

EL OLIFANTE *FATIMÍ* DEL MUSEO PILARISTA DE ZARAGOZA*

Rodrigo CORTÉS GÓMEZ

Asunción LA VESA MARTÍN-SERRANO

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

Análisis arqueológico de una pieza descontextualizada, que no procede de una excavación, sino que está depositada en el Museo Pilarista de Zaragoza. A pesar de haber sido clasificada como obra árabe del siglo XI, se mantiene que, aunque hay en ella algunos elementos propios de las artes industriales del mundo islámico, prima lo bizantino. Se encuadra dentro del mundo suritálico, en el que durante los siglos XII-XIII, se reciben influencias romano-orientales e islámicas.

Abstract

Archaeological analysis of an object without context, which does not come from an excavation, but is kept in the Museo Pilarista of Zaragoza. Though it has been classified as an Arabic production from the 11th Century, it is stated that, in spite of the fact that some of its features are typical of Islamic industrial arts, the Byzantine influences outweigh. It fits into the South-Italic world, in which during the 12-13th Centuries, Roman-Oriental and Islamic arts gather together.

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Entre las ofrendas más antiguas que se conservan en el museo de la Basílica del Pilar de Zaragoza destacan dos piezas de marfil, consideradas ambas manufacturas árabes y datadas en el siglo XI. Se trata de una *píxide* y del olifante que ahora nos ocupa.

Se entiende por olifante toda pieza elaborada a partir de las defensas de ciertos animales, generalmente de bóvidos y paquidermos. Mientras que los primeros no suelen llevar decoración, los segundos, de mayor tamaño, siempre presentan relieves, bien cubriendo toda la superficie o, lo que es más normal, ocupando solamente los extremos, en forma de

*(A Manuel G. de Valenzuela, que hizo este artículo posible)

dos franjas paralelas.

A lo largo de la Edad Media existieron tres focos principales que elaboraron estas piezas decoradas. Esto no quiere decir que fueran excluyentes unos de otros, puesto que los olifantes de un grupo suelen presentar características de los otros dos. Se trata de las escuelas bizantina, islámica y franca (KÜHNEL, E., 1971, p. 14)¹. Las mayores diferencias se aprecian tanto en los temas como en la manera de tratarlos.

En los bizantinos dominan las escenas vinculadas a los festejos celebrados en el hipódromo, o bien de corte religioso, generalmente organizadas en registros paralelos horizontales. Este último tema también es frecuente en las producciones de la escuela franca.

En los islámicos predominan los motivos zoomorfos, solos o, en contadas ocasiones², como parte de escenas cinegéticas. Por otro lado, en el caso de estos olifantes *sarracenos*, los motivos suelen estar dispuestos en medallones entrelazados, formando una suerte de tupida red. Este modo de disponer los elementos compositivos recuerda a los tejidos islámicos y en general al mundo oriental de ascendencia sasánida.

DESCRIPCIÓN

El olifante que nos ocupa es una pieza de gran riqueza ornamental, si bien los relieves no tienen la calidad técnica que poseen otros ejemplares. La decoración cubre la totalidad de la superficie, dejando únicamente en reserva las dos bandas que separan la parte central de los extremos (y que servirían para fijar los amarres), y la boquilla.

Su altura es de 56 cm, y su diámetro máximo, tomado en la parte superior, es de 10,3 cm. Estas medidas están dentro de la media de todos los ejemplares conocidos, lo cual no deja de ser lógico, puesto que siempre se está aprovechando la defensa del elefante en su casi totalidad. En la zona de la boquilla el colmillo aparece cortado y perforado.

La decoración se ha elaborado mediante un tallado muy profundo y suavemente modelado, sobre un fondo trabajado con finas líneas que forman una tupida red. Esta circunstancia crea un gran contraste entre las figuras casi en alto relieve y el fondo que aparece prácticamente negro. La composición puede dividirse en tres zonas, dos franjas con motivos vegetales en los extremos superior e inferior, y la parte central que forma el grueso de la decoración figurativa.

Las franjas vegetales son muy estrechas. El motivo ocupa la zona central, delimitada

¹ KÜHNEL, E. (1971), p. 14. “Die etwa hundert erhaltenen mittelalterlichen Elfenbeinhörner mit Reliefschmuck lassen sich in Großer Form in eine byzantinische oder, von Byzanz abhängige, eine islamische bzw. islamisch beeinflusste und in eine abendländische, romanisch-gotische Gruppe aufteilen”

² De los 30 olifantes recogidos en la obra de KÜHNEL (Nums.52-81 del catálogo), tan sólo los números 67, 77 y 81 presentan escenas cinegéticas.

por dos líneas lisas. Se trata de un roleo continuo muy estilizado, con hojas esquemáticas y piñas. Éstas están formadas por dos cuerpos: el área de engarce con el tallo, de morfología tendente a lo triangular, y el cuerpo en sí, a base de grupos de pequeños besantes ajustados a los espacios triangulares que dejan libres las ondas de los tallos. La franja superior está situada en el borde, mientras que la inferior se ubica a medio camino entre el final del cuerpo decorado y la boquilla.

Por fin, el grueso de la decoración, en la parte central de la pieza. Está estructurada en cuatro registros horizontales separados por franjas ornadas con un motivo dentado, posiblemente de naturaleza vegetal. En los dos extremos este cuerpo central se cierra mediante sendas bandas vegetales iguales que las de los bordes inferior y superior. Los estratos decorativos representan escenas figurativas:

El registro superior muestra una pareja de leones rampantes que comen unos frutos similares a piñas, que brotan de un árbol situado en el centro de la composición, a modo de eje. Las bestias parecen caminar sobre un terreno exuberante, representado como varios conjuntos vegetales poblados de piñas. La escena ocupa la parte central y lateral del olifante, mientras que la posterior nos muestra la representación ideal de una ciudad amurallada, realizada mediante dos edificios cupulados con una puerta delantera tras un muro defensivo rematado con merlones. Esta ciudad (que no ha podido ser identificada) se enmarca en dos franjas de roleos muy poblados que la separan de los leones.

Inmediatamente detrás de esta zona, aparece una escena singular: la parte central del registro la ocupa un águila con las alas explayadas y la cabeza girada hacia la derecha. El ave tiene un cuadrúpedo entre sus garras, y la cola aparece también explayada, con las plumas representadas por líneas verticales que parten de la zona inferior del cuerpo; su superficie está cubierta por una tupida red de escamas que simulan el plumaje del animal, y que en las alas deja paso, a partir de la mitad, a una segunda parte decorada con líneas rectas verticales semejantes a las de la cola. El cuello también presenta las escamas características, que llegan hasta el arranque de la cabeza, lisa, con el ojo solamente insinuado y el pico cerrado, ligeramente inclinado hacia abajo.

En los laterales y la parte trasera se representa una escena de lucha en la que están implicados un león (de factura similar a los anteriores) y un hombre desnudo por una parte, y un animal fantástico (tal vez un grifo) y otro hombre desnudo por la otra. Parece una cacería, aunque el hecho de que las figuras humanas aparezcan sin indumentaria alguna podría indicar que nos encontramos en un ámbito paradisíaco o mitológico. Las dos figuras masculinas se encuentran adorsadas en la parte trasera del colmillo, formando así uno de los ejes compositivos del registro.

El tercer registro muestra en su parte frontal dos pavones afrontados bebiendo de una copa decorada con una cenefa con un zig-zag en el borde superior; el pie de ésta se articula a base de ondas que parten de un cuello ornado con bandas de besantes. En cuanto a las

aves, es notable la gran longitud de sus cuellos, curvados al inclinarse para beber. Sus cuerpos se decoran del modo típico en el arte suntuario bizantino, es decir, a base de zonas ornamentales independientes: las alas se dividen en tres: las plumas (líneas verticales paralelas); la franja de separación, que contiene una hilera de perlas enmarcada entre dos filetes lisos; por último, la parte de unión con el cuerpo, carente de decoración. Éste también aparece articulado en tres franjas horizontales: las plumas, de iguales características que las de las alas; la banda de separación, con un zig-zag enmarcado por dos molduras lisas; y el grueso del cuerpo, estructurado a base de pequeñas ondas semejantes a escamas que representan las plumas, y que continúan a lo largo del cuello. Por último, la cabeza, lisa, con un solo ojo marcado por un punto, y el pico, también carente de motivos decorativos.

El friso se completa con la posible continuación de la escena representada en el registro anterior: se pueden ver dos figuras humanas desnudas portando sendas varas con las piezas cobradas en la cacería anteriormente descrita; uno de ellos porta un ánade atado por las patas, y el segundo una suerte de cuadrúpedo, posiblemente una liebre o un conejo. Ambos hombres aparecen caminando en dirección contraria a los pavones, pero uno gira la cabeza hacia ellos al tiempo que los señala con su mano libre. Ambos se dirigen hacia una columna aislada de basa cuadrada, fuste cilíndrico y capitel troncocónico. En torno a esta forma arquitectónica aparecen dos rosetas hexapétalas muy elaboradas, a la altura del capitel.

En último lugar, el registro inferior aparece dividido en dos partes compositivas: la frontal está ocupada enteramente por una decoración vegetal a base de hojas estilizadas de acanto. Se han dispuesto de manera simétrica, con las dos más pequeñas en el espacio central, y otras dos más grandes en los lados. Esta zona está separada del grueso de la escena mediante una moldura lisa. El resto del registro muestra una pareja de animales fantásticos, probablemente grifos, afrontados, uno alado y otro sin alas, en torno a una columna igual que la representada en el registro anterior, pero de mucho menor tamaño y rematada por una enorme roseta octopétala con el borde dentado. Los animales están comiendo de esta forma vegetal. Sus colas acaban en una característica forma tripartita, con una terminación de dos triángulos entre los que se coloca un óvalo, de esta manera, asemeja un elemento vegetal. Este motivo, con paralelos en el mundo hispanomusulmán de los siglos IX-XI se remonta al mundo paleocristiano proximo-oriental, documentándose en telas procedentes de Antioquía y Alejandría (BERNIS, C., 1954, p. 195, fig. 1). El cuerpo tiene un franja de zig-zag en la parte dorsal y en el arranque de las patas. En el caso del animal alado, una de estas franjas separa la pata del ala, realizada con tres cuerpos de plumas verticales paralelas. Ambas bestias tienen el cuello escamado y la cabeza lisa, con las dos orejas en la parte superior y las bocas abiertas en actitud de comer de la roseta.



Figura 1. Olifante. Vista General.

INTERPRETACIÓN

La factura de esta pieza se adapta casi por completo a las características de las tallas realizadas en las provincias occidentales del imperio bizantino, más concretamente en Italia. Por tanto el estilo y la técnica decorativa se pueden adscribir dentro del grupo italo-bizantino.

El influjo romano-oriental llega a las provincias itálicas en los siglos XII y XIII, especialmente desde 1204, cuando artesanos de Constantinopla se establecen en Venecia tras la conquista de la capital bizantina por los cruzados. A partir de los objetos importados desde Bizancio los artistas locales realizaron imitaciones, al principio tan perfectas que resulta difícil distinguirlas de los originales; sin embargo, pronto crearon una manera de hacer

propia, fruto de una menor pericia técnica: es el llamado estilo italo-bizantino. Las características principales se pueden resumir en lo siguiente:

Las cabezas siempre aparecen en perfil total, mientras que en los mundos bizantino e islámico todas las representaciones figurativas, sobre todos los soportes, aparecen con las cabezas frontales o giradas en tres cuartos.

Por otra parte, el lado oculto de la cabeza suele estar tallado, de modo que se produce un efecto de relieve muy profundo.

En Bizancio siempre que se representa una figura humana, el rostro tiene una muesca característica que separa la frente de la nariz; los relieves pertenecientes a este grupo carecen de ella.

El pelo de los hombres se representa en Italia a base de líneas muy marcadas paralelas que delimitan la frente. Se trata de un peinado clásico, inspirado directamente en la tradición greco-romana.

Los rostros tienen un corte crudo en la mandíbula y la mejilla, lo cual denota una escasa habilidad técnica, que también se observa en los elementos ornamentales, basados en los bizantinos, pero con una factura notablemente menos refinada que en la metrópolis (KECK,

A. S., 1930).

Por otro lado, el fondo está articulado con una trama de finas líneas que se cruzan formando una suerte de parrilla romboidal que cubre toda la superficie bajo las figuras en relieve. Esta circunstancia se repite únicamente en algunos ejemplos italo-bizantinos, como la caja recogida por Goldschmidt (GOLDSCHMIDT, A., 1979, T. I, nº 121, lám. LXX). Al realizar las tallas sobre este fondo de color negruzco, se produce un mayor contraste entre ambos, realzando el efecto de claroscuro.

La composición de la decoración en escenas denota un claro origen extra islámico, ya que en todos los casos conocidos de olifantes fatimíes, o de influencia fatimí, los motivos no forman cuadros. En este caso se trata de una escena claramente narrativa, de evidente ambiente cinegético.

Es de notar que la composición de las escenas se articula en registros horizontales. Esta circunstancia diferencia a nuestra pieza del resto de los olifantes considerados islámicos. Este grupo de producciones se caracteriza por tener su decoración distribuida en dos anchas franjas en los extremos, o en una tupida red de medallones al modo de los tejidos islámicos típicos del siglo XII, bien en bandas verticales que cubren toda la superficie. En lo que respecta a los ejemplares bizantinos, lo más común es que muestren su decoración bien en una composición continua en la parte central de la pieza, ora, ya desde el siglo X, en bandas horizontales similares a las de nuestro olifante (FALKE, O. Von, 1930, láms. 1,2,6 y 7).

Las formas vegetales están dentro del repertorio tradicional del área del Mediterráneo desde los tiempos más remotos, si bien reinterpretadas según gustos locales. Los paralelos

más cercanos apuntan tanto a la eboraria islámica como a la bizantina. De este modo, representaciones de piñas aparecen a lo largo de dicha área: en el universo copto (en madera, marfiles, tejidos, ornamentación arquitectónica, etc.), en las artes industriales andaluzes, y también en las bizantinas.

Sin embargo, aparecen otros motivos que únicamente se han documentado en el mundo bizantino, como las hojas que ornamentan la parte frontal del registro inferior, que son típicas de los marfiles de esta zona del Mediterráneo.



Figura 2. Lateral superior izquierdo.



Figura 3. Lateral superior derecho

Por su parte, las rosetas que aparecen en nuestro colmillo son de dos tipos diferentes: por un lado, las dos que flanquean la columna en el tercer registro; son hexapétalas, y se caracterizan por mostrar un agujero en el centro, hacia el que va inclinándose su superficie. Son de pequeño tamaño y los bordes de los pétalos están redondeados. La otra aparece en la parte trasera del registro inferior, colocada sobre una segunda columna. Es de un tamaño considerablemente mayor que las otras, y su morfología también se diferencia de la de ellas. En efecto, es octopétala, y aparece dentro de lo que parece ser una corona de bordes aserrados. Posee también

un orificio central, hacia el que convergen sus paredes, si bien éste es menos profundo que en los casos anteriores.

La roseta es un motivo muy común desde los tiempos más arcanos, representado sobre todos los soportes imaginables. Sus formas son muy variadas, dependiendo del substrato cultural del lugar en que se dé; lo que no cambia en ningún caso es su simbología, vinculada a la vida eterna y los atributos divinos, y que explica su enorme profusión en contextos funerarios y en el ámbito del Poder, tanto religioso como terreno. En este caso, la forma de los tres ejemplares que nos ocupan se relaciona con lo bizantino.

Otro de los motivos que nos gustaría destacar es la presencia de roleos en las franjas de los extremos. Es uno de los temas más comunes en la *koiné* mediterránea. Los que aquí nos ocupan son de corte clásico muy estilizado; no obstante, su presencia en el colmillo no es suficiente para determinar su origen, puesto que todo el arte altomedieval del mundo mediterráneo bebe en las fuentes de la tradición artística previa, que en la mayoría de los casos será el universo bajoimperial romano.

Se observa una clara diferenciación en dos zonas en lo que se refiere a los motivos zoomorfos. Por un lado, los que no están en conexión directa con las escenas de caza, situados en la parte frontal, y, por el otro, las escenas que siguen un cierto esquema narrativo. Empezaremos por el análisis de los motivos sin aparente conexión entre ellos.

Así, en el registro superior se muestra una escena típicamente oriental, formada por dos leones pasantes comiendo las piñas que nacen del árbol que configura el eje de la composición. Posiblemente se trata de un símbolo del Edén, con los animales consiguiendo



Figura 4. Lateral inferior izquierdo.

la vida eterna gracias a los frutos del Árbol de la Vida.

Es un tema recurrente en todo el arte, vinculado a las religiones orientales. Su origen es aún incierto, si bien se cree que surge en los comienzos de la Edad Antigua en la India o en Oriente Próximo, como representación del Paraíso; llega al Mediterráneo a través del mundo persa, del que también ha tomado su nombre: *hom*. En la mitología judeocristiana se sincretiza con la historia del árbol del Paraíso: en el momento en que Adán se enfrenta a la muerte, llama a su hijo Seth al Edén para que recoja aceite del “Árbol de la Misericordia”; Seth regresa cuando su padre ha muerto, a pesar de lo cual le pone en la boca tres semillas que ha cogido del Árbol; de este modo Adán se convirtió en un nuevo árbol de la vida (*Génesis*, 2, 15-17; 3, 1-19); en los tiempos medievales hace referencia a la cruz de Cristo, pues es creencia difundida que los judíos la fabricaron con la madera de este segundo Árbol. Una vez crucificado Jesús, la cruz se convierte en otro Árbol de la Vida en sí mismo, con el poder de otorgar la vida eterna a las almas de los mortales, del

mismo modo que el Árbol celestial hacía en el Edén. En el mundo islámico se llama *sidra* o *tuba* (V.V.A.A., 1994, art. “Sidr”, T.IX, pp. 571-572), y para los creyentes crece en la mitad del Paraíso; se convierte en un motivo recurrente en todos los soportes artísticos.

En nuestro olifante se puede observar este tema formando parte de la mencionada escena de los leones, así como en los dos últimos registros, si bien muy esquematizado y representado en forma de una columna rodeada o coronada con las rosetas que hacen las veces de hojas. Por otro lado, los pavones que beben de una copa se relacionan con su versión cristiana e islámica, que hace nacer el Agua de la Vida de las raíces del Árbol. De esta forma, los pavos estarían obteniendo la Eternidad a través de sus aguas. Los animales son de factura muy tosca, aunque ello no impide que se reconozca su claro ascendente bizantino. También se trata de un motivo cargado de simbología, relacionada, al igual que en el resto de los casos aquí reflejados, con el mundo de los poderes celeste y terrenal. Es igualmente común encontrarlo en representaciones de toda índole y época, arrancando desde los tiempos más antiguos (LECHLER, G., 1938).

En cuanto al águila, no cabe duda de que es uno de los motivos más recurrentes en el arte antiguo y medieval. Se trata de una representación claramente heráldica, estrechamente relacionada con el poder de los hombres más que con el mundo celestial. Se generalizó su

uso en la cuenca mediterránea gracias a los monarcas sasánidas, que la adoptaron como emblema de su poder asociado al emperador. De ahí pasó a ser la imagen del imperio en sí mismo, primero en el mundo bizantino y más tarde en el islámico (GARCÍA HERNÁNDEZ, L., 1987). Se han clasificado la existencia o no de presas, de una o dos cabezas, y por las diferencias que se observan en su posición, así como de las alas y garras. Por sus características, la que nos ocupa, se adscribe al arte bizantino, aunque no dejan de observarse ciertas deficiencias en la factura, que la hacen peculiar. En este caso, los cuerpos se decoran de la manera más común en el arte de Bizancio, es decir, a base de zonas independientes: las alas se dividen en tres partes: las plumas, con líneas verticales paralelas; la franja de separación, que contiene una hilera de perlas enmarcada entre dos filetes lisos; y, por último, la parte de unión con el cuerpo, carente de decoración. En cuanto al cuerpo, también e él se aprecian tres registros horizontales diferenciados: las plumas, iguales que las de las alas; la banda de separación, con un zig-zag enmarcado por dos molduras lisas; y el grueso del cuerpo, decorado a base de pequeñas ondas semejantes a escamas que representan el plumaje, y que continúan a lo largo del cuello. Por último, la cabeza, con un solo ojo marcado por medio de un punto, y el pico, también liso.



Figura 5. Lateral inferior derecho.

La otra parte en que se divide la decoración sigue una trama narrativa, como ya hemos dicho más arriba. Se trata de una cacería, tema nada nuevo de por sí, ya que aparece en numerosas cajas islámicas de marfil, y también es uno de los grandes temas reflejados en los olifantes bizantinos, en los que predominan junto con las escenas de hipódromo. Lo que hace de ésta algo novedoso es que los protagonistas aparecen desnudos en un entorno poblado con una vegetación exuberante. De por sí no es único que los hombres aparezcan sin ropas, lo es que la actividad que realizan sea cinegética, ya que hasta el momento no se conocen representaciones de desnudos fuera del Paraíso.

Otra de las circunstancias que llaman la atención es el carácter de las presas que tratan de cobrarse: uno da caza a un león ayudándose de sus manos, en el momento en que éste se aproximaba a un árbol parecido al que se representó en el registro superior. El otro caza un

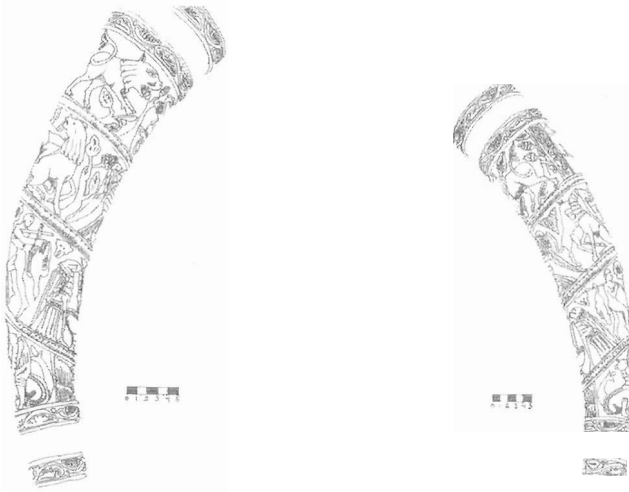


Figura 6. (Dibujo: A. Lavesa)

animal fantástico (probablemente un grifo sin alas) acosándolo con un perro y clavándolo una lanza en la mandíbula.

La escena se completa en el registro inmediatamente inferior, en el que se ve a dos hombres desnudos (tal vez los mismos que en el anterior) caminando tras la cacería con las piezas cobradas. Parece que se dirigen hacia la columna flanqueada por las dos rosetas hexapétalas que hace las veces de eje de la composición.

Si en un nivel primario se trata de una simple escena de caza, podemos fácilmente descubrir que estamos ante la representación de algo más profundo, con un marcado simbolismo, cuyo significado nos es difícil determinar a ciencia cierta.

La desnudez de los supuestos cazadores nos impide relacionar la escena con el ambiente religioso cristiano, pues en éste sólo se representan figuras humanas desnudas en el Paraíso, y, por supuesto, únicamente dos: Adán y Eva. Por otro lado, la existencia de grifos no se menciona en los escritos bíblicos, y lo mismo ocurre con la caza.

Más arduo parece determinar el significado concreto de la columna a la que se aproximan los cazadores una vez acabada la jornada.

Ya hemos hablado de la fuerte simbología que tiene el Árbol de la Vida en todas las culturas; según nuestra opinión, esta columna podría ser una esquematización de aquel tema, lo cual queda reforzado por la existencia de las tres rosetas asociadas a ella. En efecto, el conjunto, aunque de significado oscuro, bien podría representar algún tipo de holocausto de los cazadores en honor de una divinidad asociada a la mencionada columna (al menos eso es lo que parece representar la escena que muestra la parte trasera del registro tercero).

CONCLUSIONES

Tanto por su factura como por los motivos representados y su composición, la pieza estudiada se inscribe en un ambiente artístico profundamente influenciado por el mundo bizantino. Aun siendo éste el estilo dominante, ello no excluye la presencia de influjos estilísticos procedentes del mundo islámico, que se aprecian fundamentalmente en los motivos vegetales.

Los principales paralelos de la pieza se han documentado en el sur de Italia, región en la que confluyen el arte bizantino y el islámico durante los siglos centrales de la Edad Media. Los hemos encontrado en los olifantes del *Cabinet des medailles* de la Biblioteca Nacional de París, procedente de la Cartuja de Portes (Ain) y en el llamado *Cor de Roland*, de San Sevrin (Burdeos), hoy en el museo Paul Dupuy (Toulouse). El primero es un ejemplar bizantino, o mejor bizantinizante. Comparte con el nuestro la disposición en registros horizontales y la morfología de los motivos representados. Este olifante ha sido fechado en los siglos XI-XII (FALKE, O. Von, 1930, p. 43, lám. 6; TARDY, 1966, p. 223). El segundo presenta similares características; también se le puede situar dentro de la órbita de las producciones del Imperio Romano de Oriente, a pesar de que algunos autores (TARDY, 1966, p. 221) lo han clasificado, a nuestro modo de ver erróneamente, como hispanomusulmán.

Por todo lo anterior, creemos que nuestro olifante procede de un taller situado en Sicilia o en el sur de la Península Italiana en el que se recibían influencias tanto bizantinas como islámicas. El punto de procedencia, así pues, parece el mismo que el atribuido por Kühnel a la mayoría de los olifantes que en su obra clasificó como “*sarracenos*”. Sin embargo, en estos primaba lo islámico sobre lo bizantino, mientras que en el que nos ocupa predomina lo bizantino.

La tradición atribuye a Gastón IV de Bearn la donación de este olifante a la Seo del Salvador de Zaragoza. En el Museo Pilarista, que actualmente custodia la pieza, no existe ningún documento relativo a su ingreso. Ahora bien, el vizconde fue uno de los nobles que siguieron a Raimundo IV de Tolosa en la I Cruzada (RUNCIMAN, S., 1973, I, p. 160), tomando parte en el asedio de Jerusalén en 1099 (RUNCIMAN, S., 1973, I, p. 268). De regreso a Occidente participó en el cerco y toma de Zaragoza en 1118 junto a Alfonso I. En pago de sus servicios fue nombrado señor de la ciudad y recibió el barrio mozárabe de la misma, que incluía el derecho a enterrarse en su parroquia de Santa María, que él mismo mandó reconstruir. Este edificio ocupaba el lugar en que más tarde se levantaría la actual Basílica³. El vizconde murió en una emboscada en el año 1130. Si las fechas son correctas, lo cierto es que tuvo que adquirir nuestro marfil al poco de haber sido fabricado, puesto que

³ Gastón de Bearn aparece en numerosos documentos como señor de Zaragoza. Por ejemplo, una escritura de venta, fechada en el año 1129 (LACARRA, J.M.(1982), Doc.180, p.189).

ya hemos dicho que la pieza se adscribe con muy pocas dudas a los siglos XII ó XIII; esta circunstancia nos ha hecho preguntarnos si fue ciertamente él el personaje que llevó a Zaragoza tan preciado objeto. Numerosas obras suntuarias, marfiles entre ellas, fueron apresadas como botín o regalos de prestigio pasado un tiempo de su elaboración. Tal es el caso de el llamado Bote de Zamora o de numerosos tejidos que se han hallado en iglesias europeas. Si bien es ciertamente tentador considerar que la pieza fue traída a la Península por el cruzado desde Oriente, lo cierto es que las fechas resultan demasiado ajustadas, aunque por la falta de documentos que hablen en uno u otro sentido, siempre cabe la posibilidad de que realmente se trate de una ofrenda de este noble a la iglesia principal de la ciudad, que acababa de ser restaurada por orden suya.

BIBLIOGRAFÍA

- BABELON, F. (1900): *Guide illustrée au Cabinet des Medailles et Antiques de la Bibliothèque National. Les antiques et les objets d'art*. Paris
- BERTAUX, E. (1908): *Exposición retrospectiva de arte*. Zaragoza.
- BERNIS, C.(1954): "Tapicería hispanomusulmana (siglos IX-XI)", *Archivo Español de Arte*, XXVII, pp.189-211.
- CHERRY, J. (1989): "Symbolism and Survival: Medieval Horns of Tenure", *Antiquaries Journal*, 69, pp.111-118.
- FALKE, O. Von (1930): "Elfenbeinhörner. II Byzanz", *Pantheon*, XX, pp.39-44.
- GOLDSCHMIDT, A.(1979): *Byzantinische Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts*. Berlín.
- KECK, A.S. (1930): "A group of Italo-Byzantine ivories", *The Art Bulletin*, XII, pp.147-162.
- KENDRICK, T.D. (1937): "The Horn of Ulph", *Antiquity*, XI, pp.278-282.
- KÜHNEL, E. (1971): "Die sarazenischen Olifente und Kasten", *Die islamische Elfenbeinskulpturen. VIII-XIII Jahrhundert*. Berlín. Pp.6-24.
- LACARRA, J.M. (1982): *Documentos para el estudio de la conquista y repoblación del Valle del Ebro*. Zaragoza.
- LECHLER, G. (1938): "The Tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures", *Ars Islamica* IV, pp. 369-420.
- MASKELL, E. (1905): *Ivories*.
- MASKELL, A. (1966): *Ivories*. Tokio.
- MOLINIER, F. (1896): *Catalogue des ivoires*. París.
- QUADRADO, J.M. (1886): *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*. Aragón. Barcelona.

- RANDALL, R. (1985): "Islamic ivories", *Masterpieces from the Walters Art Gallery*. Nueva York. Pp.149-151.
- RUNCIMAN, S. (1973): *Historia de las cruzadas*. Madrid.
- SHALEM, A. (1998): *Islam Christianized. Islamic portable objects in the medieval church treasures of the Latin west*. Frankfurt.
- TARDY (1966): *Les ivoires*. París.
- V.V.A.A. (1947): *Early Christian and Byzantine art. An exhibition held at the Baltimore Museum of Art, april 25 - june 22*. Baltimore.
- V.V.A.A. (1994): *Encyclopédie de l'Islam*. Leiden.
- WILLIAMSON, P. (1982): *An introduction to medieval ivory carving*. Londres.