huerta, Soria), anterior a 1247 en que falleció el prelado, ejecutada en seda con decoraciones en seda y oro.

Aproximadamente hasta el siglo VII el patrón de las túnicas era en T, es decir, eran rectas, de una sola pieza las más de las veces o con un añadido en la parte inferior del delantero y espalda para darlas mayor longitud, y con una simple abertura para formar el escote (figs. 2). La sencillez de sus formas hacía que no hubiese diferencia en el diseño de las que ves-



**Fig. 1. Esponsales de Attis con la hija del rey Pessinonte.**

*Siglos IV-V, Villa romana de Arellano*

tían las distintas clases sociales, por tanto, la diferenciación estribaba en la calidad de fibras, tintes, en la ornamentación y los complementos<sup>19</sup>. La decoración se distribuía en distintas partes como cuello, hombros, pechera, aplicaciones en la delantera y espalda, bordes de las mangas... Realizadas en técnica de tafetán, eran habituales las de un solo color, a menudo de tonos crudos aprovechando las tonalidades naturales de las fibras, aunque se conservan ejemplares de otros colores, muestra de riqueza, variedad y distinción social<sup>20</sup>. Los motivos decorativos, formados en técnica de tapicería con tramas de lana de color, podían estar insertos en la misma prenda, es decir, realizados a la vez, o superpuestos, bien



**Fig. 2. Túnica, siglo V (Inv. 633-1886).**

*Victoria and Albert Museum, Londres.*

porque se hicieran en telares aparte o porque se reaprovecharan de tejidos ya en desuso por el desgaste, causa probable en muchas de las túnicas conservadas (fig. 3).

La tapicería fue dominante en los primeros siglos pero compitió con otras técnicas como los bucles, las tramas suplementarias que dan como resultado un tafetán brocado y el bordado<sup>21</sup>.

Desde mediados del siglo VII, junto a túnicas en T comienzan a confeccionarse otras más entalladas que precisan técnicas de confección más precisas. En algunos casos son túnicas de una pieza que no tienen mangas, aunque presentan en los hombros una ligera caída en función de la anchura de la tela. En su hechura las sisas se forman ajustándose ligeramente las costuras, resultando un diseño con un sutil *évasé*<sup>22</sup> (fig. 4). En otros casos se incorporan mangas pegadas cosidas, ya sean rectangulares o trapezoidales, en cuyo caso pueden añadir piezas de tela en su parte in-



**Fig. 3. Túnica para muñeca, siglos VI-VIII (Inv. 90.5.627).**

*Metropolitan Museum of Art, Nueva York.*



**Fig. 4. Túnica de niño, siglos VII-VIII (Inv. T.8577).**

*Whitworth Art Gallery, Universidad de Manchester*

ferior para dar suficiente anchura a la sisa<sup>23</sup>. El escote podía formarse por una abertura, aunque se van incorporando otras tipologías, como la forma redondeada o cuadrada en la delantera mientras por la espalda puede ser en recto, ligeramente redondeado o escotado. Estos escotes pueden presentar una abertura en uno de los hombros que se cerraba con cintas para introducir la prenda por la cabeza con más comodidad; en muchos casos en esa abertura se añade una pieza de tela y se cierra en el hombro igualmente con cintas. A partir del siglo VIII se observa una tendencia a pronunciar el *évasé* mediante nesgas en los laterales desde las sisas, resultando un ensanchamiento más pronunciado en la parte inferior<sup>25</sup> (fig. 5).

A la par que se van produciendo estos cambios, se observa el mayor uso de lana para su manufactura, así como el cambio en la decoración, con motivos y composiciones geométricos, concentrada en el cuello, las terminaciones de las mangas y a veces en los bajos de la prenda a modo de *paragauda*<sup>26</sup>, así como el predominio de brocados y bordados<sup>27</sup> (fig. 6).

Estos cambios coincidieron con el desarrollo del Islam, cuya influencia se dejó sentir en la transformación de los esquemas compositivos y decorativos. Parece claro que las túnicas *évasé* están en el origen del *galabiyeh* utilizado por los musulmanes del Valle del Nilo y territorios occidentales y, en vista de los ejemplos de estas prendas procedentes de yacimientos egipcios, consideramos que pudieron distinguir desde pronto a los seguidores del Islam, si tenemos en cuenta que las túnicas con decoraciones más tradicionales o temática cristiana



**Fig. 5. Túnica de niño reciclada, siglos VIII-X (Inv. T.8549).**

*Whitworth Art Gallery, Universidad de Manchester.*



**Fig. 6. Túnica con clavi, orbiculi y paragauda, siglos VI-VII (Inv. 12.185.3).**

*Metropolitan Museum of Art, Nueva York.*

continuaron siendo rectas, en forma de T, tipología de la que desde luego también pudieron servirse los musulmanes, como revelan piezas conservadas en distintas colecciones cuya decoración no es exclusiva de un grupo religioso<sup>28</sup>. Se han conservado túnicas con capucha, asociadas en su mayoría a niños<sup>29</sup>; Simona Russo considera que pueden ser sobretúnicas utilizadas a modo de manto, denominadas en la documentación papirológica: *karakallion*<sup>30</sup> (fig. 7).

También se podrían utilizar a modo de sobretúnica o manto las túnicas realizadas en tejido de bucles o pelos, distinguiéndose por la menor o mayor longitud de los rizos<sup>31</sup>. Plinio el Viejo denomina *amphimallum* a los que presentan pelo por en anverso y el reverso y *gausapa* a los que presentan esta técnica por una de sus caras<sup>32</sup> (fig. 8). Estos bucles proporcionaban una textura más compacta al tejido y protegían contra el frío. Sobre las túnicas completaban la indumentaria los mantos, a menudo cuadrangulares, aunque se han conservado algunos circulares a modo de clámide<sup>34</sup>. Los masculinos, de lana, eran muy amplios y a menudo se sujetaban en un hombro con una fibula, respondiendo su ornamentación a los mismos esquemas y motivos descritos para las túnicas. Los femeninos eran rectangulares, a modo de chales o echarpes, y podían rematar en flecos. Se manufacturaban tanto en lana como en lino y los más finos se tejían en un tafetán muy laxo a modo de gasa, pudiendo usarse como velos. Estos chales destacan bien por su riqueza decorativa distribuida en toda la superficie del tejido<sup>35</sup> (fig. 9), como el conocido chal de Sabina<sup>36</sup>, o por ser de un solo color con franjas en sus bordes<sup>37</sup> (fig. 10). Los chales se echaban sobre los hombros, mientras los velos, prenda imprescindible para las damas con el fin de evitar la seducción<sup>38</sup>, se ajustaban a la cabeza con una diadema<sup>39</sup>.

Coincidiendo con la expansión del poder de los sasánidas, la moda persa se extendió hacia occidente<sup>40</sup>. De los enterramientos de Antinoe, excavados entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX por Albert



**Fig. 7. Karakalion, siglos V-VII (Inv. 27.239).**

*Metropolitan Museum of Art, Nueva York.*



**Fig. 8. Gausapa, siglos VII-IX (Inv. T.8380).**

*Whitworth Art Gallery, Universidad de Manchester*

Gayet, se recuperaron una serie de *kaftanes* usados entre los hombres de las clases más pudientes de esta ciudad en sustitución del manto, posiblemente entre mediados del siglo V



**Fig. 9. Chal de lino, siglos VII-IX.**

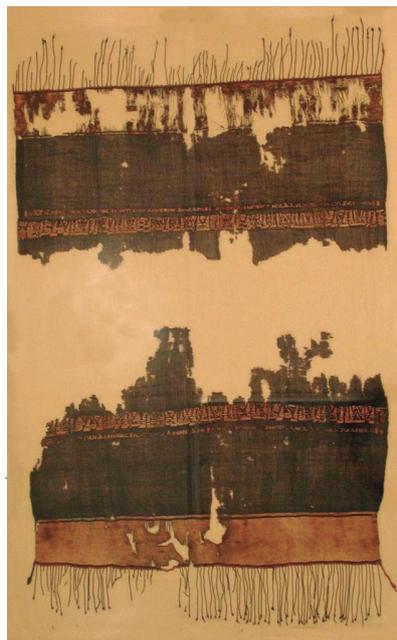
*Colección particular.*

y mediados del siglo VII, en función de las dataciones obtenidas a partir del radiocarbono<sup>41</sup>. Realizados en lanas cardadas después de tejidas para obtener una superficie afieltrada, lustrosa y mullida, se teñían con los mejores tintes para obtener un brillante colorido -carmín y turquesa entre otros- y se guarnecían con galones y otros textiles que aportaban cromatismo y riqueza. Estas prendas presentan un patronaje complejo porque se forman a partir de distintas piezas que permiten entallarlas (fig. 11). Pueden tener cuello de tirilla y solapas y se caracterizan por sus mangas acampanadas formadas con nesgas<sup>42</sup>.

El *kaftan* a menudo se acompañaba por otra prenda de origen oriental como son las polainas (fig. 12), que se componían de varias piezas ensambladas que cubrían del tobillo a la rodilla unas y la pierna hasta el muslo otras, sirva como ejemplo la figura de Attis en el mosaico de la

villa romana de Arellano<sup>43</sup>. Tipológicamente adquirirían una forma más ensanchada y redondeada en la parte superior para adaptarse a la cadera y la ingle, donde iban sujetas mediante cintas. Realizadas en lana que podía ser afieltrada, unas se decoraban con sedas sobrepuestas<sup>44</sup> y otras en tapicería con motivos de origen oriental<sup>45</sup>.

La indumentaria se completaba con tocados, calzado y prendas interiores que no van a ser objeto de análisis en este estudio<sup>46</sup>.



**Fig. 10. Chal con inscripción en copto y árabe, siglos IX-X (Inv. 31.19.13).**

*Metropolitan Museum of Art, Nueva York.*



**Fig. 11. Kaftan del alto dignatario Achille, siglos VI-VII (Inv. E 29222).**

*Musée du Louvre, Paris*



**Fig. 12. Polaina del alto dignatario Achille, siglos VI-VII (Inv. MT 28520.27).**

*Musée des Tissus, Lyon.*

## Ornamentación

El repertorio decorativo de la indumentaria no era diferente al de otros medios artísticos de la época, de hecho, por ejemplo en la musivaria encontramos los mismos motivos que utilizaban los tejedores<sup>47</sup>, que se valían de cartones para copiar las composiciones que trasladaban al telar<sup>48</sup>, siendo estos necesarios al menos cuando se introducía un nuevo estilo y un nuevo diseño<sup>49</sup>. La factura más o menos delicada a partir de esos modelos habría que relacionarla con los talleres de ejecución y la pericia de los tejedores. A partir de los datos textuales que tenemos desconocemos si cada taller contaba con cartones en exclusividad, como ocurrirá centurias después en los talleres de tapicería europeos, pero la repetición invariable de algunos de los modelos permite contemplar esta hipótesis.

La decoración en las túnicas se disponía ordenadamente siguiendo unos esquemas compositivos que se mantuvieron en el tiempo. En torno al escote algunas se adornaban con estrechos galones, mientras que en otras ocasiones se guarnecían con ricas pecheras. En las mangas también se disponían bandas decorativas pareadas a modo de puños. Los *clavi* eran galones colocados verticalmente en la parte delantera y trasera<sup>50</sup>, y podían llegar hasta el borde de la prenda o quedar suspendidos a una altura determina-

da rematando en un motivo foliáceo. En los hombros y en la parte inferior de la túnica se podían emplazar *orbiculi o tabulae*, medallones circulares o cuadrados respectivamente. Las más ricas podían completar su ornamentación con *gammulae o gammadiae*, bandas angulares con remates foliáceos colocadas en la parte inferior de las prendas (fig. 13). La disposición de estos motivos en hombros, rodillas y zonas coincidentes con articulaciones podía tener carácter profiláctico<sup>51</sup>. Evidentemente, todas las túnicas no llevaban los adornos mencionados, sino que se combinaban entre sí dependiendo la riqueza decorativa de la posición social del individuo al que iba destinada y de la época de ejecución, porque los cambios de la moda también se dejaron notar en la disposición de la ornamentación<sup>52</sup>. Cuando a mediados del siglo VII cambiaron los diseños de las prendas, también lo hizo su decoración, concentrada en cuello, mangas y en algunos casos en el remate inferior del bajo a modo de *paragauda*, tendiendo a desaparecer las grandes pecheras, *clavi, orbiculi y tabulae*, que sin embargo continuaron estando presentes

en la decoración de las túnicas en T.

Los tejidos presentan un variado repertorio decorativo que pone de manifiesto los gustos y creencias de sus usuarios. Las fórmulas compositivas, ornamentales e icónicas son un reflejo de la sociedad multicultural de la Antigüedad Tardía, practicante de religiones panteístas y místicas a cuyos mitos y creencias podría hacer referencia parte de la decoración textil; de esta forma se puede entender la profusión de escenas dionisiacas en la indumentaria de los siglos V y VI, periodo en el que esta religión mística tuvo muchos adeptos<sup>53</sup>.

Parece evidente que los motivos decorativos no cumplían únicamente una función ornamental, sino que manifestaban la preferencia por una serie de iconos, algunos con valor profi-



**Fig. 13. Túnica con decoración dionisiaca. Siglo V. (Inv. 26.9.8).**

*Metropolitan Museum of Art, Nueva York*

láctico y apotropaico<sup>54</sup> indicativos de la versatilidad de una sociedad en transformación sometida a distintos influjos derivados de la multiplicidad de cultos y costumbres yuxtapuestos a tradiciones autóctonas milenarias<sup>55</sup>.

Escenas nilóticas con *putti* sosteniendo un ánade o pescando en medio de una flora y fauna característica de las riberas del Nilo junto a cestos repletos de frutos símbolo de su abundancia y generosidad alternaban con un repertorio de origen helenístico con escenas pastoriles y de caza, personificaciones alegóricas y escenas mitológicas caracterizadas por la singularidad de su representación que hace pensar en modelos muy sintéticos donde se reconocen héroes como Hércules y entre las que destacan cuantitativamente los temas dionisiacos que representan el triunfo del dios y los personajes que forman su *thiasos*, como las ménades, sátiros y otros miembros de su cortejo que danzan con movimientos extáticos. Las escenas dionisiacas destacan sobre fondos vegetales formados por hojas de parra y racimos, símbolos del dios<sup>56</sup>.

Los “roleos habitados” también forman parte del repertorio clásico. Su descontextualización dificulta descifrar su significado, aunque en algún caso no se puede descartar un simbolismo cristiano.

Unos motivos recurrentes en los primeros siglos fueron los diseños geométricos inspirados en otras artes como la musivaria, por eso, igual

que en los mosaicos pavimentales en blanco y negro, en las decoraciones textiles sobre un fondo oscuro, generalmente púrpura o azul, destacaban los motivos en crudo, que al principio eran entrelazos simples y poco a poco se fueron complicando con la combinación de diferentes elementos y sus diseños se hicieron más complejos creándose intrincados entrelazos con carácter mágico que protegían contra el mal de ojo si al mirar el motivo se trazaba visualmente su perfil, considerándose peligroso mirarlos fijamente<sup>57</sup>.

Hasta los siglos V-VI en la indumentaria dominaron las composiciones monocromas y a partir de los siglos VI-VII se impuso la decoración policroma que en siglos anteriores había estado más vinculada a las grandes colgaduras y tejidos de ornamentación.

En los siglos VI y VII se produjo un cambio de estilo derivado de la influencia sasánida donde las composiciones geométricas con losanges, círculos y rosetas; palmetas; motivos afrontados al árbol de la vida; medallones perlados; distribuciones en semillero; motivos pasantes y animales como grifos, caballos alados, águilas con las alas explayadas, etc. con collares de perlas y cintas ondeando al viento forman un grupo representativo de un periodo donde se emularon estos diseños en tejidos de lana y lino aunque en origen eran de seda.

Si bien el cristianismo fue extendiéndose entre las distintas clases sociales sobre todo a partir de la Paz de la Iglesia, los cristianos no se distinguían en la decoración de su indumentaria del resto de los pobladores. Pero no faltaron cristianos ricos que, como predicaba Asterio de Amasea, gustaban más de llevar el

Evangelio tejido en su ropa que grabado en su corazón<sup>58</sup>. Se conservan *clavi, tabulae y orbiculi* con cruces que aluden al triunfo sobre la muerte, figuras de Cristo, santos y escenas del Antiguo y Nuevo Testamento. Iconográficamente las escenas del Antiguo Testamento están relacionadas con el arte judío contemporáneo, mientras que las del Nuevo Testamento son de influencia bizantina.

Una de las narraciones más repetida en tejidos de distinta tipología: *orbiculi*, puños, bandas... con motivos policromos sobre fondo rojo y pocas variantes iconográficas es la historia de José (Génesis, 37, 9-36)<sup>59</sup>. Los tejidos con este tema proceden de Egipto, donde en época de dominio musulmán se hicieron muy populares entre la población cristiana, posiblemente como signo de identidad, ya que José fue aclamado por los nacionalistas en contraposición del poder invasor<sup>60</sup>. No hay evidencia que estas decoraciones estuvieran reservadas para la indumentaria eclesiástica, sino que como indica Maguire eran llevadas por personajes de todas las clases sociales con un carácter mágico y apotropaico<sup>61</sup>, porque los episodios de la vida de José se comparaban con los de la vida de Cristo.

Aunque muchos de los motivos que conforman el repertorio de la decoración textil parecen tener un carácter ornamental no hay que descartar, como sugiere Maguire, su función apotropaica proporcionando protección a quienes los vistiesen, y en cuanto a los cambios en el repertorio decorativo, evidencian la transformación de gustos de la sociedad, aunque sería interesante comprobar hasta qué punto pueden deberse a la actividad de unos talleres que llevan a cabo importantes cambios de producción.

## *Función social*

Dejando aparte la indumentaria al servicio del poder, que se regía por unos códigos y un protocolo muy rigurosos<sup>62</sup>, la vestimenta se convirtió por su valor simbólico en una de las manifestaciones más palpables del papel del individuo en la sociedad, como se puede apreciar en representaciones como las de las pinturas murales de la tumba de Silistra (Bulgaria) del siglo IV, donde un servidor lleva al patricio las polainas y otro el manto como prendas propias de su condición social (fig. 14).

La indumentaria contribuía a establecer la identidad social y si era inapropiada en función del rango se entendía que el sujeto carecía de carácter moral, por eso había una legislación que regulaba el tipo de ropa y los colores que podían usar los individuos en función del papel que desempeñaban en la sociedad, porque las normas se transgredían continuamente<sup>63</sup>.

Las leyes suntuarias, con una estricta reglamentación jurídica, intervinieron para reprimir los abusos. Se regulaba el uso de determinados materiales: fibras como la seda o tintes como la púrpura, o el uso de determinados tejidos, como es el caso de la prohibición de tejer *paragaudae* de seda y oro en talleres privados en época de Valentiniano II (375-392).

La decoración de las túnicas era un elemento diferenciador, la población común usaba túnicas cortas de confección simple y carecían de decoración, mientras en las más ricas el uso de accesorios como cinturones textiles, de cuero o metal contribuía a crear identidad, así como los motivos, multiplicados en *clavi, orbiculi y tabulae* con diseños complejos en su icono-

grafía. Su disposición, composición y motivos decorativos caracterizó los trajes profesionales, así por ejemplo, los venatores de los mosaicos de la villa del Casale de Piazza Armerina visten túnicas y mantos con *clavi* y *orbiculi* con motivos geométricos<sup>64</sup>.

Al final de la Antigüedad se produjeron importantes cambios tecnológicos que afectaron a la complejidad de los tejidos, como fue la implantación de los telares de lizos con los que se fabricaban *taquetés* (nombrados por Plinio como *polymitas* de lana)<sup>65</sup>. La vestimenta realizada con estos tejidos era un regalo muy apreciado. El contacto entre modas provenientes de distintos lugares de Occidente y Oriente dio lugar a una globalización de los gustos. La seda procedente de Oriente era requerida por las clases privilegiadas por ser la fibra textil más lujosa, y su idoneidad para la tinción hizo que la policromía se convirtiera en un signo de distinción, aunque ya lo era en la época del pleno Imperio en los tejidos de lana. Pero más que el color, el signo de refinamiento y lujo era el tipo de tinte utilizado: no era lo mismo teñir con púrpura de *murex* que con una mezcla de pastel y rubia para obtener el tono púrpúreo, ni utilizar el índigo o pastel para el azul, el quermes y la laca o la rubia para el rojo, etc.

La internacionalización de los gustos fomentó las importaciones y las imitaciones así como la diversidad de tipologías indumentarias. En el Edicto de Diocleciano (244-311) se regulan los precios de los textiles en función de estas variables<sup>66</sup>.

La indumentaria se relacionaba con el carácter moral de los individuos, cuestión en la que insistían padres de la Iglesia como San Jerónimo (340-



**Fig. 14. Servidor portando túnica, siglo IV, Tumba romana.**

*Museo de Historia de Silistra*

420), que consideraba que el esplendor de los vestidos atentaba contra la moral y era una manifestación evidente de vanidad. Se condenaban, por ejemplo, los vestidos femeninos que marcaban la silueta, imponiéndose un estilo lineal y de túnicas superpuestas decoradas con *clavi*. Siguiendo con una tradición que

se perpetuará hasta nuestros días, en la Antigüedad Tardía la indumentaria contribuía de una manera decisiva a crear identidad, no solo distinguiendo a los personajes de condición social más elevada, sino a los distintos grupos sociales que de esta forma querían dejar constancia de su papel en la sociedad

## *Trascendencia en la contemporaneidad*

La moda de tiempos pasados constituye una fuente de inspiración importante para los diseñadores actuales. La difusión de la indumentaria de este periodo se llevó a cabo a partir de los hallazgos de Antinoe y otros enclaves egipcios desde finales del siglo XIX, que dieron lugar a la celebración de exposiciones que los presentaron al gran público<sup>68</sup>, pero su difusión más internacional fue a partir de la muestra exhibida en el Palais du Costume durante la Exposición Universal de 1900 celebrada en París<sup>69</sup>.

A partir de los fragmentos exhumados de las necrópolis egipcias se interpretaron y se ejecutaron no solo los motivos decorativos, sino la moda del momento que inspiró vestuarios de teatro, como el de Sarah Bernhardt para su papel en Théodora de Victorien Sardou<sup>70</sup>, asimismo se exhibió en revistas femeninas que se encargaron de difundirla entre las elegantes del París mundano de la *Belle Époque*<sup>71</sup>. Albert Gayet, que dirigió las campañas arqueológicas que dieron a conocer estos tejidos pronunció conferencias donde incluso vestía a modelos con ropajes interpretados por él mismo<sup>72</sup> y Mariano Fortuny se inspiró en los diseños que había visto en las exposiciones parisinas para crear piezas de indumentaria donde los motivos iban impresos. Con un diseño del artista se autorretrata Hélène Clémentine Dufau en 1901 (Musée d'Orsay, París), que luce un vestido largo azul con galones y medallones impresos dispuestos como en las túnicas de los primeros siglos

del milenio exhumadas en Egipto<sup>73</sup>.

Recientemente, en la exposición celebrada en Lyon entre octubre de 2013 y febrero de 2014 sobre la moda de Antinoe a partir de los hallazgos de Albert Gayet, la museografía mostraba en hornacinas escenográficas modelos ataviados con indumentaria que reproduce la que lucían los difuntos que revestidos con sus mejores galas han hecho posible que en la actualidad tengamos unos testimonios únicos para conocer aspectos importantes sobre la moda y el concepto de elegancia durante el primer milenio<sup>74</sup>. Muestras como esta son fundamentales para mantener viva la inspiración que estos diseños pueden seguir ejerciendo en la actualidad.

---

## **Conclusión**

Con la llegada de la nueva era uno de los cambios más significativos en la indumentaria fue la adopción de la túnica como una prenda propia de hombres y mujeres, diferenciándose entre los géneros por su longitud, cortas las masculinas y talares las femeninas, aunque con el tiempo fueron ganando terreno estas últimas entre ambos géneros.

Las túnicas sufrieron transformaciones importantes en el diseño, pasando de ser rectas y de una sola pieza a entalladas con un patronaje más complejo a partir del siglo VII. Asimismo cambió el repertorio decorativo y su disposición.

La calidad de las materias primas

utilizadas –fibras y tintes–, la finura de ejecución y la forma de insertar los motivos en las prendas permiten su caracterización en función de la extracción social de sus usuarios. Parece probable que cuando un vestido estaba muy ajado, se reutilizaran sus motivos decorativos cosiéndolos a otro nuevo, y también que se rehiciesen prendas aprovechando diferentes tejidos todavía en uso. En algunos casos serían arreglos domésticos para un uso personal, pero en otros las nuevas prendas se distribuirían en un comercio de segunda mano<sup>75</sup>.

Aunque hemos centrado el estudio en el análisis de la indumentaria de los territorios ribereños del Mediterráneo, este tipo de indumentaria se impuso en toda Europa, aunque las composiciones decorativas de esta indumentaria no fueran siempre tan ricas como las que hemos descrito. Era utilizada tanto entre la población de ascendencia romana como entre los bárbaros que ocuparon los territorios que antes habían sido del Imperio, pero en los siglos V-VI se produjo en el gusto adoptándose túnicas más cortas por influencia germana.

Los hallazgos en la Europa continental permiten establecer que las túnicas en estas latitudes también sufrieron transformaciones en su diseño y patronaje. Sirva como ejemplo una túnica vikinga confeccionada con lana marrón, bordes de seda y bordados en lana proveniente de Skjoldehamn (Noruega) datada en el siglo X y formada por dos rectángulos con cuñas en forma de cuadrados en las axilas y nesgas para dar vuelo en la parte inferior<sup>76</sup>.

## Bibliografía

*Antinoé à la vie, à la mode. Visions d'élégance dans les solitudes: Musée des Tissus, Lyon, octobre 2013 – février 2014. Lyon, 2013.*

BARATTE, F. (2004):

“Le vêtement dans l'Antiquité Tardive: rupture ou continuité?”, *Tissus et vêtements dans l'Antiquité Tardive, Antiquité Tardive, 12*, pp. 121-135.

BRATHER, S. (2007):

“Vestito, tomba ed identità fra tardo antico e alto medioevo”, en G. P. BROGIOLO Y A. C. HAVARRIA (eds.) *Archeologia e Società tra Tardo Antico e Alto Medioevo, Documenti di Archeologia, 44, Mantua*, pp. 299-310.

CABRERA, A. Y TURELL, L. (2011):

“Tejidos de la Antigüedad Tardía en Egipto: representaciones de temas báquicos” en P. FERNÁNDEZ URIEL Y I. RODRÍGUEZ LÓPEZ (eds.) *Iconografía y sociedad en el mundo antiguo, Madrid-Salamanca, Signifer*, pp. 329-338.

CALLU, J. -P. (2004):

“L'habit et l'ordre social: le témoignage de l'Histoire Auguste”, *Tissus et vêtements dans l'Antiquité Tardive, Antiquité Tardive, 12*, pp. 187-194.

CARRIÉ, J. M. (2004):

“Vitalité de l'industrie textile à la fin de l'Antiquité: Considerations économiques et technologiques”, *Tissus et vêtements dans l'Antiquité Tardive, Antiquité Tardive, 12*, pp. 13-43.

CHAUSSON, F. Y INGLEBERT, H. (eds.) (2003):

*Costume et société dans l'Antiquité et l'Haut Moyen Age, Paris, Picard.*

DELMAIRE, R. (2004):

“Le vêtement dans les sources juridiques du Bas-Empire”, *Tissus et vêtements dans l'Antiquité Tardive, Antiquité Tardive, 12*, pp. 195-202.

DONADONI ROVERI, A. M. (2001):

*Arte della tessitura, Quaderni del Museo Egizio, Milán, Electa.*

*Egipte, entre el sol y la miña lluna: Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrasa, Barcelona 1999.*

FLÜCK, C. (2008):

*Ein buntes Kleid für Josef: Biblische Geschichten auf ägyptischen Wirkereien aus den Museum für Byzantinische Kunst, Berlin.*

GARCÍA JURADO, F. (1996):

“La revolución indumentaria de la Antigüedad Tardía. Su reflejo en la lengua latina”, *Revue des Études Augustiniennes, 42*, pp. 97-109.

GARCÍA-HERNÁNDEZ B. (2007):

“Lat. *Apros Gavsapatos*’ (Petr. 38. 15.), Esp. *Jabatos*’. *El romance en auxilio del latín*” en HINOJO ANDRÉS, G. Y FERNÁNDEZ CORTE, J. C. (eds.), *Menus Oyasitum Meritis, Acta Salmanticensia, Estudios Filológicos, 316*, pp. 369-378.

HARLOW, M. (2004):

“Female dress, third-sixth century: the messages in the media”, *Tissus et vêtements dans l'Antiquité Tardive, Antiquité Tardive, 12*, pp. 203-216.

*Le costume en Egypte du IIIe au XIIIe siècle d'après les fouilles de M. Albert Gayet: Palais du Costume, Exposition Universelle de 1900, Paris, 1900.*

MAGUIRE, H. (1990):

“Garments pleasing to God: the significance of domestic textile designs in the early byzantine period”, *Dumbarton Oaks Papers, 44*, pp. 215-224.

MARTINIANI-REBER, M. (2004):

“Témoignages textiles des relations entre Égypte et Proche-Orient (VIIe-IXe siècles)”, *Tissus et vêtements dans l'Antiquité Tardive, Antiquité Tardive, 12*, pp. 113-120.

MARTORELLI, R. (2004):

“Influenze religiose sulla scelta dell'abito nei primi secoli cristiani”, *Tissus et vêtements dans l'Antiquité Tardive, Antiquité Tardive, 12*, pp. 231-248.

MORELLI, F. (2004):

“Tessuti e indumenti nel contesto economico tardoantico: i prezzi”, *Tissus et vêtements dans l'Antiquité Tardive, Antiquité Tardive, 12*, pp. 55-78.

MARROU, R. I. (1977):

*Décadence romaine ou Antiquité Tardive ? : IIIe-Vie siècle, Paris, Ed. du Seuil.*

NERI, V. (2004):

“Vestito e Corpo nel pensiero dei Padri tardoantichi”, *Tissus et vêtements dans l'Antiquité Tardive, Antiquité Tardive, 12*, pp. 223-230.

PEARSE, R. (2003) (online ed.) de TEWKSBURY, J. H. (1904):

*Ancient sermons for modern times*, [http://www.earlychristianwritings.com/fathers/asterius\\_00\\_intro.html](http://www.earlychristianwritings.com/fathers/asterius_00_intro.html).

PRITCHARD, F. (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.*

RODRÍGUEZ PEINADO, L. (1994):

“La decoración geométrica en los tejidos coptos”, *Anales de Historia del Arte, 4*, pp. 837-846.

RODRÍGUEZ PEINADO, L. (2001):

*Los tejidos coptos en las colecciones españolas: las colecciones madrileñas, UCM, CD-Rom, Madrid*. <http://eprints.ucm.es/4316/1/AH0013901.pdf>.

RODRÍGUEZ PEINADO, L. (2011):

“Representaciones mitológicas en los tejidos del Valle del Nilo”, en P. FERNÁNDEZ URIEL Y I. RODRÍGUEZ LÓPEZ (eds.) *Iconografía y sociedad en el mundo antiguo, Madrid-Salamanca, Signifer*, pp. 339-347.

ROTHFUS, M. A. (2010):

“The Gens Togata: Changing Styles and Changing Identities”, *American Journal of Philology, 131, 3*, pp. 425-452.

RUSSO, S. (2004):

“L'abito nell quotidiano: l'apporto della documentazione papirologica” *Tissus et vêtements dans l'Antiquité Tardive, Antiquité Tardive*, 12, pp. 137-144.

RUTSCHOWSCAYA, M. H. (1990):

*Tissus coptes, Paris, Adam Biro.*

RUTSCHOWSCAYA, M. H. (2001):

“Résurrection des tissus coptes: un choc et une tentation” en *Au fil du Nil, couleurs de l'Égypte chrétienne, Musée Dobrée, Nantes, octobre 2001- enero 2002, Somogy éditions d'art, Paris, pp. 177-182.*

STAUFFER, A. (1995):

*Textiles of Late Antiquity, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.*

ULFVÍDARDÓTTIR, A. Y LUCAS, R.

(2009-2012):

*A tunic and hood from Skjold Harbour, <http://www.medieval-baltic.us/skjold.html>*

## Referencias

1. Este artículo está realizado en el marco del Proyecto de Investigación I+D+i HAR2014-54918-P
2. Se producen innovaciones técnicas que afectan a la aparición de los telares de lizoss que permiten realizar tejidos complejos con motivos que se repiten en toda la superficie (CARRIÉ, 2004: 16-17).
3. GARCÍA JURADO, 1996: 97-109.
4. VIRGILIO EN LA ENEIDA (1, 282) denomina a los romanos *gens togata* en contraposición de los griegos o *gens palliati*. Sobre el uso de la toga, véase ROTHFUS 2010.
5. BARATTE, 2004: 122-127.
6. MARROU, 1977: 19. Tertuliano en *De pallio* trata la sustitución de la toga por esta prenda y narra cómo los cristianos africanos usaban el *pallium* para oponerse a los romanos paganos, de modo que de una indumentaria distintiva de un grupo religioso se convertiría posteriormente en una prenda litúrgica (GARCÍA JURADO, 1996: 98).
7. Uno de los ejemplos más difundidos es la imagen de la dama Teodosia procedente de una pintura de Antinoé fechada en el siglo VI, donde viste túnica talar con decoraciones en la pechera y en los puños además de clavi, *gammulae* y *tabulae* en los hombros y parte baja del vestido; sobre la túnica lleva un fino chal y cubre la cabeza con un ligero velo (RUTSCHOWSCAYA 1990: 50-51).
8. Sirva como ejemplo, entre otros muchos que podríamos elegir en cualquiera de las artes figurativas, la representación de un personaje masculino con túnica ornamentada en un tejido en técnica de bucle del Musée du Louvre (Ibid.: 52).
9. El cinturón civil se denominaba *cingula*, a diferencia del que formaba parte del equipamiento militar, signo distintivo de los soldados, llamado *cingulum*. Pero el prestigio que adquirió la clase militar hace pensar que el *cingulum* también fuese usado por la población civil de clases sociales más privilegiadas.
10. MARROU, 1977: 19. En Egipto este tipo de “túnica-saco” se conocía desde el Reino Medio (2000-1780 a.C) y se mantuvo en uso hasta la época romana (RUTSCHOWSCAYA, 1990: 48-52).
11. Aunque lo ideal es que las túnicas fuesen de una sola pieza, al menos hasta el siglo VII en que se produjeron cambios importantes en su patronaje como iremos viendo, se conservan túnicas con un añadido desde la cintura para obtener la longitud deseada, posiblemente con la intención de que el telar donde se ejecutaban fuese más manejable (Antinoé à la vie, à la mode, 2013: cat. 136, 332-333, cat. 142 y 143, 344-347). En algunos casos se observa como las túnicas de distintas piezas son producto del reciclaje, práctica que debió ser habitual reaprovechando las partes aún en uso y adaptándolas a otras prendas (PRITCHARD, 2006: fig. 3.13, 39).
12. RUTSCHOWSCAYA, 1990: 52.
13. San Jerónimo (Epístolas, 64, 11) denomina *camisia* a túnicas interiores, aunque es un término todavía vulgar propio del argot militar (MARROU, 1977: 19). Estas camisas eran más finas y de lino, pero difíciles de distinguir de las túnicas de encima en su decoración, porque tipológicamente eran similares. Las túnicas eran más gruesas y podían ser de lino o lana (Antinoé à la vie, à la mode, 2013: por ejemplo cat. 49 y 50, 172-176). San Agustín sostenía en sus Sermones (37, 6) que el lino era más espiritual y más idóneo para usar como prenda interior, mientras la lana, más carnal, se adaptaba más a las prendas externas (MARTORELLI, 2004: 235).
14. Debido a que los tejidos arqueológicos conservados de este periodo son en su gran mayoría de procedencia egipcia, ya que se han exhumado de tumbas de los márgenes del desierto donde las condiciones estables del terreno han favorecido su conservación, es mayor el número de túnicas –en estado más o menos fragmentario– de lino, pero en enclaves egipcios también se han hallado túnicas de lana, sobre todo a partir del siglo VII en que se pusieron de moda, véase, por ejemplo, en PRITCHARD, 2006: figs 3.10, 3.13, 3.14, 3.15; RUTSCHOWSCAYA, 1990: 52-55; Antinoé à la vie, à la mode, 2013: entre otros conjuntos, cat. 31, 131-133, cat. 42, 156-159, cat. 160, 398-404.
15. Ibid.: 39.
16. MARROU, 1977: 17 describe la disposición de estas túnicas sin mangas.
17. GARCÍA JURADO, 1996: 99.
18. Según consta en el *Liber Pontificalis*, con el Papa Silvestre (314-355) se convirtió en distintivo honorífico concedido a los diáconos, extendiéndose después su uso entre otras jerarquías eclesásticas. Las dalmáticas litúrgicas eran blancas y se decoraban con bandas de seda.
19. Véase el interesante ejemplo conservado en la colección de la Whitworth Art Gallery de la Universidad de Manchester (PRITCHARD, 2006: 54, fig. 4.4b).
20. En el Edicto de Diocleciano se establecen diferentes precios para las túnicas, denominadas *sticharia*, en función de los materiales, medidas, etc. (MORELLI, 2004: 57-62).
21. En PRITCHARD, 2006 se reproducen túnicas y otras piezas de indumentaria con variado cromatismo.
22. Para las cuestiones técnicas véase RODRÍGUEZ PEINADO, 2001: 151-165.
23. PRITCHARD, 2006: 102-103, fig. 4.46. Este término francés, que en lo sucesivo transcribiremos como *evasé*, se utiliza en la terminología de la moda para designar las prendas acampanadas.
24. Ibid.: 112-113, fig. 4.51. En algunos casos, cuando no se añaden estas telas, las sisas se dejan sin coser para dar holgura.
25. Ibid.: 108, fig. 4.48; 112-113, fig. 4.51.
26. Ibid.: 110-113, figs. 4.50 y 4.51.
27. Se denomina así a la bordura de seda enriquecida con hilos de oro que se disponía en la parte inferior del vestido. Era privilegio de cónsules y dignatarios. En Bizancio solo se podían tejer en los gineceos, es decir, las manufacturas controladas por el estado. Los *paragaudae* que mencionamos aquí eran más bien imitaciones realizadas no necesariamente con seda.
28. PRITCHARD, 2006: 115. Véase la tabla con la evolución de las túnicas de lino y de lana en su tipología y organización de la decoración.

28. *Ibid.*: 84-90.
29. Sirvan como ejemplo las reproducidas en RUTSCHOWSCAYA, 1990: 55; STAUFFER, 1995: 27.
30. ROSSO, 2004: 137-144.
31. RODRÍGUEZ PEINADO 2001: 159-160.
32. *Nat. Hist.*, 8, 193. Cfr. GARCÍA-HERNÁNDEZ, 2007: 374.
33. Véase una túnica con bucles en el reverso en PRITCHARD, 2006: 105, fig. 4.47; y un gran chal en Antinoé à la vie, à la mode, 2013: 417.
34. *Ibid.*: 324-325.
35. *Ibid.*: 163, 427.
36. *Ibid.*: 374-387.
37. *Ibid.*: 116, 152, 161, 177, 293, 366-367.
38. NERI, 2004: 227.
39. De esta forma lo vestían las difuntas, como se puede comprobar en STAUFFER, 1995: 207. Asimismo lleva el velo la dama Teodosia (RUTSCHOWSCAYA 1990: 50-51).
40. Véase MARTINIANI-REBER, 2004.
41. RUTSCHOWSCAYA 1990: 138.
42. Estos kaftanes se desenterraron en estado muy fragmentario y algunos se han reconstruido como muestra del catálogo de la exposición Antinoé à la vie, à la mode, 2013: cat. 20, 98-103, cat. 29, 120-127, cat. 34, 136-141, cat. 46, 164-167, cat. 54, 184-186, cat. 58, 190-193, cat. 64, 200-204, cat. 72, 218-219.
43. Véase figura 1.
44. Por ejemplo, Antinoé à la vie, à la mode, 2013: cat. 4, 62-64, cat. 35, 142-144.
45. *Ibid.*: cat. 21, 104-105, cat. 30, 128-130, cat. 162, 406-408, cat. 164, 411-414, cat. 168, 420-421.
46. Para un análisis de estas prendas y accesorios, véanse el catálogo referenciado en las anteriores notas; Pritchard, 2006 y MARTORELLI, 2004: 233-234.
47. Véase, por ejemplo, la relación entre un paramento de mosaico y la decoración de una alfombra en STAUFFER, 1995: 10, figs. 5 y 6.
48. *Ibid.*: 11, fig. 7; DONADONI ROVERI 2001: 40, fig. 42; PRITCHARD, 2006: 61-62.
49. Sirvan como ejemplo las diferencias en las figuras y la decoración entre los medallones y puños de distintas piezas en las que se narra la historia de José a la que aludimos más abajo (RUTSCHOWSCAYA, 1990: 125; STAUFFER, 1995: 37; DONADONI ROVERI, 2001: 43, fig. 45; PRITCHARD, 2006: 35, fig. 3.8).
50. En la indumentaria romana la tunica laticlavaria era propia del orden senatorial y se caracterizaba porque las bandas eran de color púrpura.
51. RODRÍGUEZ PEINADO, 2001: 95. En el comentario de San Jerónimo a Isaías se denomina anabolaia a los adornos con carácter protector dispuestos en los hombros y el pecho de los vestidos femeninos (*Latin Pt. 1*).
52. PRITCHARD, 2006: 67, opina que en el periodo bizantino las pecheras de túnica semicirculares eran muestra de gran lujo y calidad.
53. CABRERA y TURELL, 2011.
54. Véase MAGUIRE, 1990. Algunos motivos e inscripciones tuvieron un carácter profiláctico sobre todo coincidiendo con épocas de epidemias que diezaban la población.
55. Para el estudio del repertorio decorativo se toman como referencia los tejidos exhumados en las necrópolis egipcias, porque el gran número de piezas conservadas permite llevar a cabo un análisis más minucioso, pero los resultados se pueden extrapolar a otros territorios de la cuenca del Mediterráneo donde hubo una afinidad en gustos y moda derivados, entre otras causas, por el comercio de ropas, en muchos casos de segunda mano (PRITCHARD, 2006: 60-61).
56. Véase una síntesis de las representaciones mitológicas en RODRÍGUEZ PEINADO, 2011.
57. RODRÍGUEZ PEINADO, 1994: 842; MAGUIRE, 1990: 216.
58. El obispo Asterio de Amasea (finales del siglo IV) se quejaba en el sermón de Lázaro y el rico Epulón de los hábitos que llevaban los fieles: “He aquí que leones, leopardos, osos, toros, perros, árboles y rocas, y cazadores... no solo decoran edificios públicos y casas, sino también túnicas y mantos”. También critica a los hombres y mujeres que llevan el Evangelio tejido en su ropa considerando que de esa forma agradan a Dios y les aconseja vender esa ropa porque a Dios hay que llevarle en el alma: PEARSE, 2003: [http://www.earlychristianwritings.com/fathers/asterius\\_01\\_sermon1.html#1](http://www.earlychristianwritings.com/fathers/asterius_01_sermon1.html#1) [última consulta, 7 de julio de 2014].
59. Sirva como ejemplo el orbiculo del Museu Tèxtil de Terrasa (Égypte, entre el sol y la mitja lluna, 1999: 123).
60. MAGUIRE, 1990: 221-223; Flück, 2008.
61. *Ibid.*: 215-224.
62. Al emperador le estaban reservadas las vestimentas con colores luminosos que servían para transfigurarlo. Eusebio de Cesarea en su *Vita Constantini* dice que el emperador desprendía en Nicea una bella luz que emanaba de la púrpura, el oro y las piedras preciosas de su indumentaria y simulaba una aparición angélica (III, 10, 3-4); al parecer vistió una toga púrpura con bordados de oro y joyas incrustadas, calzaba altos coturnos rojos y lucía una tiara. Esta irrupción luminosa provocaba su veneración en las apariciones públicas. En los mosaicos de San Vital de Rávena Justiniano y Teodora visten ricas túnicas de manga larga -paragaudion-. El emperador se cubre con clámide púrpura y tablion decorado con pájaros; la emperatriz con un manto púrpura con una representación en el borde inferior de la Epifanía, posiblemente como una afirmación de su fe ortodoxa en el momento en que se estaba produciendo la controversia cristológica, o aludiendo su representación a la identidad entre Teodora y la Theotokos mostrándose la adoratio purpurae, ritual de la corte introducido por Diocleciano, aunque manifestado por primera vez en el año 354, consistente en la proskinesis como muestra de respeto. Como aderezo a esta indumentaria ostentosa, el emperador se toca con una diadema cuajada de gemas (stephanos), que en el caso de la emperatriz se adorna con cadenas (stemma), y luce una gorguera cuajada de gemas y perlas (mamiakis).
63. Véanse los estudios de CALLU, 2004; DELMAIRÉE, 2004 y HARLOW, 2004.
64. BARATTE, 2004: 125-126.
65. RODRÍGUEZ PEINADO, 2001: 160-162.
66. MORELLI, 2004: 57-62.
67. Sobre los comentarios moralistas de los Padres de la Iglesia, véase NERI, 2004, donde se comentan recomendaciones como la de San Ambrosio de usar hábitos amplios.
68. RUTSCHOWSCAYA, 2001: 177.
69. Véase el catálogo de esta exposición: *Le costume en Égypte du IIIe au XIIIe siècle*.
70. RUTSCHOWSCAYA, 2001: 177.
71. *Ibid.*: 179.
72. Antinoé à la vie, à la mode, 2013: 34-35.
73. RUTSCHOWSCAYA, 2001: 182.
74. Antinoé à la vie, à la mode, 2013: 43-51.
75. MORELLI, 2004: 75.
76. ULFVÍDARDÓTTIR y LUCAS, 2009-2012, <http://www.medieval-baltic.us/skjold.html> [última consulta, 18 de julio de 2014].