

# EL ELEFANTE DE CARLOMAGNO

Lawrence Nees  
University of Delaware

## RESUMEN

En el año 801 Carlomagno, recién coronado emperador recibió un singular regalo del califa de Bagdad, un elefante que tenía por nombre *Abul Abaz*. En este artículo se analiza la significación de este regalo utilizándose además como eje a través del cual se reflexiona a propósito de múltiples aspectos de las artes de la eboraria en época carolingia. ¿Fueron utilizados los colmillos de *Abul Abaz* para la realización de algún objeto de marfil?

Palabras clave: Arte carolingio, marfil, Carlomagno, Oriente-Occidente, poder

## ABSTRACT

In the year 801 Charlemagne, recently crowned emperor, received a singular gift from the caliph of Baghdad: an elephant by the name of *Abul Abaz*. The present article analyses the meaning of such a gift, using it as well as the way by which to reflect on various aspects of the ivory arts of the Carolingian period. Could *Abul Abaz*'s tusks have been used to create any known ivory artwork?

Key words: Carolingian art, ivory, Charlemagne, East-West, power

## Ex Oriente

En 2003, cuando comencé a trabajar en una conferencia para la que se había propuesto el título "El elefante de Carlomagno"<sup>1</sup>, no sabía que ese mismo año, del 30 de junio al 28 de septiembre, se iba a celebrar una gran exposición internacional en el Rathaus de Aquisgrán con el título *Ex Oriente*, y con dos subtítulos diferentes y, lo que parecían ser subtítulos, se convirtió en una auténtica pesadilla para un bibliógrafo<sup>2</sup>. Aquí se dan cita infinidad de temas, el pasado y el presente, tres ciudades, tres culturas, y un elefante. Es evidente que el elefante es una metáfora para el conjunto del proyecto y aparece reiteradamente en el catálogo, a menudo reducido a un motivo de diseño gráfico. Figura en el lomo de todos los volúmenes y en todas las primeras páginas de las decenas de artículos de un catálogo de tres volúmenes. ¿Por qué tanto interés por los elefantes? No cabe duda de que el elefante es

tanto una metáfora como un tropo, y merece que nos detengamos en él.

Algunos de los subtítulos dejan claro el marcado contenido de política actual de la exposición. Relacionar Bagdad, Jerusalén y Aquisgrán en el contexto de la República Federal de Alemania en 2003, en el que se presentó la exposición, es un tema que en sí mismo merece nuestra atención, pero que yo no voy a tratar. El tropo historiográfico que recoge la concepción del proyecto se articula con más claridad en el título principal, *Ex Oriente*, desde el este, o desde Oriente. El uso del latín para el título es, sin duda, significativo, porque ni "from the East" en inglés ni algo como "*aus Morgenland*" en alemán encierran el sabor de "Oriente". El latín conserva la relación trópica y el título en este idioma incluye la noción de "influencia oriental", la transmisión de influencias artísticas y culturales del antiguo "Oriente Medio", en términos actuales, al nuevo mundo "bárbaro"

de Europa Occidental. Ya en 1965 Joseph Raftery publicó un importante artículo también titulado "*Ex Oriente . . .*". El título contiene además tres elipsis—un temprano ejemplo de la afición postmodernista de concentrar una gran carga significativa en la puntuación— que implican, al menos para mí, que el título insinúa muchas cosas, las cuales deben ser evidentes para el lector, por lo que no era necesario que el autor las mencionase explícitamente. En este artículo, Raftery advirtió específicamente en torno a la defensa, muy frecuente aunque casi sin fundamento, del influjo copto en la primera época de la Irlanda medieval y, de forma más general, de las influencias orientales en el medioevo de Europa Occidental<sup>3</sup>. Trece años más tarde, en 1978, Edward Said en su *Orientalism*, planteó la cuestión desde la perspectiva más amplia del colonialismo moderno. Por desgracia, los académicos en su mayoría han hecho caso omiso de estas notables advertencias, un sorprendente e importante fenómeno por derecho propio que espero tratar en otro momento<sup>4</sup>. En este sentido, sólo quiero realizar unos breves comentarios sobre la exposición de Aquisgrán, antes de retornar a los elefantes en general, y al elefante de Carlomagno, en particular.

La portada de los tres volúmenes del catálogo de *Ex Oriente*, y la caja que los contenía, constituyen un ejemplo de la frágil base y la desorientada búsqueda de "influencias". Sobre un fondo de escritura islámica encontramos cuatro imágenes sincopadas, organizadas más o menos desde el mundo contemporáneo hasta los inicios de la tradición islámica, seleccionadas aparentemente para anunciar e ilustrar algunos de los temas más importantes de la exposición<sup>5</sup>. En la parte inferior, se encuentra una imagen de un burro que soporta una pesada carga de cartones de leche que, a juzgar por las inscripciones visibles, se encuentra en un país musulmán francoparlante, quizá del noroeste de África. Encima figura una imagen de la Jerusalén del principio de la época moderna, con figuras vestidas con prendas otomanas en primer plano. En la parte superior, encima del gran título se encuentra una imagen de un elefante solitario con colmillos prominentes. Por último, junto al título figura un detalle de una pintura en miniatura, San Juan Evangelista, extraída de un

manuscrito de los Evangelios, conocido como el evangeliario del Domschatz de Aquisgrán<sup>6</sup>. Sin duda, uno de los motivos de la relevancia de esta ilustración es el hecho de que el evangeliario donde figura todavía se conserva en el Domschatz de Aquisgrán, el lugar de la exposición. Aunque creo que la elección representa mucho más que una referencia local, ya que existe la creencia generalizada de que el manuscrito fue elaborado por, o quizá dependió en gran medida de, un artista emigrante bizantino o un grupo de artistas que trabajaban en Aquisgrán para la corte de Carlomagno. Wilhelm Koehler, quien codificó la idea, habló con bastante misterio acerca de personas extrañas "*Fremde,*" que llegaban a la Corte<sup>7</sup>. En realidad, no existe ninguna prueba significativa para estas afirmaciones. El manuscrito y el pequeño grupo de cuatro libros al que pertenece no está, en primer lugar, vinculado a través de ninguna prueba directa con Aquisgrán o con la corte de Carlomagno como lugar de producción o mecenazgo y, aunque así lo creyese Koehler y fuese una idea extendida entre los historiadores de arte, podría tranquilamente datar de un periodo posterior a la muerte de Carlomagno. El gran paleógrafo Bernhard Bischoff ha comentado sobre este evangeliario y el manuscrito que hoy en día se encuentra en Brescia que "no creía que pudiesen datar de una fecha tan temprana como la primera década del siglo IX, sino que fueron escritos durante el reinado de Luis el Piadoso", después del 814<sup>8</sup>. Todavía se sigue afirmando que el denominado Evangeliario de la Coronación de Viena, considerado el más destacado del grupo, fue enterrado con Carlomagno cuando su tumba fue abierta en el año 1000 por Otto III, uno de los grandes mitos medievales<sup>9</sup>. Ya en 1911, en el primer informe para el *Deutscher Verein für Kunstwissenschaft* sobre el proyecto que publicó la *Die karolingischen Miniaturen*, Wilhelm Koehler—que a su vez realizó el primer volumen académico de la serie, sobre Tours, en 1933— comunicó el importante descubrimiento de la aparición del nombre "Presbítero Demetrio" en el Evangeliario de la Coronación de Viena. Fue él quien interpretó este dato como prueba de la llegada del pintor griego para realizar las supuestamente extraordinarias pinturas de estilo clásico en el manus-

crita, obra que parecía inconcebible atribuir a un artista franco "bárbaro"<sup>10</sup>. La nota es, casi con total seguridad, una adición posterior al libro, sin relación con sus pinturas, está escrita en latín, en minúscula carolingia, y simplemente no respaldaba la idea de la "influencia oriental". Los libros de texto y los estudios generales continúan repitiendo la historia, ya que parece ser lo que queremos que nos cuenten<sup>11</sup>.

Este no es el lugar para evaluar el tema concreto de este grupo de manuscritos, ni siquiera la cuestión más amplia de las afirmaciones habituales y a menudo sustentadas por una base muy endeble de la "influencia oriental" en Europa Occidental. Estas afirmaciones no son necesariamente falsas por la curiosa impaciencia de identificar dichas influencias. Que existieron contactos a muchos niveles es evidente dada la larga tradición académica, la más reciente *Origins of the European Economy* de Michael McCormick<sup>12</sup>. No obstante, me parece más productivo, al menos desde el punto de vista de la historia del arte, considerar las tradiciones latina, griega e islámica como diferentes aspectos de un fenómeno post-romano más amplio, el cual debemos contemplar teniendo en cuenta los desarrollos paralelos propiciados por circunstancias similares en lugar de dedicar tanto tiempo a la búsqueda de "influencias". Ninguna de estas sociedades era estable ni nada que se le pareciera, si bien poseían una brillante creatividad y diversidad, y no necesitaban de impactos externos para llevar a cabo avances novedosos. La afirmación categórica de Rupert Bruce-Mitford de que se conocen esmaltes *millefiori* en la época postromana de las Islas Británicas, sobre todo de zonas "Celtas", y/u objetos<sup>13</sup>, es claramente incorrecta, ya que según los estudios el cuenco colgante de Sutton Hoo tiene una similitud muy estrecha con uno de los hallazgos de Samarra, el palacio abasí del siglo IX situado sobre el Tigris en Bagdad, publicado en el catálogo de la exposición de Aquisgrán<sup>14</sup>. Existen diferencias, para estar seguros, especialmente la relativa mayor opacidad del vidrio abasí, pero caben destacar las semejanzas entre las pequeñas rosetas tipo estrella empleadas en ambos. No sé cómo deberíamos interpretar este paralelismo, que no es sólo visual sino también técnico ya que sólo existe un modo de fabricar este

vidrio; la influencia abasí en la antigua Gran Bretaña celta parece poco probable, igual que la influencia irlandesa directa en los abasíes. Supongo que ambos proceden de la fabricación del vidrio de la época romana tardía, pero el verbo "suponer" es el adecuado para este caso, y es evidente que hace falta continuar con la investigación. Por supuesto, existen otras similitudes extrañas en el mundo mediterráneo de la antigüedad tardía y el periodo medieval temprano. Un antiguo Corán del museo al-Aqsa en el Haram al-Sharif de Jerusalén, probablemente del siglo IX<sup>15</sup>, y de procedencia desconocida (se ha sugerido el norte de África, pero sin pruebas ni datos comparativos) posee, en su inicio, una composición ornamental a página completa que, si se encontrase en un manuscrito latino occidental, se denominaría sin duda "página de alfombra" por utilizar este término orientalizante que espero poder tratar en el otro estudio que he mencionado, y, de hecho, la similitud más cercana que conozco es un manuscrito de Corbie del siglo VIII que se encuentra hoy en día en París (BNF lat. 12190)<sup>16</sup>. Carl Nordenfalk creyó que la página de París podía ser, en realidad, un dibujo del siglo VI, es más, italiano y casiodorano, incluido para una encuadernación en un libro del siglo VIII<sup>17</sup>; la teoría es brillante, pero se contradice con las pruebas codicológicas, una cuestión que no es importante aquí. Lo que importa es que las páginas ilustradas de un libro franco temprano y las de un libro islámico también temprano parecen tener cierta relación, y un origen común en el arte romano tardío es una posibilidad que se debe tener en cuenta, al igual que la posibilidad de algún tipo de influencia occidental en los inicios de la ilustración de libros en el mundo musulmán, por extraño que les pueda parecer a algunos.

### Abul Abaz

La imagen de un elefante en la esquina superior derecha del catálogo de la exposición *Ex Oriente* procede de un tejido de seda, que se conserva en la actualidad en el Domschatz de Aquisgrán, hallado en el sepulcro de Carlomagno<sup>18</sup>. Naturalmente no sabemos cuándo se colocó este tejido pero parece haber sido fabricado en Bizancio en el siglo X y es probable que no estuviese relacionado con el rey emperador

durante su vida o en el momento de su muerte. Parece que los tejidos de seda se utilizaban en relación con las reliquias y, en ocasiones, también con manuscritos ilustrados<sup>19</sup>, pero Carlomagno no fue beatificado hasta el siglo XII, por lo que es probable que la asociación sea posterior y esté basada en la famosa historia del elefante de Carlomagno, Abul Abaz.

La fuente básica del elefante de Carlomagno son los denominados *Annales Regni Francorum*. Su narración sobre el importante y ajetreado año 801 comienza con la coronación de Carlomagno como Emperador Romano en la basílica de San Pedro del Vaticano el día de Navidad. Tras describir el juicio de los romanos que habían liderado la rebelión contra el Papa el año anterior, una expedición encabezada por Pipino, hijo del nuevo emperador, contra Benevento, la celebración de la Pascua y un “tremendo terremoto” que sacudió Italia, nos narra lo siguiente<sup>20</sup>:

*En Pavia, a Carlomagno “le anunciaron que unos legados de Aarón, rey de los persas, habían llegado al puerto de Pisa. Envío, pues, a unos hombres a su encuentro, que tuvo lugar entre Vercelli e Ivrea e hizo que se presentaran ante él. Uno de ellos era persa de oriente, legado del mencionado rey, y el otro –pues habían ido dos– era sarraceno procedente de África, legado del emir Abraham, que gobernaba en los confines de África, en Fez. Éstos anunciaron que el judío Isaac, a quien el Emperador había enviado cuatro años antes ante el mencionado rey de los persas con sus legados Lantfrido y Segismundo, había emprendido ya el camino de regreso con grandes mercedes. Lantfrido y Segismundo murieron los dos en el propio viaje de vuelta. Entonces Carlomagno envió al notario Ercanbaldo a Liguria para preparar la flota en la que habrían de transportar un elefante y los demás regalos que con él traía”.*

Después de una narración intermedia, continúa la historia:

*En el mes de octubre de este mismo año el judío Isaac regresó de África con un ele-*

*fante y entró en Porto-Venere. Como no pudo atravesar los Alpes por culpa de las nevadas, pasó el invierno en Vercelli.*

Y, de nuevo, después de narrar otros acontecimientos:

*El 20 de julio del mismo año llegó Isaac con el elefante y otros presentes enviados por el rey de los persas. Los depositó todos en Aquisgrán ante el emperador. El nombre del elefante era Abulabaz.*

Por último, en el año 810, nos informa de que los daneses atacaron Frisia, y el emperador abandonó Aquisgrán para cruzar el Rhin en Lippeham, en donde le esperaban tropas de refuerzo:

*Mientras estuvo allí detenido unos cuantos días, murió repentinamente el elefante que le había enviado Harum, rey de los sarracenos<sup>21</sup>.*

Se trata, sin duda, de un texto extraordinario. Durante un año culminante, la parte más larga del texto está dedicada al encuentro con el embajador del Califa abasí y la historia de un elefante. Durante el año siguiente, se concede el mismo espacio a la paz con la emperatriz Irene que a la llegada del elefante, cuyo nombre se hace constar. El misterioso judío Isaac también tiene un papel destacado. Toda la historia se parece un poco a una escena de *Ivanhoe*, o se trata realmente de material para un guión como *Las locas, locas aventuras de Robin Hood* y, de hecho, el suceso se ha convertido en el argumento de una novela reciente para niños, *His Majesty's Elephant* de Judith Tarr, publicada en 1993, en la que también aparece la hasta ahora no demostrada hija de Carlomagno, Rowan, cuya madre era una bruja<sup>22</sup>. El tema atrajo a numerosos artistas. Quizá la ilustración más antigua sea la de Isaac guiando al elefante, de unos manuscritos catalanes del siglo XIV reproducidos en el catálogo de *Ex Oriente*<sup>23</sup>. En 1864 Julius Kochert pintó a Harun al-Rashid recibiendo a los embajadores de Carlomagno, mientras que la llegada de los embajadores y el

elefante a Aquisgrán es tan famosa que merece gran parte de una página en *The Cartoon History of the Universe* de Larry Gonick<sup>24</sup>. La mayoría de los innumerables libros sobre Carlomagno mencionan el elefante al menos una vez, normalmente más, pero sorprendentemente apenas se ha debatido o analizado la cuestión. Una biografía reciente de Dieter Hägermann tiene una sección dedicada a la embajada de Bagdad, pero más allá de señalar la "logistische Meisterleistung" de llevar el animal hasta Aquisgrán<sup>25</sup>, comparte con otros autores cierta reticencia a la hora de ofrecer información distinta a la proporcionada en esta fuente.

Nadie parece haberse parado a pensar por qué Harun al-Rashid envió un elefante a Carlomagno<sup>26</sup>. Roger Collins sugiere que Abul Abaz era una "curiosidad" para los francos, el elefante constituía "un símbolo importante y consolidado de autoridad en Oriente Próximo, desde los tiempos helenísticos en adelante"<sup>27</sup>. Por desgracia, Collins no ofrece ninguna referencia con la que respaldar su propuesta, lo cual no es un dato demasiado común, al menos para mí. Sí que conozco una moneda de Ptolomeo IV en la que se le ve con una cabeza de elefante, incluso con colmillos<sup>28</sup>, y con una apariencia poderosamente extraña, o bien la de un hombre muy grande o bien la de un elefante adulto muy pequeño, pero la comparación no parece estar demasiado relacionada con el presente de Harun al Rashid. Tanto si los elefantes tuvieron o no un significado especial para los gobernantes helenísticos, no conozco ninguna prueba que avale que tenían un significado especial para los primeros califas islámicos. Me da la impresión de que existe una laguna entre los gobernantes helenísticos y los califas abasíes, salvo, claro está, que los reunamos en la categoría de "oriental". Así que ¿por qué enviar un elefante a Carlomagno? Siegfried Epperlein ha sugerido recientemente que fue idea de Carlomagno, que deseaba montarse en ese animal y que, supuestamente, le pidió al Califa que le enviase uno<sup>29</sup>. Epperlein no incluye ninguna prueba en la que basar esta afirmación, pero puede que tenga su origen en el capítulo dieciséis de la *Vita Karoli* de Eginardo, ya que aquí el autor relata las buenas relaciones de Carlomagno con Harun al-Rashid, a quien le confió la

jurisdicción del Santo Sepulcro en Jerusalén, y envió a Carlomagno "valiosos regalos que incluían túnicas, especias y otras maravillas de las tierras de Oriente. Unos años antes Harun había enviado a Carlomagno el único elefante que poseía, simplemente porque el rey franco se lo había pedido"<sup>30</sup>. Desconocemos cómo pudo saber Carlomagno que Harun tenía un solo elefante y ¡cometió la osadía de pedirle que se lo enviase! La afirmación de Eginardo está recogida en un capítulo dedicado a este tema, en el que Carlomagno encontró el apoyo de otros gobernantes, citando primero al rey Alfonso de Asturias, a varios reyes irlandeses no identificados que se denominaban a sí mismos esclavos o sujetos de Carlomagno, después a Harun al-Rashid y, por último a los emperadores de Constantinopla. Eginardo no menciona nada de la ruta del elefante hasta la corte real. Si damos crédito a la prueba de nuestra fuente en *Annales Regni Francorum*, el elefante fue una respuesta a una embajada de Carlomagno al Califa en 797, y dicha embajada tenía que incluir presentes a los cuales se respondió con el elefante. ¿Qué habría enviado Carlomagno? Notker, monje de Saint Gall, posee una larga lista de los presentes enviados por Carlomagno a Harun, incluidos perros que comían leones<sup>31</sup>, pero aunque la lista de Notker parece poco probable en su conjunto, los estudiosos modernos tampoco han podido sugerir nada mejor ni han cuestionado demasiado este tema. Es probable que los presentes incluyesen esclavos, pero me pregunto si también un libro de lujosas ilustraciones, quizá similar al salterio Dagulfo que se encuentra en la actualidad en Viena (Fig. 1), que parece constituir, en principio, un regalo diplomático para el Papa Adriano en el año 795<sup>32</sup>. Este libro tenía una extraordinaria cubierta de marfil, que podría haber sido la primera de la serie carolingia y el primer marfil tallado en siglos en todo el mundo cristiano. ¿No contenía también una portada de marfil el libro destinado a ser un presente para el Califa años más tarde? ¿Es posible que la llegada del marfil tallado que envió Carlomagno hubiese estimulado al Califa, quien en un afán de superación, envió el propio elefante?

El intercambio de regalos es un aspecto importante de la cultura artística de la Alta Edad Media, que recientemente ha recibido una gran

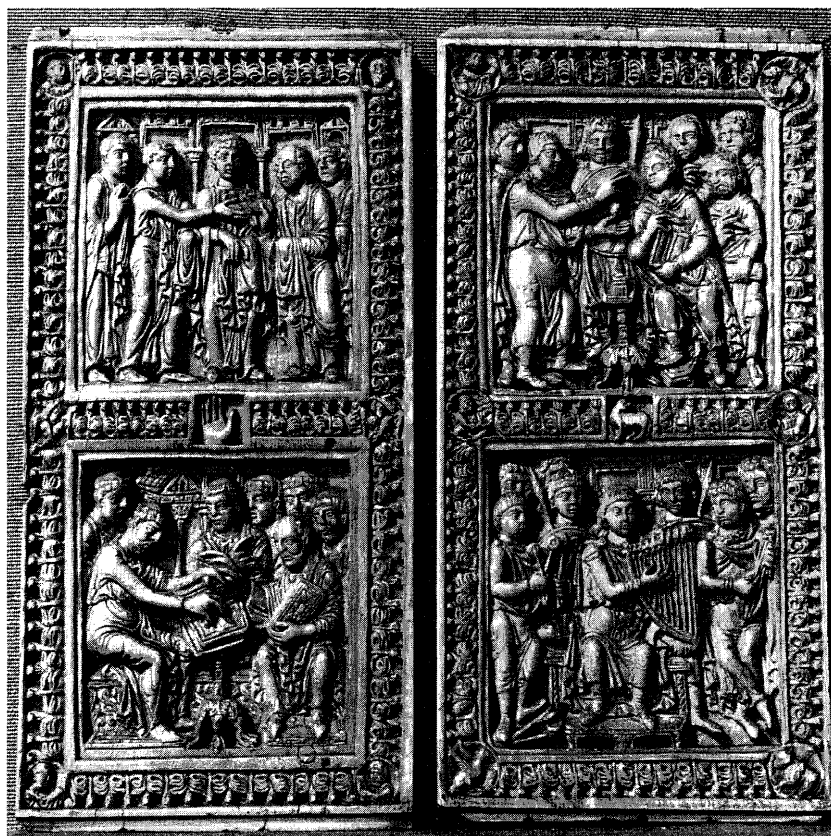


Fig. 1. Cubiertas de marfil del salterio de Dagulfo, David recitando y dictando los salmos, Jerónimo encargado de traducir y dictar la traducción al latín de los Salmos, 795 d. C., París, Musée du Louvre (fotografía: Musée du Louvre).

atención de investigadores como Oleg Grabar, quien ha escrito acerca de la "cultura compartida de objetos"<sup>33</sup>, y Anthony Cutler, que ha publicado una serie de estudios sobre la cuestión durante muchos años y cuya monografía principal está en camino<sup>34</sup>. El hecho de que Carlomagno recibiese un elefante del califa Harun al-Rashid es un destacado ejemplo de este asunto. Como se ha visto, contamos con importantes y variadas fuentes, pero seguimos sin saber muchas cosas que nos gustaría conocer. ¿De dónde venía el elefante y cómo llegó hasta Italia, y finalmente a Aquisgrán? La información limitada que contienen realmente las fuentes no ha impedido la elaboración de un mapa para el catálogo de *Ex Oriente* que pretende mostrar la ruta que recorrieron el judío Isaac y Abul Abaz

desde Bagdad hasta Aquisgrán<sup>35</sup>. Esta ruta no es imposible en su totalidad, aunque sí muy difícil, especialmente con un elefante, y enlaza con demasiada facilidad Bagdad con la ciudad carolingia a través de Jerusalén, la cual no era un gran puerto comercial, a mi entender, pero sí una de las tres ciudades que constituían el centro de la exposición *Ex Oriente* de Aquisgrán. En cualquier caso, el mapa es una fantasía sin base alguna; ninguna fuente nos informa de que el elefante embarcó en el norte de África y desde allí llegó hasta Italia en barco<sup>36</sup>. Para las cuestiones relativas a cómo Abul Abaz llegó a África y dónde comenzó su viaje, no tenemos fuentes de ningún tipo.

Francamente la historia parece bastante improbable, sobre todo, para alguien que haya

leído el libro de Silvio Bedini *The Pope's Elephant* de 1998<sup>37</sup>. En 1514, el rey Manuel de Portugal decidió enviar un regalo al Papa León X, un elefante denominado Hanno (haciendo referencia a los cartagineses). Es probable que se tratase de un elefante que le fue enviado desde la India en 1511, y como se decía que tenía cuatro años cuando llegó a Roma, realizó la larga travesía marítima siendo una cría de solo un año. Todavía era pequeño y joven en 1514, pero aun así resultaba muy complicado para los expertos marineros portugueses de principios del siglo XVI hacerlo subir y bajar de uno de sus grandes barcos. Era muy reacio a embarcar, hasta que lo hizo convencido por su mahout, según cuentan varios relatos contemporáneos; el hecho de que Plinio tenga una historia acerca de lo difícil que resulta hacer que los elefantes suban y bajen de los barcos nos permite hacer un inciso –quizás tanto Plinio como las fuentes portuguesas observaron lo mismo, pero debemos preguntarnos si los portugueses leyeron a Plinio<sup>38</sup>–. Plinio afirma que los animales se enviaban por mar para su uso en los circos desde, como mínimo, 79 a.C., y un mosaico en la Piazza Armerina parece mostrar a uno embarcando, cruzando la pasarela<sup>39</sup>. En cualquier caso, sorprende la extrema dificultad de hacer que un elefante recorriese los más de cien kilómetros que separan a Porto Ercole de Roma, travesía que debió llevar varias semanas. El elefante del Papa, que despertaba gran admiración, sólo vivió dos años ya que murió el 8 de junio de 1516, siendo poco más que una cría<sup>40</sup>. Quizá el hecho de que fuese tan joven era parte del problema y Abul Abaz podía haber sido un animal maduro, mejor preparado para realizar el largo viaje por carretera, pero en ese caso mucho más difícil de llevar por mar, sobre todo en una embarcación del siglo IX. No quiero decir que toda la historia sea un mito; el hecho de que en su mayoría no sea plausible no la convierte en falsa. Al menos, dos académicos de principios del siglo XX negaron que el elefante existiese, pero no tenían una base sólida para negar la fiabilidad de las fuentes<sup>41</sup>.

Resulta difícil imaginar que se pueda inventar la presencia de un elefante en Aquisgrán durante un periodo de diez años. Del hecho de que al parecer estuviese en combate con el ejér-

cito cuando murió, se deduce que debía tener cierta edad para recorrer una distancia determinada, incluso aunque no se le considerase de gran valor militar. Se supone que para llevarlo hasta Aquisgrán, y sacarlo allí, fue necesario que estuviese acompañado de un mahout. Ya que, a mi entender, el elefante subsahariano nunca ha estado domesticado, Abul Abaz debía tener origen indio o, quizás, fue uno de los últimos supervivientes de la raza del norte de África que, como se sabe, utilizaban los cartagineses y, obviamente, domesticaron, o de los que menciona Mas'udi como extinguidos en Abisinia<sup>42</sup>. Aun así, me gustaría hacer hincapié en que sencillamente no sabemos nada acerca del itinerario del elefante antes de que embarcase, supuestamente en el norte de África. Tampoco sabemos nada acerca de los otros regalos que le acompañaron, que casi sin lugar a dudas debían incluir tejidos y, posiblemente, colmillos de elefantes así como al propio animal vivo.

### Talla de marfil

Fundamental para cualquier estudio de las tallas de marfil de la Alta Edad Media es *The Craft of Ivory* de Tony Cutler de 1985, al que complementa *The Hand of the Master* de 1994 acerca de los marfiles bizantinos<sup>43</sup>. Lamentablemente, estos estudios no mencionan los marfiles carolingios, sino que tratan marfiles posteriores de cualquier origen y marfiles del periodo bizantino medio. Algunas de las observaciones de Cutler son importantes para el elefante de Carlomagno y la hipótesis que deseo plantear. En primer lugar, el marfil parece haber sido relativamente abundante en la antigüedad tardía. Los paneles solían ser muy grandes y gruesos, y el marfil no sólo se utilizaba para tronos imperiales y dípticos consulares, sino también para objetos cotidianos de menor estatus<sup>44</sup>. A juzgar por la única lista de precios existente, el edicto de Diocleciano del año 301 sobre precios fija el valor del marfil en 150 denarios por libra, sólo 1/40 del valor del lingote de plata<sup>45</sup>. El número de colmillos de marfil disponible para su importación era evidentemente superior y, aunque Cutler no respalda exactamente la hipótesis de Delbrück de que cada uno de los dos cónsules anuales pudieran haber producido cien o más dípticos de marfil durante los casi ciento

setenta años en los que se producían estos objetos, lo cual genera un total próximo a 100.000, tampoco rebate explícitamente esta cifra<sup>46</sup>. Existían colmillos completos y la presentación de uno al emperador en la parte inferior del famoso díptico de Barberini de ca. 530 está relacionado con el dato registrado de que una delegación de Mauritania Cesariense presentó colmillos de elefante al emperador Justino II en 573<sup>47</sup>. Si supiésemos realmente la fecha del mosaico del Gran Palacio de Constantinopla, podríamos afirmar que, en ese momento, todavía era factible representar elefantes, según Cutler tanto en su variedad india como africana, en el anfiteatro luchando con leones<sup>48</sup>.

Resulta evidente que toda la situación relativa al suministro y fabricación del marfil cambió drásticamente en la segunda mitad del siglo VI por muchos motivos. Las Guerras Médicas, y el ataque de Antioquía no ayudaron, y Cutler sugiere que fue aún más grave la ocupación persa del sur de Arabia, bloqueando potencialmente la ruta de los colmillos tanto desde el este de África como desde India hasta el Mar Rojo<sup>49</sup>. A mi entender, no existe ningún modo visual ni científico de distinguir los colmillos de marfil producidos en el norte de África, en el África subsahariana y en Asia (India principalmente), y se pueden hallar pruebas de la importación de marfil para ser tallado a finales de la época romana y a principios del medievo procedente de todas estas zonas. La única prueba física de la utilización de colmillos africanos es un gran número de dípticos consulares antiguos y otros paneles de más de 11 cm de ancho, el tamaño más grande de cualquier colmillo procedente de India que se conozca.<sup>50</sup> La prueba textual de la importación desde Mauritania ya se ha mencionado. El mosaico de finales del siglo III o principios del IV situado en un extremo del corredor de la gran caza de Piazza Armerina representa la personificación de la India portando un colmillo, flanqueada por un elefante y un tigre<sup>51</sup>. La representación muestra al menos que los romanos podían pensar que la asociación del marfil de elefante con la India era posible, pero deberíamos ser muy cautos a la hora de interpretar dichas representaciones con demasiada literalidad dada la presencia en el mismo mosaico de otro animal de la India, un ave fénix, en la

parte superior izquierda. Con frecuencia se afirma que la otra posibilidad que quedaba para introducir colmillos nuevos en el periodo carolingio desapareció en la misma época, con la extinción final del elefante del norte de África, después de un largo periodo de declive, a finales del siglo VI o principios del VII. Isidoro afirma que el elefante ya no vive en África (denominación con la que seguro se refiere a la provincia y, en su sentido más amplio, a la orilla sur del Mediterráneo, y no al África Subsahariana)<sup>52</sup>, y no existe ninguna razón convincente para dudar de él, aunque la fuente musulmana que cita Isidoro está respaldada por Giosue Musca en su estudio de 1963 de Carlomagno y Harun al-Rashid<sup>53</sup>. Los textos posteriores de Mas'udi's parecen decir únicamente que en su día, durante el periodo abasí, no había elefantes domesticados en Abisinia, no que no existiese ningún elefante en el norte de África<sup>54</sup>.

Aunque las dificultades de abastecimiento pueden haber sido una causa del declive de las tallas de marfil en la segunda mitad del siglo VI, esto no explica el fenómeno por completo. La producción de marfil no sólo desciende sino que casi desaparece en esta época; no se puede afirmar con certeza la existencia de marfil producido en el mundo bizantino del mediterráneo oriental entre finales del siglo VI y casi el final del siglo IX<sup>55</sup>. Cuando se reanudó la producción en el siglo X fue muy amplia, pues sobreviven unas doscientas obras, pero los marfiles son mucho más pequeños, los paneles mucho más finos y están restringidos a un uso imperial y eclesiástico<sup>56</sup>. Cutler asume, aún así, que el suministro de marfil es suficientemente abundante como para haber vuelto a establecer las rutas desde el este de África subsahariana o desde la India, aunque quizá el marfil fuese mucho más caro. También es cierto que la calidad del marfil tallado era sorprendentemente inferior, al menos comparado con las obras de finales de la época antigua<sup>57</sup>. Téngase en cuenta que nos referimos a una peor calidad del marfil, no de las tallas; si se me permite una generalización, en mi opinión las tallas carolingias y bizantinas son mucho más cuidadas y minuciosas que las de los paneles del final de la época antigua. Aunque no sea concluyente, dicha minuciosidad está relacionada

con que el propio material había pasado a ser poco habitual y valioso.

En lo que al mundo musulmán respecta, hasta hace poco no se conocían tallas de marfil que pudieran datar con seguridad del periodo Omeya, 750 o antes, ni siquiera del periodo abasí temprano, antes del 800. El estudio fundamental de los marfiles islámicos realizado por Ernst Kühnel propone un pequeño grupo que puede compararse con la fachada del palacio de Mshattta, o con esculturas cristianas coptas o siríacas, pero pocas pueden datarse con exactitud<sup>58</sup>. Cuatro de los ocho ejemplos son píxides, y muy probablemente de fabricación y utilización cristiana<sup>59</sup>. Una de ellas, que se conserva en la actualidad en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, tiene un friso con columnas incrustadas con pedimentos alternos y arcos que recuerdan la decoración del friso de mármol de la Cúpula de la Roca de Jerusalén, que data del 690<sup>60</sup>, pero encontramos un motivo similar en el *Codex Brixianus* entre otros ejemplos que sugieren una mayor afluencia en el arte ornamental de la época antigua tardía y hacen posible, aunque no concluyente, la datación del marfil en esta época (probablemente antes de 800). De acuerdo con las pruebas, las tallas de marfil eran muy poco frecuentes en el mundo musulmán antiguo. Recientemente, las excavaciones realizadas desde 1991 en “la vivienda de la familia abasí” en Humeima en Jordania han mostrado un *qasr* que podría ser del siglo VIII y el primer marfil que, con seguridad, corresponde al mundo islámico antiguo. Si, de hecho, esta es la estructura que mencionan los textos de historia, data en parte del periodo anterior al derrocamiento de la dinastía Omeya por parte de los abasíes en 749/750, aunque continuó utilizándose durante algún tiempo. Las excavaciones han dejado al descubierto algunos frescos y, los objetos que nos ocupan, algunos paneles de marfil tallados en bajo relieve. Los resultados fueron publicados recientemente por Rebecca Foote<sup>61</sup>. Las tallas, identificadas explícitamente como marfil de elefante, se encuentran sobre cuatro “láminas largas, estrechas y delgadas (30 cm de largo, 10 cm de ancho, 0,3-0,5 cm de grosor)” y representan soldados armados posando erguidos de perfil. La técnica de talla “biselada” suele estar asociada a materiales de

finales del siglo VIII y del IX de Raqqa y Samarra; es importante saber si estos nuevos marfiles corresponden a esa fecha tardía, próxima al final de la ocupación de Humeima, o si es correcto retrotraer la fecha de dicho material mucho antes del IX, pero no poseo los conocimientos para tratar esta cuestión, ni he visto estas tallas en concreto. He de decir que me parece poco sólida, incluso, muy poco probable, la propuesta recogida en el informe de la excavación que sitúa el origen de los marfiles en Khorasan a causa de su estilo. Resumiendo, no conozco prueba alguna de una cantidad importante de tallas de marfil de elefante antes del siglo IX en el mundo islámico. Adquiere importancia como arte únicamente a mediados del X en el Egipto fatimí y en el califato Omeya en Córdoba.<sup>62</sup>

Por lo tanto, ¿cómo encaja en este cuadro la producción carolingia de marfiles tallados, en general, y la historia de Abul Abaz, en particular? Al igual que en el caso del mundo bizantino, la producción de marfil en Occidente parece haber finalizado a finales del siglo VI, pero se recuperó un siglo antes en el Oeste que en el Este, a finales del VIII<sup>63</sup>. Las pocas obras que algunos desean situar entre estas dos fechas, como una hebilla adquirida recientemente por el museo de Colonia está fabricada con lo que los ingleses denominan *morse*,<sup>64</sup> son de marfil de colmillos de morsa, no de elefante, un material que continuó utilizándose en el norte de Europa, incluida Inglaterra<sup>65</sup>, hasta finales del periodo medieval, ya que en esa zona no se disponía de marfil de elefante. Algunos objetos de evidente importancia procedentes de las Islas Británicas y del continente se tallaron en marfil de morsa, incluida la arqueta de Gandersheim que probablemente sea de finales del siglo VIII<sup>66</sup>, y el todavía más conocido Frank's Casket, muy difícil de datar pero en opinión de algunos perteneciente al siglo VIII, está tallado con otro sustituto del marfil de elefante, la ballena<sup>67</sup>. Un pequeño panel que se encuentra en el Victoria and Albert Museum y se considera “marfil” tiene unas tallas casi planas –tipo silueta– en uno de sus laterales que algunos se han datado a finales del siglo VIII y que su lugar de procedencia nos es desconocido<sup>68</sup>. En el mundo franco es posible determinar con bastante pre-

cisión la recuperación de las tallas de marfil de elefante, ya que el arte se recuperó en concreto a finales del siglo VIII para la corte de Carlomagno<sup>69</sup>. La obra primera y fundamental de un grupo, que se podría calificar de menguante<sup>70</sup>, estaría formada por dos paneles que constituirían la cubierta original del pequeño salterio escrito íntegramente con tinta de oro en letra carolina minúscula de coetánea creación por el escribano Dagulfo, un *scriiniarius* real (ver Fig. 1)<sup>71</sup>. Gracias a dos poemas a modo de dedicatoria sabemos que Dagulfo escribió el libro por encargo de Carlomagno, que tenía previsto entregárselo al Papa Adriano, que falleció en 795. Probablemente nunca llegó a entregarse y 795 es una fecha relativamente exacta *a quo* y *ante quem* para el libro<sup>72</sup>, y para las dos cubiertas de marfil, cuya extraordinaria calidad e iconografía exclusiva se citan expresamente en los poemas de la dedicatoria<sup>73</sup>. No sorprende, por lo tanto, que se utilizase marfil en un regalo diplomático tan importante y que se destacase explícitamente su uso, ya que hacía más de dos siglos que nadie había hecho un regalo semejante. La iconografía se centra en la transmisión de la autoridad del texto del salterio, de David, inspirado por Dios, a sus escribanos, y del encargo papal para su traducción al latín a través de San Jerónimo hasta llegar al libro actual. Dicha iconografía incluye gran cantidad de lisonjas, estableciendo un paralelismo entre el Papa y David como fuentes de autoridad de origen divino, y a la vez se entregaba al Papa como un presente del nuevo David, Carlomagno, el rey del nuevo pueblo de Dios. De este modo se utilizó como recordatorio, no demasiado sutil, de que era necesario escuchar al rey franco y a la Iglesia en asuntos de importancia eclesiástica y no hacer caso omiso de sus palabras, como había hecho Adriano con las objeciones francas cuando aprobó las Actas del Séptimo Consejo Ecuménico de 787 a pesar de la ausencia de los representantes francos tanto en Constantinopla como en Roma<sup>74</sup>.

Sólo una pieza de marfil puede reivindicar una fecha anterior al salterio de Dagulfo, el excelente díptico de Genoels-Elderen, si bien tallado con menos maestría, que se encuentra en Bruselas en la actualidad. Se cree que esta pieza es, y puede ser, una obra anterior, pero

nadie considera que sea previa a la década de 780<sup>75</sup>. Las tallas de marfil se recuperan de pronto, en el mundo carolingio, y lo hacen con evidente éxito y con gran mecenazgo, como en Bizancio un siglo después aproximadamente. Sea cual sea la explicación, no puede ser una "influencia bizantina" de artesanos u obras de arte, ni siquiera de materiales, ya que el arte de las tallas de marfil estaba totalmente muerto en el Mediterráneo oriental y no se recuperó en esta zona, como tampoco lo hizo en el extremo occidental, en la España islámica, hasta mediados del siglo X, gracias supuestamente a una nueva y repentina disponibilidad de colmillos. Permítanme que restrinja la cuestión para este escrito a una más concreta: "¿Dónde conseguían Carlomagno y los carolingios el marfil?" Es poco probable que la respuesta esté en las rutas comerciales que comunicaban el Océano Índico con el Mediterráneo a través del Mar Rojo y, a pesar de nuestra opinión acerca de la probabilidad de la base histórica, las pruebas físicas sugieren un origen diferente. Un gran número de los marfiles carolingios son paneles de la Antigüedad tardía que se volvieron a tallar<sup>76</sup>. Los artistas carolingios daban la vuelta literalmente a los dípticos, cepillaban la imagen antigua para dejar la superficie lisa y tallaban una nueva imagen cristiana en el otro lado, "explotando a los egipcios" muchas veces en un sentido bastante literal. Me topé por primera vez con esta cuestión del reciclaje carolingio del marfil durante mi estudio de las placas de Hércules de la denominada *Cathedra Petri* de Roma, *recte* el trono de marfil del rey y, posteriormente, del emperador Carlos el Calvo, quien está representado en el respaldo<sup>77</sup>. Después del primer estudio académico del trono —que se extrajo del gran sepulcro de Bernini en 1968—, muchos pensaron que los marfiles de Hércules situados en la parte frontal del trono, debajo del asiento, tenían en realidad un origen antiguo y si no procedían del tiempo de San Pedro eran de la época de Constantino, ya que se creía que la iconografía pagana y la inusual técnica de incisión eran similares a obras "no carolingias". La dendrocronología y otras pruebas demostraron que las imágenes de Hércules son sin duda una obra carolingia contemporánea al trono, probablemente hacia 875, al menos en mi opinión,

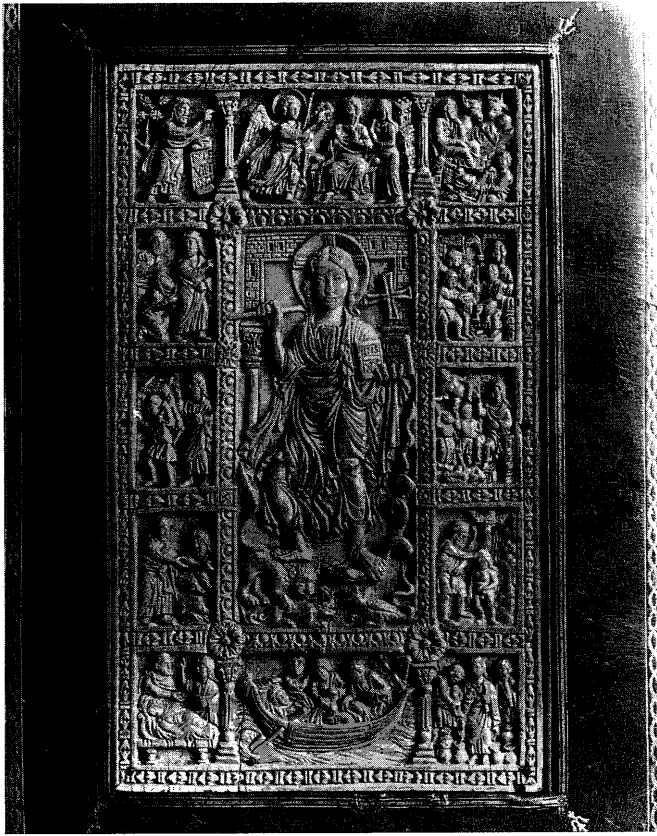


Fig. 2. Cubierta de marfil de un Evangelionario, Cristo pisando a las bestias y escenas narrativas, ca. 795-800? Oxford, Bodleian Library, cod. Douce 176. (fotografía: Bodleian Library).

pero el punto de vista anterior tenía un ápice de veracidad ya que es probable que los paneles de marfil en sí mismos tengan un origen antiguo tardío. Dos de ellos dejan ver en la parte posterior restos de tallas antiguas que no se alisaron por completo, con probabilidad obras del mediterráneo oriental del siglo VI aproximadamente<sup>78</sup>. El ejemplo más llamativo del expolio y la nueva talla se encuentra en dos placas carolingias con escenas de la Pasión repartidas en la actualidad en Londres entre el British Museum y el Victoria and Albert Museum, a las que, si se les da la vuelta, dejan ver que se realizaron aprovechando un díptico consular del siglo VI, cepillándolo, cortándolo a la mitad y tallando obras cristianas en los paneles más delgados y pequeños resultantes<sup>79</sup>.

Entre los veinte paneles de marfil que Adolph Goldschmidt asocia al grupo Ada de la corte de Carlomagno, la mayor parte son relativamente pequeños. El más famoso puede que sea la portada del Evangelionario de Lorsch, en el Vaticano en la actualidad, que mide 39,5 x 28,3 cm. Aunque esto es mucho marfil, el panel central sólo tiene algo más de 10 cm de ancho y cumple por la tanto la regla fundamental de los "11 cm", ya que según Cutler, nunca se han encontrado colmillos indios de más de 11 cm; todo lo que supere los 11 cm debe proceder del continente africano. Son pocos los paneles carolingios tan anchos. De hecho, sólo cuatro paneles carolingios antiguos superan los 11 cm. El más grande es el panel de la Crucifixión de Narbona, con un asombroso ancho de 15,7 cm,<sup>80</sup>



Fig. 3. Panel de marfil con Virgen entronada, imagen anterior a una restauración reciente, ¿principios siglo IX? Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, Donación de J. Pierpont Morgan, 1917 (17.190.49) (fotografía: © The Metropolitan Museum of Art).

en comparación, el panel más grande de la antigüedad es el espléndido San Miguel Arcángel del British Museum, de 42,8 cm, mucho más alto que los 25,4 cm del de Narbona, pero sólo tiene 14,3 cm de ancho, por lo que es notablemente más estrecho. El segundo marfil carolingio antiguo más grande es la pseudo quinta parte del panel de marfil de la portada del manuscrito Douce 176 de la Bodleian Library, que mide 12,5 cm de ancho (Fig. 2)<sup>81</sup>. El tercer panel de más de 11 cm es Cristo Rey conservado en el Fitzwilliam Museum de Cambridge, de 13,3 cm de ancho<sup>82</sup>. El cuarto y último marfil carolingio de la Antigüedad es el extraño y casi desconcertante de la colección de Pierpont

Morgan que se encuentra en la actualidad en el Metropolitan Museum of Art (Fig. 3)<sup>83</sup>, tiene un ancho total de 14,5 cm; después del excepcional marfil de Narbona es el más ancho del grupo, y casi dos milímetros más ancho que el gran Miguel Arcángel de la Antigüedad tardía que se conserva en Londres. Además, el marfil del Metropolitan también es grueso ya que mide 0,8 cm.<sup>84</sup> Lamentablemente, los catálogos más antiguos, como el gran trabajo de Adolph Goldschmidt no mencionan el grosor de los diversos paneles, sólo su altura y anchura. En algunos casos, como el Douce 176 de Oxford, el panel está incluido en una encuadernación posterior y su grosor no se puede medir (ni se

puede examinar el reverso para averiguar si se trata de una talla realizada sobre un panel anterior), pero el marfil de Cambridge sólo mide 0,4 cm de grosor, y las cubiertas del salterio de Dagulfo con las que está estrechamente relacionado, también son de 0,7 cm de grosor.

La Virgen de Morgan también fue objeto de un extenso artículo de Suzanne Lewis hace algunos años<sup>85</sup>. En este contexto no quiero pronunciarme sobre la iconografía exclusiva del panel, punto central de su argumento, sino concentrarme en el material. No sólo es el segundo marfil carolingio más grande, sino que como ya se ha comentado posee un grosor notable. Recientemente el marfil se sometió a una minuciosa restauración y ahora resulta mucho más impresionante que en las fotografías anteriores. El examen de la parte posterior del panel deja a la vista el canal de la raíz del elefante, lo cual deja claro que el panel no fue cepillado. No se trata de un marfil antiguo reciclado, y su examen técnico ha confirmado que es posterior a la edad antigua. Me gustaría dar las gracias a Charles Little del Metropolitan Museum por facilitarme esta información y permitirme citarla en este artículo. Charles Little ha comentado: "Se emplean dos calibraciones radiocarbónicas, normalmente la de un sigma es más segura. De este modo, se puede situar la muerte del elefante entre los siguientes cuadros temporales: 1 sigma = 690-960 d. C.; 2 sigma = 770-890 d. C. La fecha óptima puede ser alrededor de 790 d. C., donde se cruzan las fechas en el gráfico, pero es evidente que existe un amplio margen". Como es obvio, dicha datación no proporciona necesariamente una fecha para la talla, sólo para el elefante, pero descarta la posibilidad de la segunda talla de un colmillo de finales de la edad antigua. Las pruebas técnicas también hacen que resulte harto improbable la posibilidad de una falsificación moderna, lo cual se reafirma dada la conocida presencia de falsificaciones modernas de tallas de marfil medievales. Un tallista del siglo XIX hubiera necesitado de una increíble buena suerte para falsificar una talla del estilo de hacia 800 en una placa cuyo material resulta ser de hacia 800, algo que no podía haber sabido. Por lo tanto surge una pregunta ¿dónde obtuvo el tallista un colmillo tan extraordinariamente grande y reciente? ¿Es

posible que fuese tallado en uno de los colmillos de Abul Abaz después de su muerte en 811?

La posibilidad es intrigante y merece una mayor investigación. Hoy en día es posible tipificar el ADN de los colmillos tomando una muestra diminuta y cuando esta prueba se realice, si llega a realizarse, en un elevado número de paneles carolingios, podremos identificar otros marfiles tallados del colmillo o colmillos del mismo elefante. No cabe duda de que sería muy interesante si cualquiera de los otros marfiles carolingios antiguos excepcionalmente grandes procediesen de hecho del mismo colmillo, lo cual haría más probable la idea de que se trata del pobre viejo embajador Abul Abaz. Desde luego, debemos pensar que si tenía colmillos, éstos se recogieron y se utilizaron de algún modo. Si la hipótesis adelantada por Johannes Duft y Rudolf Schnyder en su libro de 1984 sobre las cubiertas de marfil del Stiftsbibliothek en Saint Gall es correcta, el enorme par de marfiles que se encuentran en la actualidad en la cubierta del Ms. 53, el famoso *Evangelium longum* de finales del siglo IX, con un ancho total de 15,4 cm, tan grandes como el panel de Narbona, fueron tallados por Tuotilo a partir de un gran díptico no tallado entregado a la abadía tras la muerte de Carlomagno, marfiles que Carlomagno conservaba bajo su almohada, y por así decirlo utilizaba para prácticas de escritura<sup>86</sup>. Es una historia extraña, de la cual Duft y Schnyder ofrecen un argumento plausible a su favor. Me encantaría comparar los resultados de los ensayos de ADN y de radiocarbono de este panel con los del panel de la Virgen del Metropolitan, de similares características de grosor y gran tamaño, y quizás también procedente de los colmillos del elefante de Carlomagno. Un dato que sí conocemos y que quizá sea significativo desde el punto de vista de la historia del comercio mediterráneo. El colmillo con el que se elaboró la Virgen de Morgan no fue heredado de la antigüedad tardía, sino que se obtuvo de un animal que estaba vivo, aproximadamente, en el periodo de Carlomagno. Debido a su gran tamaño, no se trata de un elefante indio, sino de un elefante africano. Bien las especies del norte de África no se habían extinguido todavía, con todo mi respeto para las afirmaciones de Isidoro, o, quizá aún más intrigante, el material

subsahariano se transportó hasta la corte carolingia y a los talleres del monasterio.

A pesar de haber adelantado una hipótesis que me resulta atractiva, debo presentar algunas objeciones de peso. Si Abul Abaz era un elefante indio (*Elephas maximus*), probablemente los colmillos no fuesen los suyos. Dado que casi con total seguridad los colmillos proceden de un animal africano (del cual existen dos subespecies vivas, *Loxodonta africana africana*, el elefante de la sabana y *Loxodonta africana cyclotis*, el elefante de la selva), Abul Abaz tenía que haber sido el único individuo subsahariano domesticado, ya que hasta donde yo sé los *loxodontas* no se pueden domesticar para ser conducidos de un lugar a otro, como lo fue manifiestamente Abul Abaz, al recorrer el trayecto de Italia a Aquisgrán y después con el ejército hasta Lippeham. Es posible que fuese uno de los últimos supervivientes de las especies extinguidas del norte de África<sup>87</sup> que domesticaron los cartagineses, pero de acuerdo con mi información, desconocemos el tamaño de sus colmillos en comparación con los animales indios y africanos modernos<sup>88</sup>. Es evidente que trasladar por mar o por tierra un elefante, aunque sea una cría, resulta complejo, por lo que parece remota la posibilidad de que Abul Abaz tuviese cincuenta años cuando fue enviado a Carlomagno, de forma que sus colmillos hubiesen alcanzado el tamaño necesario para marfiles como los de la Virgen del Metropolitan Museum o las del díptico de Saint Gall. En mi opinión, es más probable que estos marfiles hayan sido tallados en unos colmillos inusualmente grandes y preciosos enviados como regalo a Carlomagno junto con un pequeño elefante. Que los colmillos eran un presente habitual es un dato conocido no sólo por los textos antes citados, sino también por las imágenes, siendo la más conocida la del famoso díptico de Barberini del siglo VI, aunque también cabe mencionar uno de los paneles de la arqueta de San Emiliano de San Millán de la Cogolla de finales del siglo XI<sup>89</sup>. Si este es el caso, influiría en la datación de las tallas; si se tallaron en colmillos recibidos con la embajada de 801, las tallas deben ser posteriores y se puede considerar que son próximas a dicha fecha, mientras que si se realizaron con los colmillos de Abul Abaz, sólo se pudieron tallar des-

pues de su muerte en el 810. Dado que las cubiertas del salterio de Dagulfo son los únicos marfiles de época carolingia temprana que se pueden datar con exactitud, dicha información tendría un notable interés para la historia del arte.

¿Quién talló los primeros marfiles carolingios? Sólo conozco un marfil tallado que date del periodo anterior a 1100, uno de los paneles es del relicario de San Emiliano que muestra al tallista con su ayudante e incluye la inscripción ENGELRA[MO] MAGISTRO ET REDOLFO FILIO (Maestro Engelramo y su hijo Redolfo)<sup>90</sup>. Cutler ha defendido convincentemente en su estudio de marfiles bizantinos medievales que debería tratarse de maestros individuales y no de talleres y, de hecho, debe mencionarse que la única ilustración contemporánea de la imagen supuesta de un miembro de la familia "enseñando su oficio a los pies de un banco" pertenece al marfil de San Millán<sup>91</sup>. Tomando éste como un nuevo paradigma, en lugar del antiguo de talleres anónimos, debemos preguntarnos con relación a los marfiles carolingios y concretamente respecto a los primeros ¿quién era el maestro tallista? Las cubiertas del salterio de Dagulfo constituyen el ejemplo del que poseemos más información y es la obra candidata más probable a haber tenido un maestro tallista. Dichas obras no se realizaban sin más, y al ser muy posible que se trate del primer marfil carolingio tallado, la tarea debió haber sido abrumadora y habría necesitado de un artista muy cualificado y seguro de sí mismo para adaptar a este nuevo soporte las técnicas aprendidas con otros materiales. Supuestamente trabajaría con los marfiles antiguos tardíos que debía de utilizar como modelos. El candidato evidente para ser un maestro tallista es Dagulfo, el escribano del manuscrito y muy probablemente su ilustrador, que proporciona unas páginas iniciales decoradas y de colorido elaborado. No obstante, en los dos poemas introductorios en los que se describe la iconografía de los marfiles, Dagulfo no declara ser el autor de los mismos, a pesar de que lo más probable es que sea él el responsable de los versos, cuyo tono no contiene apenas humildad sino celebración, alabando tanto el oro de la escritura como el marfil de las cubiertas<sup>92</sup>. Entonces, ¿de quién se trata?

En mi opinión, el candidato más probable para ser el tallista de las cubiertas del Salterio de Dagulfo es Godescalco, el escribano y probable pintor del gran Evangelionario del rey, que se conserva en París. He intentado recopilar recientemente pruebas textuales y visuales que sirvieran para realizar un seguimiento de la trayectoria de Godescalco desde el documento más antiguo con el que se le puede asociar, el mismo Evangelionario, en cuyo poema dedicatorio se menciona como "ultimus famulus Godescalc"<sup>93</sup>, hasta su muerte al regreso de una misión en Dinamarca en 799<sup>94</sup>. Hace casi un siglo, en su gran corpus de marfiles medievales, Goldschmidt anotó el carácter "ziemlich roh" del adorno foliáceo del salterio de Dagulfo, y lo comparó específicamente con el del Evangelionario de Godescalco<sup>95</sup>. Hace poco Hermann Fillitz ha establecido una estrecha relación entre las dos obras en términos de estilo. Fillitz califica de única la tendencia a sugerir profundidad y espacio en el arte de la corte de Carlomagno en este periodo, e inmediatamente menciona la relación del estilo de los marfiles de Dagulfo con los del Evangelionario de Godescalco, lo cual constituye un ejemplo en su opinión de las mismas tendencias<sup>96</sup>. Para estar seguro, Fillitz sólo toma a los dos como ejemplos de un "estilo cortesano" general anónimo, pero la comparación es, de hecho, reveladora. En este punto, me gustaría añadir otro rasgo que creo que todavía no se ha apuntado.

En mi próximo estudio sobre la trayectoria de Godescalco, he repetido la hipótesis inicial adelantada hace algunos años de que la explicación mejor y más sencilla para las grandes similitudes entre las espléndidas pinturas de los dos manuscritos es que ambas fueron realizadas por el mismo artista, bien Godescalco viajó a Verona con el obispo franco Eginio en 796 o poco después, bien pintó las imágenes en hojas independientes que le enviaron para incluir en su gran libro de sermones<sup>97</sup>. Lo que no he percibido en ninguno de esos estudios es la notable variedad de similitudes, tanto en el estilo como en los motivos de la composición, entre las cuatro diversas escenas que conforman las cubiertas de marfil y varias miniaturas del Códice de Eginio. Lo que llamó mi atención en un primer momento fue la relación de la composición

entre la escena de Jerónimo dictando los Salmos en una de las cubiertas de Dagulfo con dos miniaturas diferentes en el Códice de Eginio. La figura del escribano inclinado hacia delante para escribir en un libro abierto ante él, situado en el atril, se asemeja mucho a la de San Ambrosio del Códice de Eginio<sup>98</sup>, más de lo que se parece a cualquiera de los cuatro Evangelistas del Evangelionario de Godescalco de 781-783. La mejor comparación es la figura de Marcos, cuya cabeza está girada para conversar con su criatura simbólica<sup>99</sup>. Lo que es asombroso es que con el resto de la composición —la figura sentada de la derecha con un grupo detrás de él, así como la figura que se encuentra detrás del escribano— se puede establecer una comparación sorprendente con la miniatura de San Agustín en el Códice de Eginio<sup>100</sup>. La composición del amplio escabel situado debajo de Agustín en la miniatura se asemeja mucho a la de David recitando los salmos en la obra de marfil. El trípode del atril de la miniatura del Papa Gregorio se repite en el extraño soporte en el centro de la escena de David dictando en la obra del marfil<sup>101</sup>. En ambas obras los ojos son grandes y saltones, mientras que en la mayoría de los casos se tallaban en profundidad y se acentuaban con líneas negras por debajo. Las manos, uno de los elementos preferidos del método moreliano para distinguir la huella de los artistas concretos<sup>102</sup>, suelen sujetar algo o se presentan como si lo hicieran, con los dedos visibles, pero las puntas flexionadas hacia abajo y ocultas. Muchas de las figuras tienen dedos largos estirados y comparten una peculiaridad en el dibujo. Por ejemplo, las manos de Agustín en el Códice Eginio son largas y flexionadas, sin uniones a lo largo, pero con una ruptura marcada hacia arriba en la punta, donde se marca la uña, y la parte inferior del dedo tiene un ángulo marcado en sentido oblicuo. Compárese con la mano de las figuras de pie situadas en el centro de la escena de Jerónimo dictando en la obra de marfil, cuyo dedo índice muestra el mismo motivo.

Es poco probable que las estrechas relaciones entre obras que pueden datar de 795 y 796-799 respectivamente sean una coincidencia. Por supuesto existen diversas explicaciones posibles, y uno siempre puede pensar en modelos perdidos, pero mucho más simple es la

explicación de que las obras más tardías, las miniaturas del Códice de Egino, reflejan un contacto directo con las cubiertas de marfil del salterio de Dagulfo precedente. Este contacto directo pudo ser la visión y memorización por parte de un artista diferente, pero dado que ambas son tan peculiares y tan similares en detalles estilísticos así como en los motivos de la composición, la solución más sencilla es que las dos obras fueron realizadas por el mismo artista que trabajó con dos materiales diferentes. Esta hipótesis, de una relación estrecha entre las miniaturas y las tallas de marfil, no concuerda con la opinión explícita de un estudioso tan eminente como Hermann Fillitz quien considera que apenas existen pruebas de contacto entre las respectivas artes y sus artistas<sup>103</sup>. También contradice la idea de la especialización por medios que ha sido un aspecto común de la formación artística desde la creación de academias en los siglos XVII y XVIII. La estricta especialización por medios es un concepto que hubiera resultado desconocido para Miguel Ángel o Alberto Durero, no cabe duda, y se puede demostrar que tampoco era familiar para el autor del manual artístico medieval más conocido, *De diversis artibus* de Theophilus, que pudieron utilizar, desde luego, artistas especializados en materiales diferentes, pero que se considera generalmente la obra de un único autor, Roger de Helmarshausen. Resulta evidente que el autor como mínimo conocía, sino dominaba, varios materiales, incluida la pintura en muros y en cristal así como en libros, diversas formas para trabajar los metales y la talla de huesos y marfil (cap. xciii) y espera que sus lectores tengan los mismos conocimientos<sup>104</sup>. En mi opinión, en lugar de pensar que los artistas carolingios estaban más especializados que los artistas medievales posteriores o que los primeros artistas modernos, considero que al haber un número menor es probable que estuviesen menos especializados que en periodos posteriores. De hecho, de uno de los pocos que se conoce el nombre, Tuotilo de Saint Gall, poseemos pruebas textuales directas y posibles pruebas físicas de que dominaba las artes de la talla (en concreto de marfil), de la pintura, así como de la música<sup>105</sup>.

Nuestros hábitos modernos de estudio y categorización tienden a separar las obras por

materiales, y dado que muchas, de hecho la mayoría, de las obras del periodo medieval temprano son anónimas, es fácil suponer que fueron realizadas por artistas diferentes aunque sólo sea una suposición, no una conclusión basada en pruebas<sup>106</sup>. Antes de que existiesen las academias y centros modernos, los artistas necesitaban ser oportunamente versátiles, responder a encargos *ad hoc* que podían surgir de circunstancias políticas o personales y reflejar la disponibilidad de materiales especiales que podían convertirse en obras de arte. Geneva Kornbluth ha argumentado recientemente de forma contundente y persuasiva que un enorme zafiro con un busto de Cristo tallado, en la actualidad injertado en el sepulcro de los Tres Reyes Magos en Colonia, fue realizado por un artista de la corte de Carlomagno, un artista cuyo estilo tiene muchas semejanzas con las obras de marfil del salterio de Dagulfo<sup>107</sup>. Es la única gema tallada que se conoce del periodo carolingio. En lugar de imaginar una escuela perdida de tallistas de gemas, no cabe duda de que es mejor relacionar la obra con un artista que dominaba otro material al que se encargó un trabajo poco habitual; de hecho Kornbluth al comparar la reproducción de los ojos y “las puntas de los dedos con bordes superiores ligeramente cóncavos” que relacionan la gema con el marfil del salterio de Dagulfo<sup>108</sup>, también llama la atención sobre signos del método moreliano que la relacionan asimismo con Godescalco. Sea como fuere, me parece que la llegada del elefante de Carlomagno justo después del año 800 debe considerarse como una parte importante del proceso de intercambio de presentes que comenzó sólo unos años antes, siendo la prueba más antigua el salterio de Dagulfo de 795, en el que renació el arte de las tallas de marfil de elefante, casi extinto durante mucho tiempo, como manifestación de prestigio político. Este fenómeno requería de una constelación de circunstancias y actores, no sólo mecenas, en los que se ha centrado durante mucho tiempo la atención académica, pero también de artistas audaces y expertos en materiales preciosos poco habituales.

## NOTAS

<sup>1</sup> Estas ideas se expusieron por primera vez en el 30<sup>th</sup> annual meeting of the New England Medieval conference dedicado a "The Medieval Mediterranean: Contacts, Exchanges and shared Culture across Religious Frontiers", en el Amherst College. Me gustaría agradecer a los organizadores, en especial a Frederic Cheyette, su invitación y sus tan útiles comentarios. Este artículo fue escrito antes de descubrir la muy interesante disquisición que sobre el elefante de Carlomagno ha realizado Paul Edward Dutton, *Charlemagne's Mustache and Other Cultural Clusters of a Dark Age* (New York: Palgrave MacMillan, 2004), pp. 59-61 y 189-190, con un interesante apéndice en torno al nombre del animal. Asimismo le estoy agradecido a John Mitchell por llamar mi atención sobre Richard Hodges, "Charlemagne's Elephant and the Beginnings of Commodisation in Europe", *Acta Archaeologica* 59 (1988), pp.155-168. Traducción: INVOCA.

<sup>2</sup> Wolfgang, Dressen, Georg Minkenberg y Adam C. Oellers, eds., *Ex Oriente. Geschichte und Gegenwart. Christlicher, jüdischer und islamischer Kulturen. Isaak und der weisse Elefant. Bagdad – Jerusalem – Aachen. Eine Reise durch drei Kulturen um 800 und heute* (catálogo de la exposición, Aachen Rathaus, 29.6.2003 – 28.9.2003 [Mainz, 2003]).

<sup>3</sup> Joseph Raftery, "Ex Oriente. . .", *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 95 (1965), pp. 193-204.

<sup>4</sup> "Ethnic and Primitive Paradigms in the Study of Early Medieval Art," incluido en: Celia Chazelle y Felice Lifschitz, eds., *Paradigms and Methods in Late Ancient and Early Medieval Studies: A Reconsideration* (Londres: Palgrave Macmillan) [en prensa]. Espero completar este año un estudio que trate la cuestión de forma destacada, con el posible título *Illuminating the Word: On the Beginnings of Medieval Book Decoration*.

<sup>5</sup> Mis descripciones son vagas porque las imágenes no están identificadas en ningún sitio y, salvo la última, no figuran en ninguno de los tres volúmenes del catálogo.

<sup>6</sup> La publicación principal es Wilhelm Koehler, *Die Gruppe des Wiener Krönungs-Evangeliars. Metzger Handschriften*, Die karolingischen Miniaturen 3 (Berlín, 1960), pp. 72-80 con descripción y bibliografía anterior.

<sup>7</sup> Koehler, *Gruppe des Wiener Krönungs-Evangeliars*, pp. 20-21 y 49-52. Son numerosos los académicos que posteriormente aceptaron esta propuesta.

<sup>8</sup> Bernhard Bischoff, "Die Hofbibliothek unter Ludwig dem Frommen", en: *Medieval Learning and Literature: Essays Presented to Richard William Hunt*, ed. J. J. G. Alexander y Margaret T. Gibson (Oxford, 1976), pp. 3-22, reimpresso en *idem, Mittelalterliche Studien* 3 (Stuttgart, 1981), pp. 170-186, y reeditado en una traducción al inglés titulada "The Court Library under Louis the Pious," en *idem, Manuscripts and Libraries in the Age of Charlemagne*, trad. e ed. Michael Gorman (Cambridge, 1994), pp. 76-92 en 85 (de donde procede la cita).

<sup>9</sup> Vienna, Weltliche und Geistliche Schatzkammer, Kunsthistorisches Museum, s.n. (*Reichsevangeliar*). Para consultar la leyenda y las fuentes véase Knut Görich, "Otto III. öffnet das Karlsgrab in Aachen. Überlegungen zu Heiligenverehrung, Heiligspredung und Traditionsbildung," in Gerd Althoff and Ernst Schubert, eds., *Herrschaftsrepräsentation im Ottonischen Sachsen*, Vorträge und Forschungen 46 (Sigmaringen: Jan Thorbecke, 1998), pp. 381-430, con publicaciones anteriores. Para consultar un ejemplo muy reciente de la reiteración de la leyenda, véase James Snyder, Henry Luttikhuisen and Dorothy Verkerk, *Art of the Middle Ages* (2<sup>a</sup> ed.; Upper Saddle River, NJ, 2006), p. 177, fig. 8.19. Al menos en este ejemplo, la leyenda se identifica explícitamente como tal, aunque por desgracia no se cuestionó.

<sup>10</sup> Wilhelm Koehler, *Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. Erster Bericht über die Arbeiten an den Denkmälern Deutscher Kunst* (Berlín, 1911), pp. 38-63 at 80; véase Florentine Mutherich, "Wilhelm Koehler und der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft," *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 52/53 (1998/1999), pp. 9-23 en 10.

<sup>11</sup> John Beckwith, *Early Medieval Art* (Londres, 1964), pp. 39-42 y fig. 30, con la afirmación de dichas obras "son inconcebibles en el trabajo de un artista del norte". Florentine Mutherich y Joachim Gaehde, *Carolingian Painting* (Nueva York, 1976), p. 51 y pls. 8-10: "los pintores solían ser griegos. Si llegaban a la corte de Carlomagno directamente desde Oriente o después de una larga estancia en Italia es algo que probablemente no sabremos nunca". Advirtátese que en su análisis de la cuestión más reciente e importante, Florentine Mutherich es mucho más precavido, y no menciona nada acerca de que estos artistas fuesen necesariamente extranjeros procedentes del este. Véase Florentine Mutherich, "Die Erneuerung der Buchmalerei am Hof Karls des Grossen", en: 799. *Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Grosse und Papst Leo III. in Paderborn, Beiträge zum Katalog der Ausstellung Paderborn 1999*, ed. C. Stiegemann y M. Wemhoff (Mainz 1999), pp. 560-609 en 568.

<sup>12</sup> Michael McCormick, *Origins of the European Economy. Communications and Commerce AD 200-900* (Cambridge, 2001).

<sup>13</sup> Rupert L. S. Bruce-Mitford, *The Sutton Hoo Ship Burial*, vol. 2: *Arms, Armor and Regalia* (London, 1978), p. 583.

<sup>14</sup> *Ex Oriente*, vol. 1, p. 100, una obra conservada en la actualidad en el Museum für Islamische Kunst de Berlín.

<sup>15</sup> Marwan F. Abu Khalaf, *Islamic Art through the Ages. Masterpieces of the Islamic Museum of al-Haram al-Sharif (al-Aqsa Mosque)* (Jerusalén, 1998), pp. 15-19.

<sup>16</sup> París, Bibliothèque nationale de France, cod. lat. 12190, fol. Av; E. H. Zimmermann, *Vorkarolingische Miniaturen*, (Berlín, 1916), p. 14 y pl. 113a; Geneviève L. Micheli, *L'enluminure du haut moyen age et les influences irlandaises*, (Bruselas, 1939), p. 81, fig. 99; CLA n.º 632.

<sup>17</sup> Carl Nordenfalk, "Corbie and Cassiodorus. A Pattern Page Bearing on the Early History of Book Binding", *Pantheon* 32 (1974), pp. 225-231.

<sup>18</sup> Percy Ernst Schramm y Florentine Mutherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Ein Beitrag zur Herrergeschichte von Karl dem Grossen bis Friedrich II. 768-1250* (Munich, 1962), n.º 104.

<sup>19</sup> Para ejemplos véase: C. F. Battiscombe, ed., *The Relics of Saint Cuthbert* (Oxford, 1956), pp. 375-525, y Micheline Viseux, "Les tissus de la Bible de Theodulf", *Bulletin du C. I. E. T. A.* 71(1993), pp. 19-26, que aparecen citados con comentarios adicionales y referencias en Stephen M. Wagner, *Silken Parchments: Design, Context, Patronage and Function of Textile-inspired pages in Ottonian and Salian Manuscripts* (Ph. D. dissertation, University of Delaware, 2004), pp. 85-94.

<sup>20</sup> Friedrich Kurze, ed., *Annales regni Francorum inde ab A. 741 usque ad A. 829*, Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum (Hannover, 1895), pp. 114-116; para una versión en castellano: *Anales del Imperio Carolingio, años 800-843* (J. Del Hoyo / B. Gazapo, ed.), Madrid, 1997, pp. 65-66 (la traducción incluida en el artículo procede de esta última edición).

<sup>21</sup> Kurze, *Annales*, pág. 131; Scholz, *Carolingian Chronicles*, p. 92; *Anales del Imperio Carolingio*, p. 79.

<sup>22</sup> Judith Tarr, *His Majesty's Elephant* (San Diego, New York, London, 1993).

<sup>23</sup> París, Bibliothèque Nationale de France, cod. esp. 30; *Ex Oriente*, vol. 1, p. 29.

<sup>24</sup> Larry Gonick, *The Cartoon History of the Universe III. From the Rise*

of Arabia to the Renaissance (New York, London, 2002), pp. 42-43.

<sup>25</sup> Dieter Hägermann, *Karl der Grosse. Herrscher des Abendlandes. Biographie* (Berlín y Munich, 2000), pp. 445-448, la cita en p. 446.

<sup>26</sup> Para conocer un debate reciente de las fuentes sobre el hecho del embajador que lleva el elefante a Carlomagno, véase McCormick, *Origins of the European Economy*, pp. 890-891 n. 254, con información adicional. McCormick hace que los emisarios lleguen a Pisa entre el 29 de mayo y el 24 junio de 801, mientras Carlomagno se encontraba en Pavía. Carlomagno recibe a los emisarios entre Vercelli e Ivrea entre el 17 y el 24 de junio, y se le informa de que su embajador "Isaac se encontraba en África con su elefante y otros presentes. Carlomagno ordena a Ercanbald [al que McCormick denomina "head of the writing office" (jefe del oficio de la escritura)] ir a Liguria y formar un convoy (*classem*) para transportar el elefante y los presentes a Europa".

<sup>27</sup> Roger Collins, *Charlemagne* (Houndsmills, Basingstoke, 1998), p. 152.

<sup>28</sup> J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age* (Cambridge, 1986), p. 28 y fig. 15a, ejemplo de Ptolomeo I datable hacia 318-315 a. C., en el British Museum de Londres.

<sup>29</sup> Siegfried Epperlein, *Leben am Hofe Karls des Grossen* (Regensburg, 2000), p. 102.

<sup>30</sup> Ch. 16; G. Waitz, ed., *Einhardi Vita Karoli Magni*, Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum (Hannover y Leipzig, 1911), p. 19. Versión en castellano: Eginardo, *Vida de Carlomagno* (A. de Riquer, ed.), Barcelona, 1986, pp. 79-80.

<sup>31</sup> Georg H. Pertz, ed., *Monachi Sangallensis de gestis Karoli Magni libri duo*, Monumenta Germaniae Historica, Scriptores 2 (Hannover, 1829), pp. 726, 763, Bk 2, ch. 9, en 752-753; véase Lewis Thorpe, trad., *Einhard and Notker the Stammerer, Two Lives of Charlemagne* (Harmondsworth, 1969), pp. 147-148.

<sup>32</sup> Adolph Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser VIII.-IX. Jahrhundert* (Berlín, 1914), n.º 3 y 4, y más recientemente Danielle Gaborit-Chopin, *Elfenbeinkunst im Mittelalter* (Berlín, 1978), p. 45, fig. 36, y para conocer un análisis de la fecha véase Lawrence Nees, revisión de Kurt Holter, ed., *Der Goldene Psalter "Dagulf-Psalter." Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat von Codex 1861 der Österreichischen Nationalbibliothek* (Graz, 1980), en: *Art Bulletin*, 67 (1985), pp. 681-690.

<sup>33</sup> Oleg Grabar, "The Shared Culture of Objects," en: Henry Maguire, ed., *Byzantine Court Culture from 829 to 1204* (Washington, 1997), pp. 115-129, con un análisis del extenso manuscrito fatimida del siglo X conocido como *The Book of Treasures and Gifts*, selecciona para su comentario algunos de sus 414 relatos de los diversos tesoros del mundo musulmán.

<sup>34</sup> Por ejemplo Anthony Cutler, "Les échanges de dons entre Byzance et l'Islam (IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle)", *Journal des Savants* (1996), pp. 51-66, e *idem*, *The Empire of Things: Gifts and Gift Exchange between Byzantium, the Islamic World, and Beyond* (próximamente).

<sup>35</sup> *Ex Oriente*, vol. 1, pp. 68-69.

<sup>36</sup> McCormick, *Origins of the European Economy*, pág. 890 y n.º 83 afirma que "el poema de Floro de Lyon en la reliquia de San Cipriano demuestra que los enviados del califa y los francos viajaron por tierra a África". Cita a C. Courtois, "Reliques carthaginoises et légende carolingienne", *Revue de l'histoire des religions* 129(1945), pp. 57-83, en 80-82. Para consultar el poema véase: Ernst Dümmler, ed., *Poetae latini Carolini aevi 2*, MGH Poetae (Berlín, 1884), pp. 507-566, en 544-546.

<sup>37</sup> Silvio Bedini, *The Pope's Elephant* (Nashville, 1998).

<sup>38</sup> Pliny, *Naturalis Historia*, VIII, 3; H. Rackham, trad., *Pliny, Natural History*, vol. III, Libri VIII-XI (Cambridge,

Mass. y Londres, 1967), p. 5. Versión en castellano: Plinio, *Historia natural*, ed. Gredos, Madrid, 1998.

<sup>39</sup> Anthony Cutler, "The Elephants of the Great Palace Mosaic," *Bulletin de l'Association internationale pour l'étude de la mosaïque antique (AIEMA)* 10 (1085), pp. 125-131, en 127 y 128 respectivamente, y fig. 9, y F. Baratte, "Une mosaïque retrouvée: l'embarquement de l'éléphant de Vèii," *Mélanges de l'école française de Rome* 82 (1970), pp. 787-807.

<sup>40</sup> Para la consulta de un dibujo de Francisco de Holanda con motivo del proyecto del taller de Rafael para un epitafio dedicado al elefante en el Vaticano, véase: Roger Jones y Nicholas Penny, *Raphael* (New Haven / London, 1983), fig. 191, con referencia a V. Golzio, *Raffaello nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo* (Vaticano, 1971), p. 47.

<sup>41</sup> E. Joranson en *American Historical Review* 32 (1927), pp. 241-261, y W. W. Barthold, en *Khristianki Vostok* 1 (1912), pp. 69-94, citados y refutados por Giosue Musca, *Carlo Magno e Harun al-Rashid* (2ª ed. Bari, 1963).

<sup>42</sup> Véase nota más adelante.

<sup>43</sup> Anthony Cutler, *The Craft of Ivory. Sources, Techniques, and Uses in the Mediterranean World: AD 200-1400* (Washington, 1985), y Anthony Cutler, *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9<sup>th</sup>-11<sup>th</sup> centuries)* (Princeton, 1994).

<sup>44</sup> Cutler, *Craft of Ivory*, pp. 20-22 y 26.

<sup>45</sup> Cutler, *Craft of Ivory*, pp. 25-26.

<sup>46</sup> Cutler, *Craft of Ivory*, p. 27, con referencia a R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler* (Berlín, 1929), p. 10.

<sup>47</sup> Cutler, *Craft of Ivory*, p. 24, con referencias.

<sup>48</sup> Cutler, "The Elephants of the Great Palace Mosaic", pp. 125-131.

<sup>49</sup> Cutler, *Craft of Ivory*, p. 30.

<sup>50</sup> Cutler, *Craft of Ivory*, pp. 27-29.

<sup>51</sup> Wladimiro Dorigo, *Late Roman*

*Painting*, trad. James Cleugh y John Warrington (New York / Washington, 1970), pl. 8.

<sup>52</sup> Isidoro Etim. XII. 2. 16, citado por Cutler, *Craft of Ivory*, p. 30.

<sup>53</sup> Giosue Musca, *Carlo Magno e Harun al-Rashid* (2ª ed.; Bari, 1963), p. 21.

<sup>54</sup> C. Barbier de Meynard y Pavet de Courteille, eds. y trad., *Mas'udi, Murujul-Dharab, Les prairies d'or* (París, 1864), vol. III, n.º 31, p. 7.

<sup>55</sup> Se ha afirmado en alguna ocasión que dos obras datan del periodo intermedio. Una es el marfil "punta del cetro" del Emperador León, de Berlín, que un autor ha relacionado con León V y con los inicios del siglo IX; véase Kurt Weitzmann, "Ivory Sculpture of the Macedonian Renaissance," en *Kolloquium über Spätantike und Frühmittelalterliche Skulptur* (Mainz, 1970), vol. 1, pp. 10-11. Una opinión más reciente ha argumentado con diversos fundamentos que parece más adecuado que el marfil corresponda a la época de León VI, a finales del siglo IX o principios del X; véase Cutler, *Hand of the Master*, p. 200, y Kathleen Corrigan, "The Ivory Scepter of Leo VI: a Statement of Post-Iconoclastic Imperial Ideology," *Art Bulletin* 60 (1978), pp. 407-416. La otra obra es el marfil de Trier en el que se muestra una procesión con reliquias, para la que se ha propuesto recientemente una cronología en torno al siglo VIII o principios del IX, pero es tan distinta de cualquier otra referencia comparativa que no se puede determinar con certeza. Véase: Kenneth Holum y Gary Vikan, "The Trier Ivory, Adventus Ceremonial, and the Relics of St Stephen", *Dumbarton Oaks Papers* 33 (1979), pp. 115-133, y más reciente Leslie Brubaker, "The Chalke gate, the Construction of the Past, and the Trier Ivory", *Byzantine and Modern Greek Studies* 23 (1999), pp. 258-285, y Leslie Brubaker y John Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era (ca 680-850): The Sources. An Annotated Survey*, Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs 7 (Aldershot, 2001), pp. 78-79.

<sup>56</sup> Cutler, *Craft of Ivory*, p. 31.

<sup>57</sup> Cutler, *Craft of Ivory*, p. 32.

<sup>58</sup> Ernst Kühnel, *Die islamischen Elfenbeinskulpturen, VIII.-XIII. Jahrhundert* (Berlín, 1971), p. 1 y n.º 1-8.

<sup>59</sup> Kühnel, *Elfenbeinskulpturen*, n.º 1-3 y 7.

<sup>60</sup> Saïd Nuseibeh y Oleg Grabar, *The Dome of the Rock* (Nueva York, 1996), visible en las pp. 57, 58, 60 y 62. Marwan F. Abu Khalaf, *Islamic Art through the Ages. Masterpieces of the Islamic Museum of al-Haram al-Sharif in Jerusalem* (Jerusalén, 1998), pp. 81-89, tienen ilustraciones con buen color.

<sup>61</sup> Rebecca M. Foote, "Frescoes and carved ivory from the Abbasid family homestead at Humeima", *Journal of Roman Archaeology* 12 (1999), pp. 423-428.

<sup>62</sup> Kühnel, *Elfenbeinskulpturen*, n.º 88-130 y 19-51 respectivamente. Para consultar ejemplos españoles véase: John Beckwith, *Caskets from Córdoba* (Londres, 1960), y Jerrilynn D. Dodds, ed., *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain* (Nueva York, 1992), p. 43 y n.º 1-7. Para consultar ejemplos de la dinastía fatimí véase: Anna Contadini, *Fatimid Art at the Victoria and Albert Museum* (Londres, 1998), pp. 109-110, pl. 50; Kühnel, *Die Elfenbeinskulpturen*, n.º y Anthony Cutler, "The Parallel Universes of Arab and Byzantine Art (with special reference to the Fatimid Era)", en: Marianne Barrucand, ed., *L'Égypte Fatimide, son art et son histoire* (París, 1999), pp. 635-648, en 644-646.

<sup>63</sup> Se ha reivindicado la procedencia del norte de Italia de mediados del siglo X de un panel de la Crucifixión de marfil de Cividale; véase Gaborit-Chopin, *Elfenbeinkunst im Mittelalter*, p. 44, fig. 34 y n.º 36. Aunque no se puede rechazar por completo, el estilo y la iconografía de este marfil parecen situarlo a finales del IX de acuerdo con la mayoría de los especialistas; véase Wolfgang Fritz Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters* (3ª ed., Mainz, 1976), n.º 230, con bibliografía anterior.

<sup>64</sup> Joachim Werner, "Die Beinschnalle des Leodobodus," *Kölnner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte* 23 (1990), pp. 273-288, y "A Rare Merovingian Bone Belt Buckle, 6<sup>th</sup> century," en *European Works of Art and Sculpture 1*, Catálogo de una subasta, *Sotheby's*, 8-9 de diciembre de 1988 (Londres, 1988), pp. 6-7 con imagen en color.

<sup>65</sup> Véanse múltiples ejemplos en John Beckwith, *Ivory Carving in Early Medieval England* (London, 1972).

<sup>66</sup> Véase Hans-Werner Pape, "Das Gandersheimer Runenkästchen – Technische Analyse, Material und Montage," en Regine Marth, ed., *Das Gandersheimer Runenkästchen. Internationales Kolloquium Braunschweig, 24.-26. März 1999* (Brunswick, 2000), pp. 19-34. Algunas publicaciones anteriores afirman, erróneamente, que la arqueta estaba hecha de hueso de ballena, por ejemplo Leslie Webster y Janet Backhouse, eds., *The Making of England. Anglo-Saxon Art and Culture AD 600-900* (Londres, 1991), n.º 138.

<sup>67</sup> Para conocer un buen análisis reciente sobre sus fuentes e iconografía véase George Henderson, *Vision and Image in Early Christian England* (Cambridge, 1999), pp. 105-121. El hueso de ballena también se utilizó en los siglos XI y XII, sobre todo en la impresionante obra del Victorian and Albert Museum, acerca de la cual se puede consultar John Beckwith, *The Adoration of the Magi in Whalebone* (Londres, 1966), a favor de un origen inglés frente al posible origen español.

<sup>68</sup> Webster y Backhouse, *Making of England*, n.º 140.

<sup>69</sup> Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, n.º 1-39, continúa siendo la fuente básica complementada por Thomas Hoving, *The Sources of the Ivories of the Ada School* (Ph. D. dissertation, Princeton University, 1959).

<sup>70</sup> Goldschmidt siempre ha considerado que un importante número de paneles del "Adagruppe"

que podrían corresponder a una época posterior a la de Carlomagno, incluido bien entrado el siglo X y un estudioso más reciente siempre sugirió que las fechas posteriores también son adecuadas para los que Goldschmidt consideraba paneles anteriores. Por ejemplo, en una visión general del grupo Hermann Fillitz, "Habens tabulas eburneas. Der Elfenbeinschmuck des Lorscher Evangeliers", en Hermann Schefers, ed., *Das Lorscher Evangeliar* (Lucerna, 2000), pp. 103-110, ha argumentado recientemente que la Crucifixión de Narbona data de la época de Carlos el Calvo, el marfil de Genoels-Elderen de Bruselas es probablemente insular, los paneles estrechamente relacionados de Stossmayerova Galerija en Zagreb y de Darmstadt son falsificaciones modernas, una posibilidad que Goldschmidt se había planteado, el panel de Bargello con dos mandatarios triunfantes probablemente sea de mediados del siglo IX o posterior. Por otra parte, la única adición posible al grupo que reviste importancia es el marfil con San Juan Evangelista del Cloisters Museum; véase Charles Little, "A New Ivory of the Court School of Charlemagne," en *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800-1250* (Múnich, 1985), pp. 11-28, y William D. Wixom, ed., *Mirror of the Medieval World* (Nueva York, 1999), n.º 60, con imagen en color.

<sup>71</sup> Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, n.º 3 y 4, y Gaborit-Chopin, *Elfenbeinkunst*, pág.45, fig. 36 y n.º 38. Hans-Werner Hegemann, *Das Elfenbein in Kunst und Kultur Europas. Ein Überblick von der Antike bis zur Gegenwart* (Mainz, 1988), p. 63, comienza su análisis sobre el resurgimiento de las tallas de marfil en el período carolingio con el salterio de Dagulfo. "Diese Tafeln im j Pariser Louvre sind das Werk eines erfahrenen und erfinderischen Schnitzmeisters, der für jene Zeit überraschend mit den technischen und formalen Möglichkeiten der spätantiken Elfenbeinkunst vertraut war." Aquí menciona a Gaborit-Chopin, *Elfenbeinkunst* 1978,

p. 45. Afirma "Man hat dem 'heiteren Klassizismus' der Tafeln von Dagulf-Psalter den 'grandioseren und bewegteren Stil des Lorscher Bucheinbandes gegenüberhalten. Dieser Unterschied dürfte durch die verschiedenen spätantiken Vorlagen entstanden sein, die den Schnitzern des Kaisers als Vorbilder dienten. Für den Lorscher Einband ist erwiesen, dass für ihn ein byzantinisches fünfteiliges Kaiserdiptychon die Vorlage war".

<sup>72</sup> Para consultar un análisis completo de la fecha, véase Lawrence Nees, recensión de Holter, en *Art Bulletin* 67 (1985), pp. 681-690.

<sup>73</sup> Ernest Dümmler, ed., *Poetae latini Carolini aevi 1*, MGH Poetae (Berlín 1880), pp. 774-775: Haec merito tabulis cultim decorantur eburnis, / Quas mire exculpuit ingeniosa manus, / Illic psalterii prima ostentatur origo, / Et rex doctiloquax ipse canere choro".

<sup>74</sup> Para conocer un breve análisis reciente, con importante documentación anterior, sobre todo los artículos fundamentales y la edición de Ann Freeman, véase: Roger Collins, *Charlemagne* (Toronto y Buffalo, 1998), pp. 133-136.

<sup>75</sup> Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, n.º 1 y 2; Gaborit-Chopin, *Elfenbeinkunst*, Hegemann, *Elfenbein*, p. 61 y fig. 33, sugiere que estos paneles se realizaron en las Islas Británicas debido a su estilo, que es totalmente diferente y no revela ninguna influencia del arte de la corte carolingia. Hegemann sigue aquí la conclusión de Beckwith, *Ivory Carvings in Early Medieval England*. Más recientemente se ha defendido con contundencia el origen continental de los marfiles, relacionado con obras producidas para el Duque Tasilo de Baviera antes de su deposición por Carlomagno en 788; véase Carol Neuman de Vegvar, "The Origin of the Genoels-Elderen Ivories", *Gesta* 29 (1990), pp. 8-24, pero el estudio más reciente sigue prefiriendo un origen en Northumbria o en un centro del continente con gran influencia insular

en la región costera del canal; véase Hermann Fillitz, "Die Elfenbearbeiten des Hofes Karls des Grossen," en Christoph Stiegemann y Matthias Wemhoff, eds., 799. *Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Grosse und Papst Leo III. in Paderborn. Beiträge zum Katalog der Ausstellung Paderborn 1999* (Mainz, 1999), pp. 610-622, en p. 611 y fig. 6 para consultar una buena reproducción en color.

<sup>76</sup> Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, p. 4.

<sup>77</sup> Lawrence Nees, *A Tainted Mantle. Hercules and the Classical Tradition at the Carolingian Court* (Philadelphia, 1991), esp. pp. 178-198.

<sup>78</sup> Kurt Weitzmann, "The Heracles Plaques of St. Peter's Cathedra", *Art Bulletin* 55 (1973), pp. 1-37.

<sup>79</sup> Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, n.º 132 y 133, y pl. LVII que muestra los dos paneles carolingios junto con el díptico consular cepillado con el que se fabricaron.

<sup>80</sup> Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, n.º 31.

<sup>81</sup> Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, n.º 5. Para consultar un análisis de la iconografía y el contexto, véase el artículo más reciente: Lawrence Nees, "Carolingian Art and Politics," en: Richard E. Sullivan, ed., *"The Gentle Voices of Teachers": Aspects of Learning in the Carolingian Age* (Columbus, 1995), pp. 186-226, en pp. 197-202.

<sup>82</sup> Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, n.º 7. O. M. Dalton, *Fitzwilliam Museum. McClean Bequest. Catalogue of the Mediaeval Ivories, Enamels, Jewellery, Gems and Miscellaneous Objects bequeathed to the Museum by Frank McClean, M.A., F.R.S.*, (Cambridge, 1912), pp. 22-25 y pp. 87-91, n.º 34 analiza el marfil sin hacer esta atribución concreta, y M. R. James, *A Descriptive Catalogue of the McClean Collection of Manuscripts in the Fitzwilliam Museum* (Cambridge, 1912), pp. 33-36, n.º 10 sugiere una cronología del siglo X.

<sup>83</sup> Más reciente, véase William D. Wixom, "Medieval Sculpture", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, Spring 2005, p. 7, con una buena ilustración en color del marfil después de una limpieza reciente.

<sup>84</sup> Agradezco encarecidamente a Charles Little del Metropolitan Museum los numerosos análisis de los marfiles carolingios en general y de los marfiles del Metropolitan Museum en particular. Sus contribuciones específicas acerca de las dimensiones y el examen técnico del marfil de la Virgen son sólo una pequeña parte de su contribución. Está realizando un estudio de la gran colección de marfiles medievales del Metropolitan para la preparación de un completo catálogo.

<sup>85</sup> Suzanne Lewis, "A Byzantine 'Virgo militans' at Charlemagne's Court," *Viator* 11 (1980), 71-93.

<sup>86</sup> Johannes Duft y Rudolf Schnyder, *Die Elfenbein-Einbände der Stiftsbibliothek St. Gallen* (Beuron, 1984), especialmente las pp. 13-28.

<sup>87</sup> Para conocer un análisis sobre la taxonomía y la biología proboscidea, véase Jeheskel Shoshani, "The African Elephant and its Environment", en: Doran H. Ross, ed., *Elephant. The Animal and its Ivory in African Culture* (Los Ángeles, 1992), pp. 42-59, con una afirmación en la p. 47, con referencias, acerca de que el marfil de *Loxodonta a. cyclotis* es el mejor para realizar tallas, y que el marfil de una hembra de cualquier especie o subespecie es mejor de que el de los machos.

<sup>88</sup> Sorprendentemente, las fuentes consultadas ni siquiera mencionan el antiguo animal norteafricano, ni lo ubican en términos taxonómicos.

<sup>89</sup> Los paneles están distribuidos por muchos lugares, éste es uno de Berlín; para conocer un análisis véase Wixom, *Mirror of the Medieval World*, n.º 59.

<sup>90</sup> El panel se encuentra en el Museo Estatal L'Hermitage, San Petersburgo; véase *The Art of Medieval Spain A.D. 500-1200* (Nueva

York, 1993), n.º 125b con análisis y placa de color.

<sup>91</sup> Cutler, *Hand of the Master*, esp. págs. 66-78, la cita en la 66.

<sup>92</sup> Para consultar los versos, véase Ernst Dümmler, ed., *Poetae latini carolini aevi* 1, Monumenta Germaniae Historica, Poetarum latinorum medii aevi 1 (Berlín, 1880), pp. 91-92: Exigui famuli Dagulfi sume laborem / Dignanter, docto mitis et ore lege". No se puede demostrar que Dagulfo escribió este poema, pero nadie lo ha atribuido a otro poeta, y tenemos pruebas del interés de Dagulfo por la literatura a través de su cita en un poema sobre su estudiante Deodatus, y a través de la carta que envió a un Dogulfus, generalmente aceptados como la misma persona, por Alcuino. Para consultar el poema, véase Dümmler, *Poetae*, pp. 92-93, y para consultar la carta Ernst Dümmler, ed., *Epistolae Karolini aevi* 2, Monumenta Germaniae historica, Epistolarum 4 (Berlín, 1895), n.º 73, p. 115, con encabezamiento "Dilecto amico Dogulfo scriniario Albinus salutem".

<sup>93</sup> Dümmler, *Poetae*, n.º VII, págs. 94-95; los paralelismos literarios entre los dos poemas, ambos comienzan con la palabra "aurea", ambos mencionan su creador y el destinatario previsto del libro y ambos describen características físicas de los volúmenes en los que se insertaron, merecen una mayor atención que la prestada en el presente artículo.

<sup>94</sup> Lawrence Nees, "Godescalc's career and the Problems of 'Influence'," para Alixe Bovey, ed., *Under the Influence: The Concept of Influence and the Study of Illuminated Manuscripts* (Londres y Turnhout, 2006) [en prensa].

<sup>95</sup> Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, n.º 4, pl. 10.

<sup>96</sup> Fillitz, in 799, p. 612.

<sup>97</sup> Lawrence Nees, "On Carolingian Book Painters: The Ottoboni Gospels and its Transfiguration Master", *Art Bulletin* 83 (2001), pp. 209-239 en 227-229.

<sup>98</sup> Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz (olim Deutsche Staatsbibliothek), cod. Phillippus 1676, fol. 24v. Para consultar una reproducción en color y un análisis, véase Michael Camille, "Word, Text, Image and the Early Church Fathers in the Egino Codex", en: *Testo e immagine nell' Alto Medioevo* (Settimane di Studio del Centro italiano di studi sull' Alto Medioevo 41, Spoleto, 1994), pp. 65-94, pl. IV (fig. 5).

<sup>99</sup> Paris, Bibliothèque nationale de France, cod. nouv. Acq. Lat. 1203, fol. 1v; Véase para consultar la única publicación conocida de los cuatro retratos de los evangelistas en el Evangelario de Godescalco, Herbert Schutz, *The Carolingians in Central Europe, their History, Arts and Architecture. A Cultural History of Central Europe, 750-900* (Leiden / Boston, 2004), pls. 6a-d.

<sup>100</sup> Berlin, cod. Phillippus 1676, fol. 18v; véase Camille, "Word, Text, Image," pl. II (fig. 3).

<sup>101</sup> Berlin, cod. Phillippus 1676, fol. 25v; véase Camille, "Word, Text, Image," pl. IV (fig. 5).

<sup>102</sup> G. Morelli, *Italian Masters in German Galleries. A Critical Essay on the Italian Picture in the Galleries of Munich - Dresden - Berlin*, tr. L. M. Richter (Londres 1883), y B. Berenson, 'Rudiments of Connoisseurship (A Fragment),' en su *Study and Criticism of Italian Art* (Londres 1920), pp. 11-148, esp. 122-36.

<sup>103</sup> Fillitz, "Habens tabulas eburneas" (igual que antes, nota 70), pág. 107: "Von den Miniaturen der Hofschule zu den Skulpturen aus Elfenbein Querverbindungen aufzuzeigen, ist kaum möglich".

<sup>104</sup> C. R. Dodwell, ed. y trad., *Theophilus, The Various Arts, De Diversis Artibus* (Oxford, 1986), con un análisis ampliado de la identificación del autor págs. xxxiii-xliv.

<sup>105</sup> Fabrizio Crivello, "Tuotilo: l'artista in età carolingia," en Enrico Castelnuovo, ed., *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale* (Roma y

Bari, 2004), pp. 26-34, con fuentes y documentación anterior.

<sup>106</sup> Para consultar un análisis general reciente, con bibliografía anterior, véase Castelnuovo, *Artifex bonus*.

<sup>107</sup> Genevra Kornbluth, "Ein karolingischer Kameo am Dreikönigenschrein im Kölner Dom," *Kölner Domblatt*, 62 (1997), 111-150, con placa de color de la gema fig. 2.

<sup>108</sup> Genevra Kornbluth, "The Heavenly Jerusalem and the Lord of Lords: a Sapphire Christ at the Court of Charlemagne and on the Shrine of the Magi," *Cahiers archéologiques*, 49 (2001), pp. 47-68 en 47.

## TEXTO ORIXINAL

### Charlemagne's Elephant

Lawrence Nees  
University of Delaware

#### Ex Oriente

When I began work in 2003 on a lecture with the proposed title "Charlemagne's Elephant,"<sup>1</sup> I did not then know that later that year a large international exhibition would be held at the Rathaus in Aachen from June 30 to September 28, with the title *Ex Oriente*, "From the East," and with two different sub-titles and what seem to be sub-subtitles, a real bibliographer's nightmare<sup>2</sup>. There are lots of topics here, past and present, three cities, three cultures – and one elephant. The elephant clearly is a metaphor for the project as a whole, and appears repeatedly throughout the catalogue, often reduced to a feature of graphic design, appearing on the spine of each volume and on the first page of each one of the dozens of articles in the three-volume catalogue. Why so much interest in elephants? Evidently the elephant is both a metaphor and a trope, and deserves further consideration.

It is clear from some of the subtitles that there is a strong modern political agenda at work here. Linking Baghdad, Jerusalem and Aachen in the context of the 2003 Federal Republic of Germany, where the exhibition was presented, is a topic worthy of attention in itself, but one that I shall avoid. The historiographical trope cap-

tured in the project's conception is most clearly articulated in the overall title, *Ex Oriente*, from the East, or from the Orient. The use of the Latin title is surely significant, for neither "from the East" in English nor something like "*aus Morgenland*" in German captures the flavor of "the Orient." Latin freezes the tropic connection, and the Latin title embodies the notion of "oriental influence," the transmission of cultural and artistic influences from the ancient "Middle East" in today's parlance to the new "barbarian" world of western Europe. Already in 1965 Joseph Raftery published an important article also entitled "*Ex Oriente...*," the title also containing three ellipses (an early example of the postmodernist penchant for laying a heavy load of signification upon punctuation) that imply, at least to me, that the title carries many implications that must be obvious to the reader, so that the author need not enumerate them specifically. Raftery warned specifically in this article against the almost baseless but nonetheless oft-repeated claims of Coptic influence in early medieval Ireland, and more generally of Oriental influences in early medieval Western Europe in general<sup>3</sup>. Thirteen years later in 1978, the late Edward Said in his *Orientalism*, put the issue in a broader perspective of modern colonialism. Alas, these prominent warnings have been largely ignored by scholars, a surprising and important phenomenon in its own right that I hope to address elsewhere<sup>4</sup>. In this context I want to make only a few further comments about the Aachen exhibition before turning to elephants in general and Charlemagne's elephant in particular.

The cover of all three volumes of the *Ex Oriente* catalogue, and of the box housing the three together, provides an example of the thinly-based and misleading search for "influences." Set against a background of Islamic script are four syncopated images, arranged more or less from the contemporary world to the beginning of the Islamic tradition, apparently chosen to announce and illustrate some major themes of the exhibition<sup>5</sup>. At the bottom is a view of a donkey heavily laden with plastic milk cartons, apparently to judge by the inscriptions visible within the frame in a modern Muslim French-speaking country, perhaps in western North Africa. Above it is a nearly modern scenic view of Jerusalem, with figures in Ottoman dress in the foreground. At the top, set above the large title is an image of a solitary elephant with prominent tusks. Finally, set beside the title is a detail from a miniature painting, the Evangelist John from a Gospels manuscript commonly known as the Aachen Domschatz Gospels<sup>6</sup>. Surely one reason for the prominence of this illustration is the fact that the Gospel book in which it is contained is preserved still in the Domschatz at Aachen, the site of the exhibition. Yet I think the choice is far more than a local reference, for the manuscript is generally thought to have been executed by, or perhaps to depend closely upon, a migrant Byzantine artist or group of artists working at Aachen for the court of Charlemagne. Wilhelm Koehler, who codified the idea, spoke rather mysteriously of strangers, "*Fremde*," arriving at the court<sup>7</sup>. There is no significant evidence for any of this claim, really. The manuscript and the small group of four books to which it belongs is in the first place not linked through any direct evidence to Aachen or to the court of Charlemagne as a place of production or site of patronage, and although believed by Koehler and more widely among art historians, may very well date to the period after the death of Charlemagne; of the Aachen Domschatz Gospels and the manuscript now in Brescia the great paleographer Bernhard Bischoff stated that he did "not think that they can be dated as early as the first decade of the ninth century, [but] instead . . . were written during the reign of Louis the Pious," after 814<sup>8</sup>. Regarded as the key member of the group is the so-called Vienna Coronation Gospels, still often said to have been found buried with Charlemagne when his tomb was opened in 1000 by Otto III, one of the great medieval myths<sup>9</sup>. Already in 1911, in the first report to the Deutscher Verein für Kunstwissenschaft on the project to publish the still-appearing *Die karolingischen Miniaturen*, Wilhelm Koehler, who published the first magisterial volume in the series, on Tours, in 1933, reported the important discovery that in the Vienna Coronation Gospels the name "Demetrius presbyter" appeared, which he took as evidence for the arrival of a Greek painter to make the allegedly amazingly classical-style paintings in the manuscript, which seemed inconceivable as the work of a Frankish "barbarian"<sup>10</sup>. The note is almost certainly a later addition to the book, with no relation to its paintings, is written in Latin, in Caroline minuscule, and simply will not support a notion of "eastern influence." Still textbooks and general studies repeat the story, for it is the one we apparently want to hear<sup>11</sup>.

This is not the place to place to evaluate the specific issue of this group of manuscripts, nor really the larger issue of common and often thinly based assertions of "oriental influence" in western Europe. Such claims are not necessarily false because of the peculiar eagerness to identify such influences. That there were contacts on many levels is clear from a long tradition of scholarship, most recently Michael McCormick's *Origins of the European Economy*<sup>12</sup>. Still, it seems to me that it may be more productive, at least from the standpoint of the history of art, to see Latin, Greek, and Islamic traditions as differing aspects of a broader post-Roman phenomenon in which we should reckon with parallel developments prompted by similar circumstances rather than spending too much time tracing "influences." None of these societies were stable or anything like placid, but vibrantly creative and varied, and not requiring some external impact to generate novel developments. Rupert

Bruce-Mitford's categorical statement that millefiori enamels are known in the post-Roman period from the British Isles, and especially from "Celtic" areas and/or objects<sup>13</sup>, is clearly incorrect, for the escutcheons from the Sutton Hoo hanging bowl have a remarkably close parallel in one of the finds from Samarra, the ninth-century Abbasid palace city up the Tigris from Baghdad, published in the Aachen exhibition catalogue<sup>14</sup>. There are differences, to be sure, notably the relatively greater opacity of the Abbasid glass, but the similarities between the little star-like rosettes used in each are remarkable. I have no idea how we should interpret this parallelism, which is not only visual but technical, there being only one way to make such glass – Abbasid influence on early Celtic Britain seems far-fetched, as does direct Irish influence on the Abbasids. I imagine that both stem from late Roman glass-making, but "imagine" is the right word here, and more research obviously needs to be pursued. There are of course other strange similarities across the Mediterranean world of late antiquity and the early medieval period. An early Qur'an in the al-Aqsa museum on the Haram al-Sharif in Jerusalem, probably roughly ninth-century in date<sup>15</sup>, and from an unknown location (North Africa has been suggested, but without any evidence or comparanda) has at its opening a full-page ornamental composition which, if it were in a Western, Latin, manuscript would surely be called a "carpet page" using that orientaling term that I hope to address in the other study to which I have already referred, and in fact the closest parallel known to me is from an eighth-century Corbie manuscript now in Paris, BnF lat. 12190<sup>16</sup>. Carl Nordenfalk thought that the Paris page might in fact be a sixth-century, indeed Italian and Cassiodoran, pattern for a bookbinding appropriated by an eighth century book<sup>17</sup>; the theory is brilliant but contradicted by codicological evidence, an issue not important here. What matters is that the decorative pages in an early Frankish and an early Islamic book seem to have some relationship, and a common root in late Roman art is a possibility that must be considered, as must be the possibility of Western influence of some kind on the beginning of book illumination in the Muslim world, odd as that may seem to some.

### Abul Abaz

The image of an elephant at the upper right corner of the *Ex Oriente* exhibition catalogue's cover is derived from a silk fabric, now in the Aachen Domschatz, found in the shrine of Charlemagne<sup>18</sup>. We do not know when the fabric was placed in the shrine, of course, but since the fabric seems most likely to have been produced in Byzantium in the tenth century, it was probably not associated with the king-emperor during his life or at the time of his death. Silk fabrics seem to have been used in connection with relics, and occasionally also with illuminated manuscripts, in the Carolingian period<sup>19</sup>, but Charlemagne only becomes a saint in the twelfth century, so it is likely that the association is later, and likely based upon the famous story of Charlemagne's elephant, Abul Abaz.

The basic source for Charlemagne's elephant is in the so-called *Royal Frankish Annals*. Its narrative for the busy and important year of 801 begins with Charlemagne's coronation as Roman Emperor in St. Peter's basilica in the Vatican on Christmas Day. After describing the trial of the Romans who had led the rebellion against the pope the previous year, an expedition under the new emperor's son Pippin against the Beneventans, the celebration of Easter, and a "tremendous earthquake" that shook Italy, we are told the following<sup>20</sup>:

*At Pavia, Charlemagne "received the news that envoys of Harun Emir al Mumenin, the king of the Persians, had arrived at the port of Pisa. He sent messengers to meet them and had them presented at court between Vercelli and Ivrea. One of them – for there were two – was a Persian from the East and the envoy of the Persian king, the other was a Saracen from Africa and the envoy of Emir Abraham, who ruled on the border of Africa in Fustat. They reported that Isaac the Jew whom the emperor four years earlier had dispatched with Lantfrid and Sigimund to the king of the Persians, was returning with large presents, but that Lantfrid and Sigimund had both died. Then the king sent Ercanbald, the notary, to Liguria to prepare a fleet on which the elephant and whatever else he brought along might be transported".*

After some intervening material, the story continues:

*In the month of October of the same year Isaac the Jew returned from Africa with the elephant and arrived at Porto-Venere. Since he could not cross the Alps because of the snow, he spent the winter at Vercelli.*

And again after some intervening material:

*"On July 20 of this same year Isaac arrived with the elephant and the other presents sent by the Persian king, and he delivered them to the emperor at Aachen. The name of the elephant was Abul Abaz."*

*Finally, under the year 810, we learn that the Danes have attacked Frisia, and the emperor leaves Aachen to cross the Rhine at Lippeham, where he awaited additional troops. "While he stayed there for a few days, the elephant which Harun, the king of the Saracens, had sent him, suddenly died. When the troops had finally assembled, . . . ."<sup>21</sup>*

This is obviously an extraordinary text. During a climactic year, the longest portion of the text is devoted to the encounter with the embassy from the Abbasid Caliph, and the story of an elephant. For the next year, peace with Empress Irene is given the same space as the arrival of the elephant, whose name is given. The mysterious Isaac the Jew plays a prominent role too. The whole affair reads a bit like a sketch for *Ivanhoe*, or is really the stuff for a screenplay, like *Robin Hood Men in Tights*, and indeed the incident has been the subject of a recent novel written for children, Judith Tarr's *His Majesty's Elephant*, published in 1993, which features also Charlemagne's hitherto unattested daughter Rowan, whose mother was a witch<sup>22</sup>. The subject appealed to many artists. Perhaps the earliest is an illustration of Isaac driving the elephant, from a fourteenth-century Catalan manuscripts reproduced in the *Ex Oriente* catalogue<sup>23</sup>. In 1864 Julius Kochert painted Harun al-Rashid receiving Charlemagne ambassadors, while the arrival of ambassadors and elephant at Aachen is so famous that it even merits most of a page in Larry Gonick's *The Cartoon History of the Universe*<sup>24</sup>. Most of the innumerable books about Charlemagne mention the elephant at least once, and often more, but there has been surprisingly little extended discussion or analysis. Dieter Hägermann's recent biography has a section devoted to the Baghdad embassy, but beyond signaling the "logistische Meisterleistung" of getting the beast to Aachen<sup>25</sup>, shares with other authors a reticence about going beyond the information given in this single source.

No one seems to have given serious thought to why Harun al-Rashid sent Charlemagne an elephant<sup>26</sup>. Roger Collins suggests that although Abul Abaz was a "curiosity" to the Franks, the elephant was "an important and long-established symbol of authority in the near east, from Hellenistic times onwards"<sup>27</sup>. Unfortunately, Collins does not give any references in support of this suggestion, which is not really common knowledge, at least to me. I do know a coin of Ptolemy IV showing him wearing an elephant head, tusks and all<sup>28</sup>, and appearing mighty strange, either a very big man or a very small adult elephant, but the comparison does not seem very germane in relation to Harun al Rashid's gift. Whatever may or may not have been the significance of elephants to Hellenistic rulers, if they were significant to the early Islamic caliphs I am unaware of any supporting evidence. There does seem to me to be something of a gap between Hellenistic rulers and Abbasid caliphs, unless, of course, one collapses them into the category of "oriental." So why would send Charlemagne an elephant? Siegfried Epperlein recently suggested that it was Charlemagne's idea, that he wished to sit on such a beast, and presumably requested the Caliph to send him one<sup>29</sup>. Epperlein cites no evidence for his assertion, but presumably is following chapter 16 of Einhard's *Vita Karoli* here, for Einhard relates Charlemagne's good relations with Harun al-Rashid, who entrusted him with jurisdiction over the Holy Sepulchre in Jerusalem, and sent to Charlemagne "costly gifts, which included robes, spices and other marvels of the lands of the Orient. A few years earlier Harun had sent Charlemagne the only elephant he possessed, simply because the Frankish king asked for it"<sup>30</sup>. We are in the dark about how Charlemagne could have known that Harun had one and only one elephant, and would have had the temerity to ask for it to be posted to him! Einhard's statement is found in a chapter devoted to the respect in which Charlemagne was held by other rulers, citing first King Alfonso of Asturias, then unnamed Irish kings who always called themselves Charlemagne's slaves and subjects, then Harun al-Rashid, and finally the Emperors in Constantinople. Einhard tells us nothing of the elephant's route to the royal court. If we take the evidence of our source in the *Royal Frankish Annals* seriously, the elephant was a response to an embassy from Charlemagne to the Caliph in 797, and that embassy must have included gifts to which the elephant was one of the responses. What would Charlemagne have sent? Notker, the monk of St. Gall, has a long list of gifts sent by Charlemagne to Harun, including lion-eating dogs<sup>31</sup>, but while Notker's list does not on the whole seem likely, modern scholarship seems not to have suggested anything better, or indeed to have asked this question very much. Probably the gifts would have included slaves, but I wonder if they also included at least one luxuriously illuminated book, perhaps analogous to the Dagulf-Psalter now in Vienna (Fig. 1), which was apparently intended as a diplomatic present for Pope Hadrian in 795<sup>32</sup>. That book had a remarkable ivory cover, which may well have been the earliest of the Carolingian series and the first ivory carved in centuries any-

where in the Christian world. Might such a gift book intended for the Caliph a few years later not also have been equipped with an ivory cover? Might the arrival of a carved ivory sent from Charlemagne have stimulated the caliph to a triumph of one-upmanship by sending back the very beast itself?

Exchange of gifts is an important aspect of early medieval artistic culture that has received considerable attention recently from scholars such as Oleg Grabar, who has written about the "shared culture of objects,"<sup>33</sup> and Anthony Cutler, who has published a series of studies of the issue over many years, and whose major monograph is forthcoming.<sup>34</sup> Charlemagne's receipt of an elephant from Caliph Harun al-Rashid is a striking instance of the general theme. As noted, we have significant and varied sources, but there is much we do not know, and would like to know. Whence came the elephant and how did it get to Italy, and eventually Aachen? The limited information actually contained in the sources has not prevented the production of a map for the *Ex Oriente* catalogue purporting to show the route Isaac the Jew and Abul Abaz followed from Baghdad to Aachen.<sup>35</sup> The route is not altogether impossible, but at best very difficult, especially with an elephant, and all too conveniently links Baghdad to Aachen through Jerusalem, not generally a major trade port, I think, but one of the three cities that are the focus of the Aachen *Ex Oriente* exhibition. In any event, the map is a fantasy based on no sources; no source tells us more than that the elephant embarked in north Africa and crossed by ship to Italy from there.<sup>36</sup> For the issues of how Abul Abaz came to Africa, and where he began his journey we simply have no sources whatsoever.

Frankly, the story seems very unlikely, particularly for anyone who has read Silvio Bedini's book *The Pope's Elephant* of 1998.<sup>37</sup> In 1514 King Manuel of Portugal decided to send as a gift to Pope Leo X an elephant, named Hanno (referring to the Carthaginians). Probably it was an elephant that had been sent to him from India in 1511, and since it was said to be four years old when it arrived in Rome, it made the long sea voyage as a baby, only one year old. It was still a small and young elephant in 1514, and it was extraordinarily difficult for the accomplished Portuguese mariners of the early sixteenth century to get it on and off one of their large ships. It was reported to have been very reluctant to board the ship, until finally persuaded by its mahout, as reported by several contemporary accounts; the fact that Pliny has a story about the difficulty of getting elephants on and off boats might give one pause – perhaps both Pliny and our Portuguese sources just saw the same thing, but one must wonder whether the Portuguese had been reading their Pliny.<sup>38</sup> Pliny does say that the animals were shipped by sea for use in the circuses, from at least 79 B.C., and a mosaic at Piazza Armerina appears to show one embarking, crossing a gangway.<sup>39</sup> In any event, the extreme difficulty of getting the elephant to walk from Porto Ercole some seventy miles to Rome, which seems to have taken some weeks, is striking. Widely admired, the pope's elephant lived only two years, dying on 8 June 1516, still little more than a baby.<sup>40</sup> Perhaps the fact that it was so young was part of the problem, and Abul Abaz may have been a mature beast, better able to make a long road trip, but in that case it would have been correspondingly much more difficult to ship by sea, especially in a ninth-century vessel. I am not really saying that I believe the whole story to be a myth; the fact that it is wildly implausible does not make it untrue. At least two early twentieth-century scholars did deny that the elephant ever existed, but had no strong evidence for denying the reliability of the sources.<sup>41</sup>

It is hard to imagine that one could just make up the presence of an elephant at Aachen for a period of ten years! From the fact that he was apparently with the army on campaign when he died, he must at that time have been old enough to be taken some distance, even if not thought to be of real military value. Presumably to get him to Aachen, and from Aachen, would have required that he be accompanied by a mahout. Since to the best of my knowledge, the sub-Saharan African elephant has never been domesticated, Abul Abaz must have been either of Indian origin or, possibly, one of the last survivors of the north African breed used famously by the Carthaginians, and obviously domesticated, or referred to by Mas'udi as no longer found in Abyssinia.<sup>42</sup> Still, I would emphasize that we simply do not know anything about the elephant's itinerary before his embarkation, apparently in north Africa. We also do not know anything of the other gifts that accompanied him, which would almost certainly have included textiles, and conceivably elephant tusks as well as the live beast.

### Ivory carving

Fundamental for any study of early medieval ivory carving is Tony Cutler's *The Craft of Ivory* of 1985, supplemented for Byzantine ivories by his *The Hand of the Master* of 1994.<sup>43</sup> Unfortunately, these studies say nothing about Carolingian ivories, but discuss late antique ivories of whatever origin, and middle Byzantine ivories. Several of Cutler's points are important in relation to Charlemagne's elephant and the hypothesis I wish to offer. First, ivory appears to have been relatively plentiful in late antiquity. Panels were often very large and thick, and ivory was used not only for imperial chairs and consular diptychs but for everyday objects of lower status.<sup>44</sup> Judg-

ing from the only extant price list, Diocletian's edict on prices of 301 fixed the value of ivory at 150 denarii per pound, only 1/40 the value of silver bullion.<sup>45</sup> The number of ivory tusks available for importation was evidently great, and although Cutler does not exactly endorse Delbrück's hypothesis that each of the two annual consuls typically would have issued 100 or more ivory diptychs during the roughly 170 years in which such items were issued, yielding a total approaching 100,000 in all, he does not explicitly dispute the figure.<sup>46</sup> Whole tusks were available, and the presentation of one to the emperor at the bottom of the famous Barberini diptych of ca. 530's is paralleled by a record that a delegation from Mauretania Caesariensis presented elephant tusks to Emperor Justin II in 573.<sup>47</sup> If we really knew the date of the Great Palace mosaic in Constantinople, we could say that at that date it was still plausible to represent elephants, according to Cutler both African and Indian varieties, in the amphitheatre fighting with lions.<sup>48</sup>

Evidently the entire situation pertaining to the supply and manufacture of ivory changed dramatically after the middle of the sixth century, for many reasons. The Persian Wars, and the sack of Antioch cannot have helped, and Cutler suggests that more serious was the Persian occupation of southern Arabia, potentially blocking the route of tusks from either eastern Africa or from India up the Red Sea.<sup>49</sup> To the best of my knowledge there is still no visual or scientific way to distinguish between ivory produced by North African, sub-Saharan African, and Asian (primarily Indian) tusks, and evidence for the importation of ivory for carving in the late Roman and early medieval world from these different areas can be found. The only physical evidence is for the use of African tusks, a large number of late antique consular diptychs and other panels being more than 11cm in width, the largest dimension achieved in any known tusk from India.<sup>50</sup> The textual evidence for importation from Mauretania has already been mentioned. The late third or early fourth-century mosaic at one end of the corridor of the great hunt from Piazza Armerina presents the personification of India carrying a tusk, flanked by an elephant and a tiger.<sup>51</sup> The representation at least shows that Romans could think that the association of elephant ivory with India was plausible, but that we should be wary of taking such representations too literally is effectively conveyed by the presence in the same mosaic also as a beast of India of a Phoenix, at the upper left. The only other possible source of new tusks into the Carolingian period is usually said to have disappeared about the same time, with the final extinction of the north African elephant, after a long period of decline, by the end of the sixth or early seventh century. Isidore reports that the elephant no longer lives in Africa (by which he surely means the province and in a larger sense the southern shore of the Mediterranean rather than the sub-Saharan world),<sup>52</sup> and there is no compelling reason to doubt him, although the Muslim source quoted in Isidore's support by Giosue Musca in his 1963 study of Charlemagne and Harun al-Rashid,<sup>53</sup> Mas'udi's rather later text, seems only to say that in his day, in the Abbasid period, there were no longer any tame elephants in Abyssinia, rather than that there were no longer any elephants in North Africa at all.<sup>54</sup>

Although the difficulties of supply may have been an aspect in the decline of ivory carving after the mid-sixth century, it cannot entirely explain the phenomenon. The production of ivories does not just decline but comes crashing to an end at this time; there are no ivories that can be stated with confidence to have been produced in the Byzantine world of the eastern Mediterranean between the late sixth and roughly the end of the ninth century.<sup>55</sup> When production resumed in the tenth century it was extensive, some 200 works surviving, but the ivories themselves are generally much smaller in size, are much thinner panels, and are restricted to imperial and ecclesiastical use.<sup>56</sup> Cutler assumes even so that the supply of ivories is large enough that routes capable of providing supplies from either sub-Saharan East Africa or India had been re-established, although presumably the ivory was much more expensive, for it is also true that the quality of the ivory carved was often surprisingly low, at least in comparison to the late Antique works.<sup>57</sup> Please note that we are talking about lower quality of ivory, not lower quality of carving; if any generalization is allowable, in my own view the Carolingian and Byzantine carvings are generally far more carefully and attentively carved than most late antique panels. Although scarcely conclusive, such greater care is consistent with the material itself having become rare and costly.

As far as the Muslim world is concerned, until recently there were no known ivory carvings that can be securely dated to the Umayyad period, 750 or before, or even to the early Abbasid period before 800. The fundamental study of Islamic ivories by Ernst Kühnel proposed a small group that might be compared to the façade of the Mshatta palace, or to early Syriac or Coptic Christian sculptures, but few of those are closely datable.<sup>58</sup> Four of the eight examples are pyxides, and very likely of Christian manufacture and function.<sup>59</sup> One of these, now in the Metropolitan Museum of Art in New York, has a frieze with squashed columns capped by alternating pediments and arches that recalls the decoration of the marble frieze in the Dome of the Rock in Jerusalem, dated to the 690's,<sup>60</sup> but a similar motif occurs in the purple Codex Brixianus among other examples that suggest a wider currency in late antique ornamental art, and makes a late antique (probably before 800) dating for

the ivory plausible if not conclusive. On the basis of the evidence, ivory carving was very rare in the early Islamic world. Recently, the excavations carried out since 1991 at the "Abbasid family homestead" at Humeima in Jordan have revealed a qasr datable roughly to the eighth century, and the first securely early Islamic ivories. If indeed it is the structure mentioned in historical texts, it dates in part to the period before the Abbasids overthrew the Umayyad dynasty in 749/750, although it probably continued in use for some time. Excavations have revealed some frescoes, and, the items of issue here, some low-relief-carved ivory panels, published recently by Rebecca Foote.<sup>61</sup> Explicitly identified as elephant ivory, the carvings are on four "long, narrow, thin sheets (L 30cm, W 10cm, Th 0.3-0.5cm)" and represent armored soldiers standing in profile poses. The "beveled" carving technique is normally associated with later eighth- and ninth-century materials from Raqqa and Samarra; the issue of whether these new ivories are from that later date, near the end of the occupation of Humeima, or push back the dating of such material well before the ninth century is important, but I have not the expertise to address it, nor have I seen the carvings in question. I have to say that the suggestion in the excavation report that because of the style the ivories were likely produced in Khorasan seems to me thinly based, even far-fetched. In short, I know of no evidence for a significant amount of carving of elephant ivory before the ninth century in the Islamic world. It becomes a major art form only in the mid-tenth century in Fatimid Egypt and the Umayyad caliphate in Cordoba.<sup>62</sup>

So how does the story of Carolingian production of carved ivories in general, and the story of Abul Abaz in particular fit into this picture? As in the case of the Byzantine world, ivory production in the West seems to have ceased altogether after the later sixth century, but it was revived a century earlier in the West than in the East, at the end of the eighth century.<sup>63</sup> The few works that some might want to put into the intervening period, such as a buckle recently purchased for the museum in Cologne are on what the English call morse,<sup>64</sup> that is, walrus tusk ivory, not elephant, a material that continued in use in northern Europe, including England,<sup>65</sup> well into the later medieval period, for elephant ivory was just not available there. Some obviously important objects from the British Isles and the continent alike were carved in morse, including the important Gandersheim casket that seem likely datable to the late eighth century,<sup>66</sup> and the even better-known Franks Casket, very difficult to date, but in some views from the eighth century, is carved on another substitute for elephant ivory, whalebone.<sup>67</sup> A small panel in the Victoria and Albert Museum that has been published as "ivory" has very flat almost silhouette-like carvings on one of its sides that have sometimes been dated as early as the end of the eighth century, at an uncertain place of production.<sup>68</sup> In the Frankish world we can be rather precise about the revival of carving elephant ivory, for the art was revived in particular at and for the court of Charlemagne at the end of the eighth century,<sup>69</sup> the key early work in a small and if anything dwindling group<sup>70</sup> being the two panels that formed the original cover of the little Psalter written entirely in golden ink in the newly-created Caroline minuscule by the scribe Dagulf, a royal *scriniarius* (Fig. 1).<sup>71</sup> We know from two dedicatory poems that Dagulf wrote the book at the command of Charlemagne, and that the latter planned to give it to Pope Hadrian, who died in 795. Probably it was never delivered, and 795 is probably a relatively secure *quo* as well as *ante quem* date for the book,<sup>72</sup> and for the two ivory covers, whose extraordinary ivory material and unique iconography are specifically cited described in the dedication poems.<sup>73</sup> It is not surprising that an important diplomatic present would not only use ivory, but also explicitly call attention to that use, for no one had made such a present for more than two centuries. The iconographic program focuses on the authoritative transmission of the Psalter text, from divinely inspired David to his scribes, and from a papal commission for a translation into Latin through St. Jerome to the present book. The program has a nice bit of flattery, making the Pope a parallel to David as a font of divinely-sanctioned authority, but also coming to the present pope as a gift from the new David, Charlemagne, king of the new chosen people of god, and serving thus a none-too-subtle reminder that the Frankish king and church needed to be heard on matters of ecclesiastical import, not disregarded (as Hadrian had just done when he approved the Acts of the Seventh Ecumenical Council of 787 over Frankish objections, and despite the absence of Frankish representatives either in Constantinople or Rome).<sup>74</sup>

Only one ivory has any claim to pre-date the Dagulf Psalter, the very fine but relatively less skillfully carved Genoels-Elderen diptych now in Brussels, which is usually thought to be and may be an earlier work, but which is thought by no one to predate the 780's.<sup>75</sup> Ivory carving begins again suddenly, in the Carolingian world, and with something of a bang, and with the highest patronage, as in Byzantium approximately a century later. Whatever the explanation, it cannot be "Byzantine influence" of craftsmen or works of art or even materials, for the art of ivory carving was entirely dead in the eastern Mediterranean, and did not revive there, or for that matter in the far West in Islamic Spain until the middle of the tenth century, presumably because of a sudden new availability of tusks. For the current paper, allow me to restrict the question to the narrower one of "where

did Charlemagne and the Carolingians get the ivories?" The answer is very unlikely to be from the trade routes connecting the Indian Ocean to the Mediterranean via the Red Sea, and whatever we think of the likelihood on historical grounds, the physical evidence suggests a different source. A very large number of Carolingian ivories are on re-carved late Antique panels.<sup>76</sup> The Carolingian artists literally turned consular diptychs over, planed down the old image to make a flat surface, and carved a new Christian image on the other side, "spoiling the Egyptians" often in a quite literal sense. I first encountered this issue of Carolingian re-cycling of ivory in connection with my study of the Hercules plaques of the so-called *Cathedra Petri* in Rome, *recte* the ivory throne of King and later Emperor Charles the Bald, who is pictured on its back.<sup>77</sup> After the first scholarly study of the throne was made it was removed from its great Bernini shrine in 1968. It was thought by many that the Hercules ivories on the front of the throne, beneath the seat, were in fact of ancient origin, if not from the time of St. Peter then from that of Constantine, for it was thought that the pagan iconography and the unusual incised technique were alike "un-Carolingian". Dendrochronological and other evidence subsequently showed that the Hercules imagery is indubitably Carolingian work contemporary with the throne, probably ca. 875 at least in my view, but the earlier view had a grain of truth, for the ivory panels themselves probably are of late antique origin. Two of them show on their back the incompletely planed-away remains of earlier carvings, probably eastern Mediterranean works of roughly the sixth century.<sup>78</sup> The most striking example of spoliation and re-carving is provided by two Carolingian plaques with Passion scenes now in London, divided between the British Museum and the Victoria and Albert Museum which, when turned over, show that they were made by taking a sixth-century consular diptych, planing it down, cutting it in half, and carving the Christian ivories on the resulting thinner and smaller panels.<sup>79</sup>

Among the approximately twenty ivory panels associated by Adolph Goldschmidt with the "Ada-group" and the court of Charlemagne, most are relatively small. The most famous panel is probably the Lorsch Gospels cover now in the Vatican, which measures 39.5 x 28.3 cm. That is a lot of ivory, but its central panel is only a little over 10 cm wide, and thus falls under the critical "11cm rule", namely that according to Cutler, Indian tusks have never been found larger than 11 cm wide; anything over 11cm wide must be of African origin. Few Carolingian panels are so wide! In fact, only four early Carolingian panels exceed 11 cm. Largest is the Crucifixion panel in Narbonne, a staggering 15.7 cm wide;<sup>80</sup> in comparison, the largest panel from antiquity is the splendid Archangel Michael in the British Museum, much taller at 42.8 cm as against only 25.4 for Narbonne, but only 14.3 cm wide, significantly narrower. The second big early Carolingian ivory is the pseudo-five part ivory panel now on the cover of Douce manuscript 176 in the Bodleian Library, measuring 12.5 cm wide (Fig. 2).<sup>81</sup> The third over-11 cm panel is the Christ in Majesty in the Fitzwilliam Museum in Cambridge, 13.3 cm wide.<sup>82</sup> The fourth and last large early Carolingian ivory is the strange, almost unnerving ivory from the Pierpont Morgan collection now in the Metropolitan Museum of Art (Fig. 3),<sup>83</sup> measuring a full 14.5 cm wide, after the exceptional Narbonne ivory the widest of the group, and even two millimeters wider than the great late antique Archangel Michael in London. Moreover, the Metropolitan ivory is also thick, measuring .8 cm.<sup>84</sup> Unfortunately the older catalogues such as the great work by Adolph Goldschmidt do not list the various panels' thickness, but only their height and width. In some cases, for example the Douce 176 panel in Oxford, the panel is set into a later binding and its thickness cannot be measured (nor can its reverse be examined to ascertain whether it is re-carved from an earlier panel, but the Cambridge ivory measures only .4 cm in thickness, and the closely related ivory covers of the Dagulf Psalter are also thinner at .7 cm thick.

The Morgan Virgin was some years ago the subject of a lengthy article by Suzanne Lewis.<sup>85</sup> In this context I do not want to say anything about the unique iconography of the panel, her central focus, but rather concentrate on its material. It is not only the second-largest Carolingian ivory, but as previously noted it is remarkably thick. Recently the ivory was given a thorough cleaning, and it is now much more impressive than in older photographs. Examination of the rear of the panel shows the elephant's root canal visible, making it clear that the panel has not been planed down. It is not a re-used ancient ivory, and technical examination has confirmed that it is post antique. I am very grateful to Charles Little at the Metropolitan Museum for making this information available to me and permitting me to cite it in this article. He reported: "There are two radio carbon calibrations that are used, normally 1 sigma is safer. Thus the demise of the elephant can be placed within the following time frames: 1 sigma = A.D. 690-960; 2 sigma = A.D. 770-890. The optimal date might be around A.D. 790, where the dates intercept on the graph, but there is clearly a large margin here." Such dating does not necessarily, of course, provide a date for the carving, only for the elephant, but makes re-carving of a late antique tusk out of the question. The technical evidence also makes the possibility of a modern forgery extraordinarily unlikely, which is reassuring given the known prevalence of modern forgeries of medieval ivory carvings, for a nineteenth-

century carver would have needed surpassing good fortune to fake a ca. 800 style carving onto a plaque that turns out to be ca. 800 material, something he could not possibly have known. So the question rises, where did the carver get such an unusually large and recent tusk? Is it possible that it was carved from one of the tusks of Abul Abaz after his death in 811?

The possibility is intriguing and worthy of further investigation. It is now possible to DNA-type tusks, taking only a very tiny sample, and when, and if, such testing is done on a significant number of Carolingian panels, we may be able to identify other ivories carved from the same elephant's tusk or tusks. It would be very interesting indeed if any of the other exceptionally large early Carolingian ivories were in fact from the same tusk, which would make it more likely that we are dealing with poor old Ambassador Abul Abaz. Certainly one must imagine that if he had tusks, they would have been collected and used in some way. If the hypothesis advanced by Johannes Duft and Rudolf Schnyder in their 1984 book about the ivory book covers in the Stiftsbibliothek at St. Gall is correct, the huge pair of ivories now on the cover of Ms. 53, the famous late ninth-century Evangelium longum, which are fully 15.4 cm wide, as large as the Narbonne panel, were carved by Tuotilo from a large uncarved ivory diptych given to the abbey after Charlemagne's death, the ivories that Charlemagne kept under his pillow, as it were, and used for writing practice.<sup>86</sup> It is a strange story, but Duft and Schnyder offer a plausible argument in favor of it. I would love to compare the radiocarbon and DNA test results from this panel to the Metropolitan Virgin panel, similarly huge and thick, and perhaps also taken from the tusk of Charlemagne's elephant. One thing we do know, and it is perhaps significant from the standpoint of the history of Mediterranean trade. The tusk from which the Morgan Virgin ivory was made was not a heritage from late Antiquity, but taken from a beast alive roughly in Charlemagne's period. Because of its large size, it was not an Indian elephant, but an African elephant. Either the north African species was not yet extinct, pace Isidore's statement, or, perhaps more intriguingly, sub-Saharan materials could be carried as far as the Carolingian court and monastery workshops.

Having advanced a hypothesis that seems to me attractive, I must also note some strong objections to it. If Abul Abaz were an Indian elephant (*Elephas maximus*), the tusks probably cannot have been his. Since the tusks are almost certainly from an African beast (of which there are two living subspecies, *Loxodonta africana africana*, the bush elephant, and *Loxodonta africana cyclotis*, the forest elephant), Abul Abaz would have to have been the unique domesticated sub-Saharan individual, for to the best of my knowledge the loxodonts cannot be domesticated so that they can be driven from place to place, as Abul Abaz manifestly was, walking from Italy to Aachen and then eventually with the army to Lippeham. Conceivably he could have been one of the last survivors of the extinct North African species,<sup>87</sup> which were obviously domesticated by the Carthaginians, but to my knowledge we simply do not know about the size of their tusks relative to the modern Indian and African animals.<sup>88</sup> Moving even a baby elephant by sea or by land is obviously difficult, so the chances of Abul Abaz having been fifty years old when sent to Charlemagne, so that his tusks could have reached the requisite size for ivories like those of the Virgin in the Metropolitan Museum or the diptych in St. Gallen seem remote. In my own view, it is most likely that these ivories were carved from unusually large and precious tusks sent along with a small elephant as gifts for Charlemagne. That tusks were traditional gifts is known not only from texts, already cited above, but also from images, best known being the earlier image on the famous Barberini diptych from the sixth century, but also including one of the panels from the later eleventh century shrine of Saint Emilian at San Millán de la Cogolla.<sup>89</sup> If such were the case, it would have an implication for the dating of the carvings; if carved from tusks received with the embassy of 801, the carvings must be after, and might be thought to have been close to that date, whereas if they were made from the tusks of Abul Abaz they could only have been carved after his death in 810. Since the covers of the Dagulf Psalter are the only early Carolingian ivories that are closely datable, such information would be of considerable art historical interest.

Who was the carver of the early Carolingian ivories? Only one carved ivory from the period before 1100 is known to me, one of the panels from the shrine of Saint Aemilian showing the ivory carver with his assistant, inscribed ENGELRA[MO] MAGISTRO ET REDOLFO FILIO (Master Engelramus and his son Redolfo).<sup>90</sup> Cutler has made a powerful case in his study of medieval Byzantine ivories that we should be talking about individual masters rather than workshops, and indeed the only contemporary illustration for his imagined picture of a member of the family "learning his trade at the foot of the bench" is the ivory from San Millán just mentioned.<sup>91</sup> Using this as a new paradigm, rather than the old one of anonymous workshops, we should be asking with reference to Carolingian and especially to early Carolingian ivories a fortiori, given their rarity and novelty, who was the Master carver? For the Dagulf Psalter ivory covers we have the most information, and the most likely candidate for a Master carver. Such works do not just happen, and as very possibly the first Carolingian ivory ever carved, the task must have been daunting, and called for a highly skilled and self-confident artist who could adapt skills

learned in other media to this new task, presumably working also with late antique ivories that could serve as exemplars. The obvious candidate for the Master carver is Dagulf, the scribe of the manuscript and most likely also its illuminator, providing elaborate colored and ornamented initial pages. However, in the two introductory poems in which the iconography of the ivories is described, Dagulf makes no claim to have made them himself, although he is most likely the author of the verses, which are scarcely humble in tone but celebratory, lauding both the gold of the script and the ivory of the covers.<sup>92</sup> Who else, then?

In my view, the most likely candidate for the carver of the Dagulf Psalter covers is Godescalc, the scribe and probably the painter of the king's great Evangelistary, now in Paris. Recently I have tried to collect textual and visual evidence that could be used to trace Godescalc's career from the earliest document that can be associated with him, that same Evangelistary, in whose dedication poem he names himself "ultimus famulus Godescalc,"<sup>93</sup> until his death on return from a mission to Denmark in 799.<sup>94</sup> Nearly a century ago, in his great corpus of early medieval ivories, Goldschmidt noted the "ziemlich roh" character of the leaf ornament in the Dagulf Psalter, and compared it specifically to that of the Godescalc Evangelistary.<sup>95</sup> The two works were closely linked by Hermann Fillitz recently in terms of their style. Fillitz identifies the tendency to suggest depth and space as unique in the art of Charlemagne's court at this period, and immediately follows his mention of the style in the Dagulf ivories with the Godescalc Evangelistary, which exemplifies in his view the same tendencies.<sup>96</sup> To be sure, Fillitz is only taking the two as aspects of an anonymous general "court style" but the comparison is in fact telling. Here I would like to add one other feature that has, to the best of my knowledge, not previously been noted.

In my forthcoming study of the career of Godescalc I repeated the hypothesis initially advanced several years ago, that the best and simplest explanation for the very close similarities between the two manuscripts' splendid paintings is that both sets were painted by the same artist, Godescalc either having traveled to Verona with the Frankish bishop Egino in or shortly after 796, or painted the images on separate leaves to be sent to him for inclusion in his great book of sermons.<sup>97</sup> What I had not noted in either of those studies is the remarkable range of similarities in both style and composition motif between various scenes of the four scenes on the ivory covers and various miniatures of the Egino Codex. What initially caught my attention was the compositional relationship between the scene of Jerome dictating the Psalms on one of the Dagulf covers to two different miniatures in the Egino Codex. The figures of the scribe leaning forward to write in a book opened before him on the lectern is very close to that of St. Ambrose in the Egino Codex,<sup>98</sup> closer than it is to any of the four Evangelists in the Godescalc Evangelistary from 781-783, the best comparison being the figure of Mark, whose head is turned sharply around to commune with his symbolic creature.<sup>99</sup> What is startling is that for the rest of the composition, the seated figure at the right with a group of others behind him, as well as for the figure behind the scribe, a startling comparison exists in the miniature of St. Augustine in the Egino Codex.<sup>100</sup> The composition of the broad footstool under Augustine in the miniature is very like that of David playing the Psalms in the ivory. The tripod stand of the tripod lectern in the Gregory miniature is repeated in the odd stand at the center of David dictating on the ivory.<sup>101</sup> Eyes are large and somewhat bulging on both works, with in most cases strongly carved or black accent lines beneath the eyes. Hands, one of the favored Morellian elements useful for distinguishing the hands of individual artists,<sup>102</sup> are often grasping something or just presented as if they were, with the fingers distinguished but their tips curled under and invisible. Many figures have long extended fingers, and share a peculiarity of drawing. For example, the hands of Augustine in the Egino Codex are long and curving, jointless through most of their length but with a marked break upward at the tip, where the fingernail is marked, and the bottom of the finger is notably angled obliquely. Compare the hand of the central standing figures in the scene of Jerome dictating on the ivory, whose index finger shows the same motif.

The multiple close relationships between works datable to 795 and 796-799 respectively are unlikely to be coincidental. Obviously there are a variety of possible explanations, and one can always imagine lost models, but much the simplest explanation is that the later works, the Egino Codex miniatures, reflect some direct contact with the earlier, the Dagulf Psalter ivory covers. This direct contact could be viewing and memory on the part of a different artist, but since both are so rare, and so similar in stylistic details as well as compositional motif, the simplest solution is that they are works by the same artist, working in two different media. Such an hypothesis, of a close relationship between miniatures and ivory carvings, is at variance with the explicit view by so eminent a scholar as Hermann Fillitz that there is virtually no evidence of contact between the respective arts and their artists.<sup>103</sup> It also contradicts the notion of specialization by media that has been a common aspect of artistic training since the development of academies in the seventeenth and eighteenth centuries. Strict specialization by medium is a concept that would have been unfamiliar to Michelangelo or Albrecht Dürer, certainly, and was demonstrably unfamiliar to the author of the best-known medieval artistic manual, Theophilus's *De*

*diversis artibus*, which could of course be used by specialist artists in the many different media it discusses, but is generally recognized as the work of a single author, Roger of Helmarshausen. The author evidently was at least knowledgeable if not necessarily proficient in multiple media, including painting on walls and on glass as well as in books, various forms of metalworking, and carving in bone and ivory (ch. xciii), and expects that such might also be the case with his readers.<sup>104</sup> In my view, instead of thinking that Carolingian artists were likely to be more specialized than later medieval or early modern artists, it seems to me that the small numbers of them would make them likely to be less specialized than in later periods. Indeed, for one of the few known by name, Tuotilo of St. Gallen, we have direct textual evidence and likely physical evidence that he was skilled in the arts of the chisel (specifically ivory carving) and of painting, as well as in music.<sup>105</sup>

Our modern habits of study and categorization tend to separate works by medium, and since many, indeed most, early medieval works are anonymous, it is easy to assume that they were produced by different artists even though that is only an assumption, not a conclusion based on evidence.<sup>106</sup> Before the modern academies and salons, artists needed to be flexible opportunists, responding to *ad hoc* commissions that might arise from special political or personal circumstances, and might well also reflect the availability of special materials that could be transmuted into works of art. Geneva Kornbluth has recently made a strong and persuasive argument that a huge sapphire with a cameo-carved head of Christ, now affixed to the shrine of the Three Kings in Cologne, was produced by an artist at the court of Charlemagne, one whose style is most closely comparable to the ivories of the Dagulf Psalter.<sup>107</sup> It is the only known Carolingian cameo-carved gem. Instead of imagining a lost school of gem carvers, it is surely much better to link the work with an artist skilled in another medium given an unusual commission; indeed Kornbluth in comparing the rendering of the eyes and "finger tips with slightly concave upper edges" that link the gem to the Dagulf Psalter ivory,<sup>108</sup> also calls attention to Morellian signs that link it with Godescalc. Be that as it may, it seems to me that the arrival of Charlemagne's elephant just after the year 800 should be seen as an important part of the process of gift exchange that began only a few years before, the earliest evidence being the Dagulf Psalter of 795, in which the long-moribund art of carving elephant ivory was revived as an expression of political prestige. This phenomenon required a constellation of circumstances and players, not only patrons, long the focus of scholarly attention, but also bold and skillful artists, and rare and precious materials.

## NOTAS

<sup>1</sup> This paper was first presented at the 30<sup>th</sup> annual meeting of the New England Medieval conference devoted to "The Medieval Mediterranean: Contacts, Exchanges and Shared Culture across Religious Frontiers," at Amherst College. I am grateful to the organizers, and especially to Frederic Cheyette, for their invitation and their helpful remarks. N.B. This article was written before I discovered the very interesting discussion of Charlemagne's elephant by Paul Edward Dutton, *Charlemagne's Mustache and Other Cultural Clusters of a Dark Age* (New York: Palgrave MacMillan, 2004), pp. 59-61 and 189-190, the latter an interesting appendix on the elephant's name. I would also like to thank John Mitchell for bringing to my

attention Richard Hodges, "Charlemagne's Elephant and the Beginnings of Commoditisation in Europe", *Acta Archaeologica* 59 (1988), pp.155-168.

<sup>2</sup> Wolfgang, Dressen, Georg Minkenber and Adam C. Oellers, eds., *Ex Oriente. Geschichte und Gegenwart. Christlicher, jüdischer und islamischer Kulturen. Isaak und der weisse Elefant. Bagdad – Jerusalem – Aachen. Eine Reise durch drei Kulturen um 800 und heute* (exhibition catalogue, Aachen Rathaus, 29.6.2003 – 28.9.2003 [Mainz, 2003]).

<sup>3</sup> Joseph Raftery, "Ex Oriente...", *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland* 95 (1965), 193-204.

<sup>4</sup> "Ethnic and Primitive Paradigms in the Study of Early Medieval Art," to appear in Celia Chazelle and Felice Lifschitz, eds., *Paradigms and Methods in Late Ancient and Early Medieval*

*Studies: A Reconsideration* (London: Palgrave Macmillan) - in press. I hope to complete later this year a study in which the issue figures prominently, tentatively entitled *Illuminating the Word: On the Beginnings of Medieval Book Decoration*.

<sup>5</sup> My descriptions are vague because the images are nowhere identified, and with the exception of the last are not illustrated in any of the three volumes of the catalogue.

<sup>6</sup> The fundamental publication is Wilhelm Koehler, *Die Gruppe des Wiener Krönungs-Evangeliers. Metzger Handschriften*, Die karolingischen Miniaturen 3 (Berlin, 1960), pp. 72-80 with description and earlier bibliography.

<sup>7</sup> Koehler, *Gruppe des Wiener Krönungs-Evangeliers*, pp. 20-21 and 49-52. Many later scholars have accepted this hypothesis.

<sup>8</sup> Bernhard Bischoff, "Die Hofbibliothek unter Ludwig dem Frommen," in *Medieval Learning and Literature: Essays Presented to Richard William Hunt*, ed. J. J. G. Alexander and Margaret T. Gibson (Oxford, 1976), pp. 3-22, reprinted in *idem, Mittelalterliche Studien* 3 (Stuttgart, 1981), pp. 170-186, and republished in an English translation as "The Court Library under Louis the Pious," in *idem, Manuscripts and Libraries in the Age of Charlemagne*, trans. and ed. Michael Gorman (Cambridge, 1994), pp. 76-92 at 85 (whence the quotation).

<sup>9</sup> Vienna, Weltliche und Geistliche Schatzkammer, Kunsthistorisches Museum, s.n. (*Reichsevangeliar*). For the legend and the sources see Knut Görlich, "Otto III. öffnet das Karlsgrab in Aachen. Überlegungen zu Heiligenerverehrung, Heiligensprechung und Traditionsbildung," in Gerd Althoff and Ernst Schubert, eds., *Herrschaftsrepräsentation im Ottonischen Sachsen*, Vorträge und Forschungen 46 (Sigmaringen: Jan Thorbecke, 1998), pp. 381-430, with earlier literature. For a very recent instance of the reiteration of the legend, in this instance at least explicitly labeled as such (although unfortunately not questioned!) see James Snyder, Henry Lutikhuisen and Dorothy Verkerk, *Art of the Middle Ages* (2<sup>nd</sup> ed.; Upper Saddle River, NJ, 2006), p. 177, fig. 8.19.

<sup>10</sup> Wilhelm Koehler, *Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. Erster Bericht über die Arbeiten an den Denkmälern Deutscher Kunst* (Berlin, 1911), pp. 38-63 at 80; see Florentine Mutherich, "Wilhelm Koehler und der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft," *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 52/53 (1998/1999), 9-23 at 10.

<sup>11</sup> John Beckwith, *Early Medieval Art* (London, 1964), pp. 39-42 and fig. 30, with the claim that such works "are inconceivable as the work of a northern artist." Florentine Mutherich and Joachim Gaehde, *Carolingian Painting* (New York, 1976), p. 51 and pls. 8-10: "the painters are most likely to have been Greeks. Whether they

arrived at Charles's court directly from the East or after a protracted sojourn in Italy, we shall probably never know." Note that in her most recent and fundamental discussion of the issue, Florentine Mutherich is much more cautious, and says nothing about these artists necessarily being strangers from the east. See Florentine Mutherich, "Die Erneuerung der Buchmalerei am Hof Karls des Grossen," in 799. *Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Grosse und Papst Leo III. in Paderborn, Beiträge zum Katalog der Ausstellung Paderborn 1999*, ed. C. Stiegemann and M. Wemhoff (Mainz 1999), pp. 560-609 at 568.

<sup>12</sup> Michael McCormick, *Origins of the European Economy. Communications and Commerce AD 300-900* (Cambridge, 2001).

<sup>13</sup> Rupert L. S. Bruce-Mitford, *The Sutton Hoo Ship Burial*, vol. 2: *Arms, Armor and Regalia* (London, 1978), p. 583.

<sup>14</sup> *Ex Oriente*, vol. 1, p. 100, a work now in the Museum für Islamische Kunst in Berlin.

<sup>15</sup> Marwan F. Abu Khalaf, *Islamic Art through the Ages. Masterpieces of the Islamic Museum of al-Haram al-Sharif (al-Aqsa Mosque)* (Jerusalem, 1998), pp. 15-19.

<sup>16</sup> Paris, Bibliothèque nationale de France, cod. lat. 12190, fol. Av; E. H. Zimmermann, *Vorkarolingische Miniaturen*, (Berlin, 1916), p. 14 and pl. 113a; Geneviève L. Micheli, *L'enluminure du haut moyen age et les influences irlandaises*, (Brussels, 1939), p. 81, fig. 99; CLA no. 632.

<sup>17</sup> Carl Nordenfalk, "Corbie and Cassiodorus. A Pattern Page Bearing on the Early History of Book Binding", *Pantheon* 32 (1974), 225-231.

<sup>18</sup> Percy Ernst Schramm and Florentine Mutherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Ein Beitrag zur Herrscher Geschichte von Karl dem Grossen bis Friedrich II. 768-1250* (Munich, 1962), no. 104.

<sup>19</sup> For examples see C. F. Battiscombe, ed., *The Relics of Saint Cuth-*

bert (Oxford, 1956), pp. 375-525, and Micheline Viseur, "Les tissus de la Bible de Theodulf," *Bulletin du C. I. E. T. A.* 71(1993), 19-26, cited with additional discussion and references in Stephen M. Wagner, *Silken Parchments: Design, Context, Patronage and Function of Textile-inspired Pages in Ottonian and Salian Manuscripts* (Ph.D. dissertation, University of Delaware, 2004), pp. 85-94.

<sup>20</sup> Friedrich Kurze, ed., *Annales regni Francorum inde ab A. 741 usque ad A. 829*, Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum (Hannover, 1895), pp. 114-116; for an English version see Bernhard Walter Scholz, trans., *Carolingian Chronicles. Royal Frankish Annals and Nithard's Histories* (Ann Arbor, 1970), pp. 81-82.

<sup>21</sup> Kurze, *Annales*, p. 131; Scholz, *Carolingian Chronicles*, p. 92.

<sup>22</sup> Judith Tarr, *His Majesty's Elephant* (San Diego, New York and London, 1993).

<sup>23</sup> Paris, Bibliothèque nationale de France, cod. esp. 30; *Ex Oriente*, vol. 1, p. 29.

<sup>24</sup> Larry Gonick, *The Cartoon History of the Universe III. From the Rise of Arabia to the Renaissance* (New York and London, 2002), pp. 42-43.

<sup>25</sup> Dieter Hägermann, *Karl der Grosse. Herrscher des Abendlandes. Biographie* (Berlin and Munich, 2000), pp. 445-448, the quotation at 446.

<sup>26</sup> See for recent discussion of the sources on the embassy bringing the elephant to Charlemagne, McCormick, *Origins of the European Economy*, pp. 890-891 n. 254, with further literature. McCormick has the envoys arrive at Pisa between 29 May and 24 June 801, while Charlemagne was at Pavia. Charlemagne met the envoys between Vercelli and Ivrea between 17 and 24 June, and was told that his ambassador "Isaac was in Africa with his elephant and other gifts. Charles commanded Ercanbald [whom McCormick terms "head of the writing office"] to go to Liguria and assemble a convoy (*classem*) to

transport the elephant and gifts to Europe."

<sup>27</sup> Roger Collins, *Charlemagne* (Houndsmills, Basingstoke, 1998), p. 152.

<sup>28</sup> J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age* (Cambridge, 1986), p. 28 and fig. 15a, this example an issue by Ptolemy I datable ca. 318-315 B. C., in the British Museum in London.

<sup>29</sup> Siegfried Epperlein, *Leben am Hofe Karls des Grossen* (Regensburg, 2000), p. 102.

<sup>30</sup> Ch. 16; G. Waitz, ed., *Einhardi Vita Karoli Magni*, *Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum* (Hannover and Leipzig, 1911), p. 19; Paul Edward Dutton, ed. and trans., *Charlemagne's Courtier: The Complete Einhard* (Peterborough, Ontario, 1998), p. 26.

<sup>31</sup> Georg H. Pertz, ed., *Monachi Sangallensis de gestis Karoli Magni libri duo*, *Monumenta Germaniae Historica*, *Scriptores 2* (Hannover, 1829), pp. 726, 763, Bk 2, ch. 9, at 752-753; see Lewis Thorpe, trans., *Einhard and Notker the Stammerer, Two Lives of Charlemagne* (Harmondsworth 1969), pp. 147-148.

<sup>32</sup> Adolph Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser VIII.-IX. Jahrhundert* (Berlin, 1914), nos. 3 and 4, and more recently Danielle Gaborit-Chopin, *Elfenbeinkunst im Mittelalter* (Berlin, 1978), p. 45, fig. 36, and for a discussion of the date see Lawrence Nees, review of Kurt Holter, ed., *Der Goldene Psalter "Dagulf-Psalter"*, *Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat von Codex 1861 der Österreichischen Nationalbibliothek* (Graz, 1980), in *Art Bulletin*, 67 (1985), 681-690.

<sup>33</sup> Oleg Grabar, "The Shared Culture of Objects," in Henry Maguire, ed., *Byzantine Court Culture from 829 to 1204* (Washington, 1997), pp. 115-129, with a discussion of the lengthy tenth-century Fatimid manuscript known as *The Book of Treasures and Gifts*, selecting for comment some of its 414 accounts of various treasures in the Muslim world.

<sup>34</sup> For example Anthony Cutler, "Les échanges de dons entre Byzance et l'Islam (IXe-XIe siècle)," *Journal des Savants* (1996), 51-66, and *idem*, *The Empire of Things: Gifts and Gift Exchange between Byzantium, the Islamic World, and Beyond* (forthcoming).

<sup>35</sup> *Ex Oriente*, vol. 1, pp. 68-69.

<sup>36</sup> McCormick, *Origins of the European Economy*, p. 890 and n. 83 states that "Florus of Lyons' poem on the relics of St. Cyprian proves that the Frankish and caliphal envoys traveled overland to Africa." He cites C. Courtois, "Reliques carthagoises et légende carolingienne," *Revue de l'histoire des religions* 129(1945), 57-83 at 80-82. For the poem see Ernst Dümmler, ed., *Poetae latini Carolini aevi 2*, MGH *Poetae* (Berlin, 1884), pp. 507-566 at 544-546.

<sup>37</sup> Silvio Bedini, *The Pope's Elephant* (Nashville, 1998).

<sup>38</sup> Pliny, *Naturalis Historia*, VIII, 3; H. Rackham, trans., *Pliny, Natural History*, vol. III, Libri VIII-XI (Cambridge, Mass. and London, 1967), p. 5.

<sup>39</sup> Anthony Cutler, "The Elephants of the Great Palace Mosaic," *Bulletin de l'Association internationale pour l'étude de la mosaïque antique (AIEMA)* 10(1085), 125-131, at 127 and 128 respectively, and fig. 9, and F. Baratte, "Une mosaïque retrouvée: l'embarquement de l'éléphant de Veii," *Mélanges de l'école française de Rome* 82 (1970), 787-807.

<sup>40</sup> For a drawing by Francisco de Hollanda after the Raphael workshop project for an epitaph dedicated to the elephant in the Vatican, see Roger Jones and Nicholas Penny, *Raphael* (New Haven and London, 1983), fig. 191, referring to V. Golzio, *Raffaello nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo* (Vatican, 1971), p. 47.

<sup>41</sup> E. Joranson in *American Historical Review* 32(1927), 241-261, and W. W. Barthold, in *Khristianki Vostok* 1(1912), 69-94, cited and rebutted by Giosue Musca, *Carlo Magno e Harun al-Rashid* (2nd ed. Bari, 1963).

<sup>42</sup> See below, note 54.

<sup>43</sup> Anthony Cutler, *The Craft of Ivory. Sources, Techniques, and Uses in the Mediterranean World: AD 200-1400* (Washington, 1985), and Anthony Cutler, *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9<sup>th</sup>-11<sup>th</sup> centuries)* (Princeton, 1994).

<sup>44</sup> Cutler, *Craft of Ivory*, pp. 20-22 and 26.

<sup>45</sup> Cutler, *Craft of Ivory*, pp. 25-26.

<sup>46</sup> Cutler, *Craft of Ivory*, p. 27, referring to R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler* (Berlin, 1929), p. 10.

<sup>47</sup> Cutler, *Craft of Ivory*, p. 24, with references.

<sup>48</sup> Cutler, "The Elephants of the Great Palace Mosaic," 125-131.

<sup>49</sup> Cutler, *Craft of Ivory*, p. 30.

<sup>50</sup> Cutler, *Craft of Ivory*, pp. 27-29.

<sup>51</sup> Wladimiro Dorigo, *Late Roman Painting*, trans. James Cleugh and John Warrington (New York and Washington, 1970), pl. 8.

<sup>52</sup> Isidore *Etym.* XII. 2. 16, cited by Cutler, *Craft of Ivory*, p. 30.

<sup>53</sup> Giosue Musca, *Carlo Magno e Harun al-Rashid* (2<sup>nd</sup> ed.; Bari, 1963), p. 21.

<sup>54</sup> C. Barbier de Meynard and Pavet de Courteille, eds. and trans., *Mas'udi, Murujul-Dharab, Les prairies d'or* (Paris, 1864), vol. III, no. 31, p. 7.

<sup>55</sup> Two works have sometimes been claimed as dating from the intervening period. One is the Emperor Leo "scepter tip" ivory in Berlin, which one author has associated with Leo V and the early ninth century; see Kurt Weitzmann, "Ivory Sculpture of the Macedonian Renaissance," in *Kolloquium über Spätantike und Frühmittelalterliche Skulptur* (Mainz, 1970), vol. 1, pp. 10-11. More recent opinion have argued on several grounds that the ivory seems better fixed at the time of Leo VI in the end of the ninth or early tenth century; see Cutler, *Hand of the Master*, p. 200, and Kathleen Corrigan, "The Ivory Scepter of Leo VI: a Statement of Post-Iconoclas-

tic Imperial Ideology," *Art Bulletin* 60 (1978), 407-416. The other is the ivory in Trier showing a procession with relics, for which a date in the eighth or early ninth century has recently been proposed, but which is so distinct from any comparanda that its date cannot be stated with certainty; see Kenneth Holm and Gary Vikan, "The Trier Ivory, Adventus Ceremonial, and the Relics of St Stephen," *Dumbarton Oaks Papers* 33(1979), 115-133, and more recently Leslie Brubaker, "The Chalke gate, the Construction of the Past, and the Trier Ivory," *Byzantine and Modern Greek Studies* 23 (1999), 258-285, and Leslie Brubaker and John Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era (ca 680-850): The Sources. An Annotated Survey*, Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs 7 (Aldershot, 2001), pp. 78-79.

<sup>56</sup> Cutler, *Craft of Ivory*, p. 31.

<sup>57</sup> Cutler, *Craft of Ivory*, p. 32.

<sup>58</sup> Ernst Kühnel, *Die islamischen Elfenbeinskulpturen, VIII.-XIII. Jahrhundert* (Berlin, 1971), p. 1 and nos. 1-8.

<sup>59</sup> Kühnel, *Elfenbeinskulpturen*, nos. 1-3 and 7.

<sup>60</sup> Said Nuseibeh and Oleg Grabar, *The Dome of the Rock* (New York, 1996), visible in the plates on pp. 57, 58, 60 and 62. Marwan F. Abu Khalaf, *Islamic Art through the Ages. Masterpieces of the Islamic Museum of al-Haram al-Sharif in Jerusalem* (Jerusalem, 1998), pp. 81-89 has good color plates.

<sup>61</sup> Rebecca M. Foote, "Frescoes and Carved Ivory from the Abbasid Family Homestead at Humeima," *Journal of Roman Archaeology* 12(1999), 423-428.

<sup>62</sup> Kühnel, *Elfenbeinskulpturen*, nos. 88-130 and 19-51 respectively. For Spanish examples see John Beckwith, *Caskets from Cordoba* (London, 1960), and Jerrilynn D. Dodds, ed., *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain* (New York, 1992), p. 43 and nos. 1-7. For Fatimid examples see Anna Contadini, *Fatimid Art at the Victoria and Albert*

*Museum* (London, 1998), pp. 109-110, pl. 50; Kühnel, *Die Elfenbeinskulpturen*, nos. and Anthony Cutler, "The Parallel Universes of Arab and Byzantine Art (with special reference to the Fatimid Era)," in Marianne Barucand, ed., *L'Égypte Fatimide, son art et son histoire* (Paris, 1999), 635-648 at 644-646.

<sup>63</sup> One ivory Crucifixion panel in Cividale has been claimed as a work from northern Italy in the mid-eighth century; see Gaborit-Chopin, *Elfenbeinkunst im Mittelalter*, p. 44, fig. 34 and no. 36. Although it cannot be altogether excluded, the style and iconography of this ivory seem to place it in the later ninth century in the view of most scholars; see Wolfgang Fritz Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters* (3<sup>rd</sup> ed., Mainz, 1976), no. 230, with earlier bibliography.

<sup>64</sup> Joachim Werner, "Die Bein-schnalle des Leodobodus," *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte* 23 (1990), 273-288, and "A Rare Merovingian Bone Belt Buckle, 6<sup>th</sup> century," in *European Works of Art and Sculpture* 1, Catalogue of an auction, Sotheby's, December 8-9, 1988 (London, 1988), pp. 6-7 with color plate.

<sup>65</sup> See the many examples in John Beckwith, *Ivory Carving in Early Medieval England* (London, 1972).

<sup>66</sup> See Hans-Werner Pape, "Das Gandersheimer Runenkästchen – Technische Analyse, Material und Montage," in Regine Marth, ed., *Das Gandersheimer Runenkästchen. Internationales Kolloquium Braunschweig, 24.-26. März 1999* (Brunswick, 2000), pp. 19-34. Some earlier publications stated, erroneously, that the casket was made of whale bone, for example Leslie Webster and Janet Backhouse, eds., *The Making of England. Anglo-Saxon Art and Culture AD 600-900* (London, 1991), no. 138.

<sup>67</sup> For a fine recent discussion of its sources and iconography see George Henderson, *Vision and Image in Early Christian England* (Cambridge, 1999), pp. 105-121. Whale bone was also

used into the eleventh or twelfth centuries, notably on the impressive work in the Victorian and Albert Museum, for which see John Beckwith, *The Adoration of the Magi in Whalebone* (London, 1966), favoring an English over a possible Spanish origin.

<sup>68</sup> Webster and Backhouse, *Making of England*, no. 140.

<sup>69</sup> Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, nos. 1-39, remains the basic source, supplemented by Thomas Hoving, *The Sources of the Ivories of the Ada School* (Ph.D. dissertation, Princeton University, 1959).

<sup>70</sup> A significant number of the panels in Goldschmidt's "Adagruppe" were always seen by him as possibly significantly later than the time of Charlemagne, even into the tenth century, and more recent scholarship has suggested later dates also for works that Goldschmidt has seen as early panels. For example, in a recent overview of the group Hermann Fillitz, "Habens tabulas eburneas. Der Elfenbeinschmuck des Lorscher Evangeliiars," in Hermann Scheffers, ed., *Das Lorscher Evangeliar* (Lucerne, 2000), pp. 103-110 has recently argued that the massive Crucifixion in Narbonne dates from the time of Charles the Bald, the Genoels-Elderen ivory in Brussels is probably Insular, the closely-related panels in the Stoss-mayerova Galerija in Zagreb and in Darmstadt are modern forgeries, a possibility that Goldschmidt had considered, the Bargello panel with two triumphing rulers is probably mid-ninth century or later. The only major possible addition to the group, on the other hand, is the ivory with the Evangelist John in the Cloisters Museum; see Charles Little, "A New Ivory of the Court School of Charlemagne," in *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800-1250* (Munich, 1985), pp. 11-28, and William D. Wixom, ed., *Mirror of the Medieval World* (New York, 1999), no. 60 with color plate.

<sup>71</sup> Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, nos. 3 and 4, and Gaborit-Chopin, *Elfenbeinkunst*, p.45, fig. 36

and no. 38. Hans-Werner Hegemann, *Das Elfenbein in Kunst und Kultur Europas. Ein Überblick von der Antike bis zur Gegenwart* (Mainz, 1988), p. 63, opens his discussion of the revival of ivory carving in the Carolingian period with the Dagulf Psalter. "Diese Tafeln im Pariser Louvre sind das Werk eines erfahrenen und erfinderischen Schnitzmeisters, der für jene Zeit überraschend mit den technischen und formalen Möglichkeiten der spätantiken Elfenbeinkunst vertraut war." Here he refers to Gaborit-Chopin, *Elfenbeinkunst* 1978, p. 45. He says "Man hat dem 'heiteren Klassizismus' der Tafeln von Dagulf-Psalter den 'grandioseren und bewegteren Stil des Lorscher Bucheinbandes gegenüberhalten. Dieser Unterschied dürfte durch die verschiedenen spätantiken Vorlagen entstanden sein, die den Schnitzern des Kaisers als Vorbilder dienten. Für den Lorscher Einband ist erwiesen, dass für ihn ein byzantinisches fünfteiliges Kaiserdiptychon die Vorlage war."

<sup>72</sup> For the fullest discussion of the date see Nees, review of Holter, in *Art Bulletin* 67 (1985), 681-690.

<sup>73</sup> Ernest Dümmler, ed., *Poetae latini Carolini aevi* 1, MGH Poetae (Berlin 1880), pp. 774-775: Haec merito tabulis cultim decorantur eburnis, / Quas mire exculpuit ingeniosa manus, / Illic psalterii prima ostentatur origo, / Et rex doctiloquax ipse canere choro."

<sup>74</sup> For a concise recent discussion, with important earlier literature, especially the fundamental articles and edition by Ann Freeman, see Roger Collins, *Charlemagne* (Toronto and Buffalo, 1998), pp. 133-136.

<sup>75</sup> Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, nos. 1 and 2; Gaborit-Chopin, *Elfenbeinkunst*, Hegemann, *Elfenbein*, p. 61 and fig. 33, suggests that these panels were made in the British Isles on the basis of their style, which is altogether different from, and betrays no influence from, Carolingian court art. Hegemann here follows the conclusion of Beckwith, *Ivory Carvings in Early Medieval England*. More recent-

ly a strong case has been made for an origin of the ivories on the continent, in connection with works produced for Duke Tassilo of Bavaria before his deposition by Charlemagne in 788; see Carol Neuman de Vegvar, "The Origin of the Genoels-Elderen Ivories," *Gesta* 29 (1990), 8-24, but the most recent study still prefers an origin in Northumbria or in a strongly Insular-influenced center on the continent in the Channel coast region; see Hermann Fillitz, "Die Elfenbeinarbeiten des Hofes Karls des Grossen," in Christoph Stiegemann and Matthias Wemhoff, eds., 799. *Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Grosse und Papst Leo III. in Paderborn. Beiträge zum Katalog der Ausstellung Paderborn 1999* (Mainz, 1999), pp. 610-622, at 611 and fig. 6 for a good color reproduction.

<sup>76</sup> Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, p. 4.

<sup>77</sup> Lawrence Nees, *A Tainted Mantle. Hercules and the Classical Tradition at the Carolingian Court* (Philadelphia, 1991), esp. pp. 178-198.

<sup>78</sup> Kurt Weitzmann, "The Heracles Plaques of St. Peter's Cathedral," *Art Bulletin* 55 (1973), 1-37.

<sup>79</sup> Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, nos. 132 and 133, and pl. LVII showing the two Carolingian ivories alongside the planed-down consular diptych from which they were made.

<sup>80</sup> Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, no. 31.

<sup>81</sup> Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, no. 5. For a discussion of the iconography and context see more recently Lawrence Nees, "Carolingian Art and Politics," in Richard E. Sullivan, ed., "The Gentle Voices of Teachers": *Aspects of Learning in the Carolingian Age* (Columbus, 1995), pp. 186-226 at 197-202.

<sup>82</sup> Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, no. 7. O. M. Dalton, *Fitzwilliam Museum. McClean Bequest. Catalogue of the Mediaeval Ivories, Enamels, Jewellery, Gems and Miscellaneous Objects bequeathed to the Museum by Frank McClean, M.A.,*

*F.R.S.*, (Cambridge, 1912), 22-25 and 87-91, no. 34 discusses the ivory without making such a precise attribution, and M. R. James, *A Descriptive Catalogue of the McClean Collection of Manuscripts in the Fitzwilliam Museum* (Cambridge, 1912), pp. 33-36, no. 10 suggested a date in the tenth century.

<sup>83</sup> Most recently see William D. Wixom, "Medieval Sculpture," *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, Spring 2005, p. 7, with a good color illustration of the ivory after a recent cleaning.

<sup>84</sup> I am very grateful to Charles Little at the Metropolitan Museum for many discussions about Carolingian ivories in general and the Metropolitan Museum's ivories in particular. His specific contributions concerning the dimensions and technical examination of the Virgin ivory are only a small portion of his contribution. His study of the Metropolitan's great collection of medieval ivories is ongoing in preparation of a comprehensive catalogue.

<sup>85</sup> Suzanne Lewis, "A Byzantine 'Virgo militans' at Charlemagne's Court," *Viator* 11(1980), 71-93.

<sup>86</sup> Johannes Duft and Rudolf Schnyder, *Die Elfenbein-Einbände der Stiftsbibliothek St. Gallen* (Beuron, 1984), especially pp. 13-28.

<sup>87</sup> For discussion of proboscidean biology and taxonomy see Jeheskel Shoshani, "The African Elephant and its Environment," in Doran H. Ross, ed., *Elephant. The Animal and its Ivory in African Culture* (Los Angeles, 1992), pp. 42-59, with on p. 47 a claim, with references, that the ivory of *Loxodonta a. cyclotis* is the best for carving, and that ivory from a female animal of any species or subspecies is superior to that of the male.

<sup>88</sup> Strangely, the sources that I have consulted do not even mention the ancient North African animal, or place it taxonomically.

<sup>89</sup> The panels are widely distributed; this one is in Berlin; for discussion see Wixom, *Mirror of the Medieval World*, no. 59.

<sup>90</sup> The panel is now in the State Hermitage Museum, Saint Petersburg; see *The Art of Medieval Spain A.D. 500-1200* (New York, 1993), no. 125b with discussion and color plate.

<sup>91</sup> Cutler, *Hand of the Master*, esp. pp. 66-78, the quotation at 66.

<sup>92</sup> For the verses see Ernst Dümmler, ed., *Poetae latini carolini aevi* 1, Monumenta Germaniae Historica, Poetarum latinorum medii aevi 1 (Berlin, 1880), pp. 91-92: *Exigui famuli Dagulfi sume laborem / Dignanter, docto mitis et ore lege.*. That Dagulf wrote the poems is not demonstrable, but no one has attributed them to a different poet, and we have evidence for the literary interests of Dagulf through his mention in a poem concerning also his student Deodatus, and through the letter sent to one Dogulfus, generally accepted as the same person, by Alcuin. For the poem see Dümmler, *Poetae*, pp. 92-93, and for the letter Ernst Dümmler, ed., *Epistolae Karolini aevi* 2, Monumenta Germaniae historica, Epistolarum 4 (Berlin, 1895), no. 73, p. 115, addressed "Dilecto amico Dogulfo scriniario Albinus saltem."

<sup>93</sup> Dümmler, *Poetae*, no. VII, pp. 94-95; the literary parallels between the two poems, both beginning with the word "aurea", both naming their maker, and the intended recipient of the book, and both describing physical features of the volumes into which they were inserted, deserve more attention than they have hitherto received.

<sup>94</sup> Lawrence Nees, "Godescalc's Career and the Problems of 'Influence'", in Alixe Bovey, ed., *Under the Influence: The Concept of Influence*

*and the Study of Illuminated Manuscripts* (London and Turnhout, 2006) – in press.

<sup>95</sup> Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, no. 4, pl. 10.

<sup>96</sup> Fillitz, in 799, p. 612.

<sup>97</sup> Lawrence Nees, "On Carolingian Book Painters: The Ottoboni Gospels and its Transfiguration Master," *Art Bulletin* 83 (2001), 209-239 at 227-229.

<sup>98</sup> Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz (olim Deutsche Staatsbibliothek), cod. Phillipps 1676, fol. 24v. For a color reproduction and discussion see Michael Camille, "Word, Text, Image and the Early Church Fathers in the Egino Codex," in *Testo e immagine nell'Alto Medioevo*, Settimane di Studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo 41 (Spoleto, 1994), pp. 65-94, pl. IV (fig. 5).

<sup>99</sup> Paris, Bibliothèque nationale de France, cod. nouv. Acq. Lat. 1203, fol. 1v; See for the only known publication of all four Evangelist portraits in the Godescalc Evangelistary, Herbert Schutz, *The Carolingians in Central Europe, their History, Arts and Architecture. A Cultural History of Central Europe, 750-900* (Leiden and Boston, 2004), pls. 6a-d.

<sup>100</sup> Berlin, cod. Phillipps 1676, fol. 18v; see Camille, "Word, Text, Image," pl. II (fig. 3).

<sup>101</sup> Berlin, cod. Phillipps 1676, fol. 25v; see Camille, "Word, Text, Image," pl. IV (fig. 5).

<sup>102</sup> G. Morelli, *Italian Masters in German Galleries. A Critical Essay on the Italian Picture in the Galleries of*

*Munich – Dresden – Berlin*, tr. L. M. Richter (London 1883), and B. Berenson, 'Rudiments of Connoisseurship (A Fragment),' in his *Study and Criticism of Italian Art* (London 1920), pp. 11-148 esp. 122-36.

<sup>103</sup> Fillitz, "Habens tabulas eburneas" (as above, note 70), p. 107: "Von den Miniaturen der Hofschule zu den Skulpturen aus Elfenbein Querverbindungen aufzuzeigen, ist kaum möglich."

<sup>104</sup> C. R. Dodwell, ed. and trans., *Theophilus, The Various Arts, De Diversis Artibus* (Oxford, 1986), with extended discussion of the identification of the author pp. xxxiii-xliv.

<sup>105</sup> Fabrizio Crivello, "Tuotilo: l'artista in età carolingia," in Enrico Castelnovo, ed., *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale* (Rome and Bari, 2004), pp. 26-34, with sources and earlier literature.

<sup>106</sup> For recent general discussion, with earlier bibliography, see Castelnovo, *Artifex bonus*.

<sup>107</sup> Genevra Kornbluth, "Ein karolingischer Kameo am Dreikönigenschrein im Kölner Dom," *Kölner Domblatt* 62 (1997), 111-150, with color plate of the gem fig. 2.

<sup>108</sup> Genevra Kornbluth, "The Heavenly Jerusalem and the Lord of Lords: a Sapphire Christ at the Court of Charlemagne and on the Shrine of the Magi," *Cahiers archéologiques* 49 (2001), 47-68 at 47.