

Aproximación a la autoría y significado de la inscripción del Santo Cáliz de Valencia

Gabriel Songel

Universidad Politécnica de Valencia

RESUMEN

Investigaciones recientes sobre la composición del Cáliz de Valencia han aportado nuevas hipótesis sobre el significado simbólico de la inscripción que figura en dicha reliquia. Profundizando en esas hipótesis inconexas como punto de partida y aportando nuevos datos, surgen una serie de nombres de personas que podrían haber sido los autores de la inscripción. Uno de ellos, por su obra literaria documentada, ideogramas dibujados y explicados, la coincidencia en el tiempo y en el espacio con determinados personajes de la realeza aragonesa hacen pensar que era la persona más preparada cultural y teológicamente para realizar esa inscripción. Su cercanía a los reyes de Aragón y a los monjes de San Juan de la Peña le habría permitido tener acceso a la reliquia.

La nueva hipótesis planteada en este artículo encaja y da mayor sentido a hipótesis anteriores que apuntaban al uso de patrones de diseño complejos para la composición tanto de la inscripción como del conjunto del cáliz de Valencia.

Palabras clave: Autoría, Inscripción, Arqueología, Diseño.

ABSTRACT

Recent research on the composition of the Holy Chalice of Valencia have contributed with new hypothesis on the symbolic meaning of the inscription located in the base of the relic. Going in depth with those unconnected hypothesis as a starting point but adding new data, brings a list of possible authors of such inscription. One of them, because of his documented literature, drawn and explained diagrams, coincidences in time and space with certain characters during Aragon kingdom, seems to be the most prepared culturally and theology to make such inscription. The personal proximity to the Aragon kings and the monks on San Juan de la Peña would allow this person to have access to the relic. The new hypothesis presented in this article gives new and wider sense to existing ones that defend the fact of using complex design patterns for the composition and inscription of the chalice of Valencia.

Keywords: Authorship, Inscription, Archeology, Design.

ANTECEDENTES

Revisando las diferentes interpretaciones que se han realizado de la inscripción situada en disposición vertical sobre la base del Cáliz de Valencia se observa que no hay unanimidad en la interpretación y que la abstracción de la caligrafía cúfica utilizada permite todavía múltiples lecturas.¹

La hipótesis planteada por el autor con anterioridad² apuntaban la posibilidad de una lectura especular de la inscripción dada la disposición vertical de la misma y el uso de patrones de geometría rotatoria. Esta lectura especular nos llevaría a unos tipos de letra coincidentes con escritura hebrea. Posteriormente a la publicación de esta hipótesis se realizaron varias consultas a especialistas en cultura hebrea y arábiga. En primer lugar, se presentaron los resultados a los expertos en la era cristiana y bizantina del Museo de Israel en Jerusalén Dudi Mevorah y Heim Gitler, quienes manifestaron, que tratándose de hebreo español medieval en plena expansión cultural en aquella época, podría ser posible la abstracción e interpreta-

ción realizada. De hecho, por ser una posibilidad real, registraron el artículo en sus archivos como parte de su misión de documentar todo rastro de cultura hebrea en el mundo. Dada la miniatura de la inscripción de unos 15 mm., se consideró como una posible micrografía propia y característica únicamente de la cultura hebrea³ y por esta razón, una segunda consulta fue realizada a la experta en manuscritos hebreos y micrografías realizados en la España medieval, la profesora de la Universidad de Münster y anteriormente de la Ben-Gurion de BeerSheva en Israel, Katrin Kogman-Appel, quien manifestó que no existían ejemplos similares, pero que, en cualquier caso, el significado o la interpretación dependía de la intención del autor. Esta afirmación llevó a considerar la inscripción más como una obra de arte que como obra literaria, y por lo tanto su estudio debería estar más orientado desde las ciencias del arte que exclusivamente desde la filología árabe o hebrea.

Aún así, una tercera consulta se realizó al experto en inscripciones árabes medievales, el profesor Haggai Misgav del Departamento de Arqueología de la Universidad Hebrea de Jerusalén, que sobre la imagen de la inscripción, aportó ocho interpretaciones diferentes a las ya generadas desde el profesor Antonio Beltrán en 1960.

NUEVAS APROXIMACIONES

Sin embargo, un efecto inesperado surgió sobre la propuesta de interpretación en hebreo en la que el estudioso Juan Agustín Blasco⁴ vio una transliteración en la versión en árabe interpretándola como “Ala Iejuah”, es decir Je-

1 OCAÑA, Manuel. “El cúfico hispano y su evolución. Instituto Hispano-Árabe de Cultura”. Madrid, 1970.

2 SONGEL, Gabriel. “Los patrones de diseño en el Santo Cáliz de Valencia”. *Revista de Bellas Artes* n° 13. Universidad La Laguna 2015-2016.

3 KOGMAN-APPEL, Katrin. “La iluminación de libros hebreos en la iberia bajomedieval”. *Las Biblias de Sefard*. Biblioteca Nacional de España. Madrid, 2012, p. 119.

4 BLASCO, Juan Agustín. “La doble lectura de la inscripción del pie del Santo Cáliz” *Línteum* (Revista del Centro Español de Sindonología). Valencia, 2016, pp. 13-31.

sús es Dios, exactamente igual a la traducción del hebreo “Yoshua Yaveh”. La aportación de Blasco, está razonada y basada en la escritura cúfica hallada en la lápida de Alcoy,⁵ donde se utilizan los mismos caracteres que en la inscripción del Cáliz. Una década antes, la catedrática Carme Barceló de la Universidad de Valencia, especialista en inscripciones árabes medievales, ya había catalogado diferentes epigrafías e inscripciones en la Comunidad Valenciana donde aparecen ejemplos de lápidas de los siglos XI y XII con escritura cúfica muy primitiva.⁶ Una de ellas, la número 6 (Fig.1) es especialmente significativa porque podría ser el único ejemplo de escritura cúfica cuadrada en la península ibérica. Y se da la circunstancia que la escritura cú-

fica cuadrada tiene la particularidad de haber sido concebida para ser leída desde los cuatro lados, lo cual requiere una habilidad especial en precisión, cálculo y planificación.⁷ La doctora Tehnyat Majeed de la Universidad de Oxford, en su tesis “*The phenomenon of the square kufic script*” hace una magnífica recopilación de este tipo de escritura y su evolución, especialmente en oriente medio, entre los siglos X y XIII, y donde da a entender que era una disciplina extendida entre una clase cultural muy elevada.⁸

Es aquí donde introducimos la idea de la Arqueología del Diseño, en el sentido retrospectivo, y no prospectivo como plantea Beatriz Colomina,⁹ cuando descubrimos que la misma problemática, intención y metodología se han

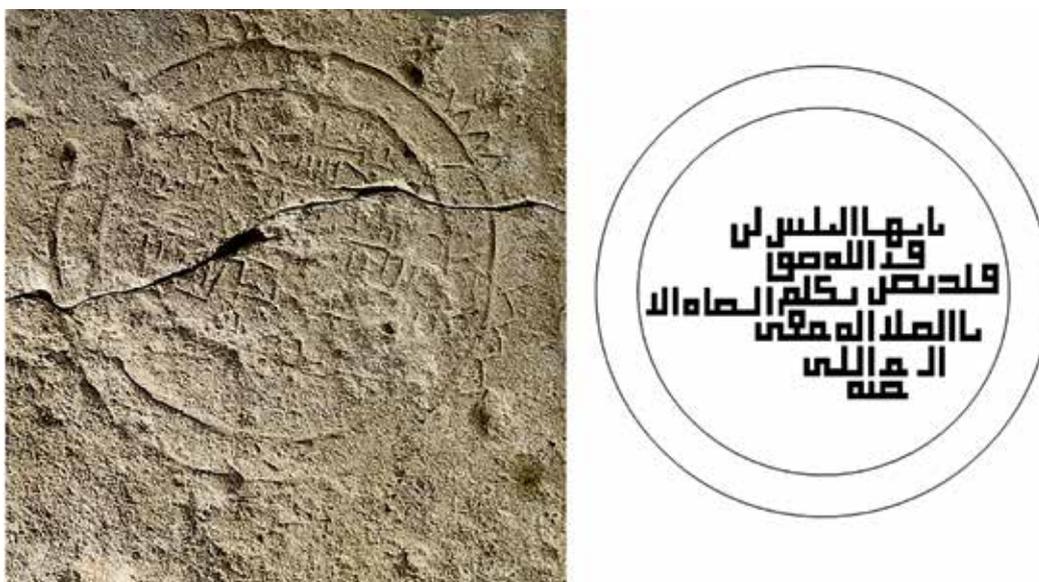


Fig. 1.- Estela funeraria de Alcoi. Museo Arqueológico de Alcoy. Pieza 6 de la catalogación de Carme Barceló. Transcripción en cúfico cuadrado según la traducción de Carme Barceló. G. Songel 2018.

- 5 MARTÍNEZ ENAMORADO, Virgilio. “Una inscripción funeraria andalusí procedente de Alcoy”. *Recerques del Museu d’Alcoi*, 15 (2006), pp. 161-164.
- 6 BARCELÓ, Carme. “La escritura árabe en el País Valenciano. Inscripciones monumentales”. Área de Estudios Árabes e Islámicos. Universidad de Valencia. Valencia, 1997. p. 118. Láminas I, IX, X, XII, XXIII, XLI, XLIX, L, LI, LII y LIII:
- 7 MOUSAVI Jazayeri, Christian L.M. “Kufic. Stone Inscription Culture, Script and Graphics”. Blautopf Publishing. Nueva York Ulm, 2013, p. 188.
- 8 TEHNYAT Majeed. Tesis “The phenomenon of the square kufic script” Universidad de Oxford. 2006
- 9 COLOMINA, Beatriz; Wigley, Mark. “Are we human? Notes on an archeology of design”. Lars Müller Publishing. Zürich 2016

planteado y utilizado los calígrafos, maquetadores y constructores de imágenes del pasado que los actuales. Hablamos de Arqueología del Diseño cuando identificamos en el pasado la necesidad de manifestar ideas o mensajes a través de composiciones gráficas, ideogramas, combinando tipografías y signos como antecedentes de las marcas actuales. Hablamos de Arqueología del Diseño cuando descubrimos la misma necesidad de estructurar y planificar un proyecto sea este gráfico, arquitectónico u objetual desarrollando criterios constructivos y compositivos propios aplicados tanto a las plantas arquitectónicas, marcas de canteros o compaginación de manuscritos. En cualquier caso, son antecedentes muy anteriores a la era industrial en los que podemos encontrar las obras de diseño como vía de comunicación para visualizar ideas y transmitir

su entendimiento y plasmar en una obra de diseño un esquema, un dibujo, una reliquia o una marca. La escritura cúfica cuadrada, representa el primer ejemplo de escritura vectorizada o escalable, por cuanto se inscribe en retículas cuadrículas y permite ser ampliada y reducida para ser aplicada fácilmente desde monedas, manuscritos o hasta la arquitectura.

UNA INSCRIPCIÓN, MÚLTIPLES INTERPRETACIONES

Un simple contraste de la inscripción con las diferentes interpretaciones gráficas llama la atención por la variedad de caracteres utilizados, en algunos casos eliminando elementos o añadiendo otros (Fig.2). Más sorprendente parece que se hayan aceptado como traducciones literarias durante décadas y nunca se hayan estudiado como transliteraciones, logogramas o ideogra-

INSCRIPCIÓN	TRANSCRIPCIÓN	INTERPRETACIÓN	SIGNIFICADO	INTENCIÓN
للبراهره	للزاهرة Beltrán 1960	Lilzahira Li-lzahirati	La resplandeciente La brillante	Literaria BAKARA
للبراهره	للبرمريم Oñate / Lemoine 1972	الرحيم	El misericordioso (Nombre de dios para musulmanes)	Literaria
للبراهره	للبرامريم Oñate / Al-Farkh 1990	ا ا م د ل م ل ا م ا م M I R M L D G M L A ALMAGD LIMARIAM		Literaria GLORIA A MARIA
للبراهره	للبرمريم Schäfer 1985	ألنيزيليس	ALABSIT SILIS	Literaria LAPSIT EXILLIS
للبراهره	للاهوه A. Blasco 2016	اله اهوه	HAUJEI ALA ALA IEJUAH	Simbólico-artística JESUS ES DIOS

Fig. 2.- Síntesis de las interpretaciones de la inscripción. Recopilación de G. Songel 2018.

للإهرة	INSCRIPCION según A. Beltrán
للاهره	ABSTRACCIÓN
الداهرة	INTERPRETACION 1 según H. Misgav: fenómeno
دهر الداهرين	INTERPRETACION 2 según H. Misgav : dahra d-dahirn : Para toda la eternidad
الى آخر الدهر	INTERPRETACION 3 según H. Misgav : ila akir : para siempre, hasta la ultima edad
الدهر كله	INTERPRETACION 4 según H. Misgav : ad-dahra kullah : una la eternidad
ادهر الدهر	INTERPRETACION 5 según H. Misgav : Adhur : Para siempre, durante mucho tiempo
الراهرة	INTERPRETACION 6 según G. Songel basado en Misgav : el evidente, el visible
إلرأسرة	INTERPRETACION 7 según G. Songel basado en Misgav : A la familia, la dinastía
إلى اهرة	INTERPRETACION 8 según G. Songel basado en Misgav : al fenómeno

Fig. 3.- Esquema con diferentes significados de una misma escritura con caracteres cúficos.

الودود	المجيد	الباعث	الشهيد الحق	المبين	الوكيل
القوى	المجيد	المحصى	المبدى	المحيي	المحيث
الحى	العنوم	الماجد	الواجد	الواجد	الصمد
القادر	المقدر	المقدم	الموحى	الاول	الآخر الطاهر
الباطن	المفسط	الجامع	الغنى	المغنى	المانع النور
الضار	النافع	الهادى	البدع	المبدى	الباقي الوارثه
الرشد	الصبور	المنعم	القادر	المقدر	المحيث القريب
المجيد	الباعث	الودود	الفايعم	الذواق	الرحمن الرحيم

Fig. 4.- Interpretaciones según H. Misgav. Recopilación de G. Songel 2018.

mas. Esta es una de las contribuciones del presente artículo, al considerar el estudio de esta inscripción no exclusivamente como una expresión literaria sino como una expresión gráfica polisémica.

De hecho, la mencionada doctora Majeed en su trabajo, hace referencia a la recopilación de diferentes significados de la escritura cúfica que realizó Ahmad Al-Buni a finales del S.XII, y donde ya se demuestra que este tipo de escritura era más representativa de una estética concreta que de un significado literario específico.¹⁰ (Fig. 3 y 4).

Al cruzar las interpretaciones aportadas por el profesor Misgav con la transliteración que proponía Blasco, se observó que, efectivamente la arquitectura de las tipografías utilizadas en el árabe cúfico habrían sido elegidas para propiciar ambas lecturas transliteradas en árabe y, de forma especular, en hebreo. La aportación del profesor Misgav introduce un matiz diferenciado de la interpretación de Blasco en cuanto simplifica el nombre de Jesús, más parecido a como aparece en el corán “Isa”. De esta forma nos acercamos por la transliteración a un “Ala Aisha” que respeta en mayor medida las arquitecturas tipográficas elegidas por el autor.

En esta línea, mientras que Blasco sugiere una relación (Alif/Lam/Ha – Alif/Ha/Waw/Ha) con significado transliterado “Alá Iejuah” forzando la arquitectura tipográfica para identificarla con el nombre de Alá en árabe, la síntesis basada en la propuesta de Misgav, sugiere una relación (Alif/Lam/ Alif/Shin/Ha) para facilitar la transliteración hacia “Alá Aisha” y respetando íntegramente la arquitectura tipográfica de la inscripción. La superposición o solapamiento de letras ya la habíamos propuesto en la interpretación en hebreo en la primera investigación sobre los patrones de diseño del Cáliz de Valencia.

Esta hipótesis está basada también en las contribuciones de la investigadora del CSIC María Ángeles Gallego en su estudio sobre el uso de judeo-árabe en la época medieval¹¹ y al académico de la RAE Federico Corriente sobre transliteraciones del árabe.¹² La primera profundiza en el árabe coloquial utilizado por los judíos españoles escritos con caracteres hebreos desde el s. IX que desarrollaron un sistema para transcribir la lengua árabe a través de una ortografía arabizada, poniendo como ejemplo como se adoptó la vinculación en un solo grafema las letras Alif/lam. La otra forma de transliterar es, según esta investigadora, la ortografía fonética que simplemente trata de buscar el equivalente fonético más similar a ambas lenguas.

El académico Federico Corriente recomienda considerar la transliteración para el estudio de epigrafías y, en los casos donde no haya una equivalencia directa, recomienda inventar un signo nuevo, agrupar signos con el significado deseado por el autor y facilitar la lectura, o reutilizar un signo existente con nuevo significado.

Vemos, por tanto, que el autor de la inscripción pudo hacer uso de todos los recursos descritos por los especialistas actuales en analizar la simbiosis entre el árabe y el hebreo hablado y escrito en la España medieval.

Con todo ello, observamos que en esta propuesta de doble transliteración, no es accidental ni casual, sino que ha sido determinante para entender la intención del autor y la podemos relacionar con otros ejemplos en la historia del pensamiento a través de ideogramas que nos permiten crear una hipótesis sobre quién podría haber sido el autor o inspirador de tal inscripción.

¹⁰ TEHNYAT Majeed. *Op. Cit.* Vol. II, p. 115.

¹¹ GALLEGO, María Ángeles. “El judeo-árabe medieval”. *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos*. Universidad de Granada. 2006, nº 55, pp. 538-546.

¹² CORRIENTE, Federico. “Acerca de la transcripción o transliteración del código grafémico árabe al latino, particularmente en su variante castellana”. *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos*. Sección Árabe-Islám, ISSN 1696-5868, Vol. 51, 2002, pp. 361-368.

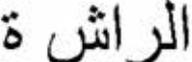
 <p>Estela funeraria. Ayuntamiento de Alcoy. Transliteración de la inscripción a partir de la escritura cúfica de la lápida de Alcoy aunando la interpretación de Blasco y Misgav. Fuente: G. Songel 2018</p>	 <p>INSCRIPCIÓN</p>
	 <p>ABSTRACCIÓN</p>
	 <p>ABSTRACCIÓN</p>
	 <p>INTERPRETACIÓN</p>
	<p>AHS(i)A LA</p> <p>AishA LA</p> <p>TRANSLITERACIÓN</p>
	<p>Jesús Ala</p> <p>Jesús (es) Dios</p> <p>SIGNIFICADO</p>

Fig. 5.- Interpretación matizada sobre Blasco y Misgav.

HACIA LA IDENTIFICACIÓN DEL AUTOR

Tal ingenio gráfico y tipográfico, enmarcado milimétricamente en un patrón de diseño complejo, con un mensaje universal en un lenguaje franco como era el árabe transliterado en la España medieval, nos da pistas de quién podría haber sido el autor, tal y como apuntábamos en el primer artículo de esta investigación al sugerir que sería un judío español con una gran cultura.

Efectivamente nos encontramos a una persona que sabía hebreo y árabe, con conocimientos avanzados en su tiempo de geometría y de patrones constructivos, que tenía un interés especial en defender la divinidad de Jesús, con capacidad de sintetizar las ideas con letras, formalizando auténticos ideogramas. Además para

tener acceso al cáliz debería tener una relación muy directa o bien con los monjes que custodiaban el cáliz, o bien con la realeza que garantizaban la seguridad y el bienestar del monasterio.

¿Quién podría ser esta persona? ¿En qué época deberíamos centrarnos?

Como hipótesis de partida vamos a tomar como referencia los datos que apuntábamos en el anterior estudio iconológico¹³ en el que ubicábamos la composición del Cáliz entre los reinados de Sancho Ramírez (1063) y Ramiro II (1137).

Ya Antonio Ubieto¹⁴ en su *Historia de Aragón* presentaba a esta época de expansión como de encrucijada cultural del valle del Ebro donde convivieron las tres religiones, y especialmente

¹³ SONGEL, Gabriel. "Aproximación al estudio iconológico del Santo Cáliz de Valencia". *Revista Archivo de Arte Valenciano*. nº XCVIII. Real Academia de Bellas Artes. Valencia 2017, pp. 25-34.

¹⁴ UBIETO ARTETA, Antonio. *Historia de Aragón*. Zaragoza, Anubar, 1981-1989.

los judíos a los que no afectaba las rendiciones de sus anteriores gobernantes musulmanes, o incluso buscaban refugio huyendo de los almorávides.

En este periodo encontramos en el triángulo Zaragoza, Tudela, Huesca personajes como Ibn Gabirol durante la primera mitad del s. XI, filósofo y poeta hispanojudío andalusí que vivió en Zaragoza y fue conocido por sus sentencias y coincidió con el filósofo Avempace en la Aljafería de dicha ciudad. Un siglo más tarde, Abraham Ibn Ezra de Tudela fue conocido por su divulgación científica de astronomía y astrología, y estudió el astrolabio. Igualmente Abraham Bar Hiyya, fue matemático, astrónomo y filósofo judío traductor de obras en árabe que vivió entre Zaragoza y Huesca también en torno a la primera mitad del siglo XII. Otro de los posibles autores pudiera ser Pedro de Almería, que fue un judío converso establecido en la corte de Sancho Ramírez, que hablaba y escribía en árabe, latín y hebreo y, posiblemente por esta razón al ejercer como tutor del entonces infante Pedro I, éste firmaba en árabe. Llegó a ser canónigo en la catedral de Huesca entre 1100 y 1104 y acabó su vida en el monasterio de San Adrián de Sasave.

De entre todos los personajes influyentes en la realeza aragonesa destaca la figura de Moshe Sefardí, judío converso conocido como Pedro Alfonso de Huesca en honor a ambos reyes que lo apadrinaron, Pedro I y Alfonso I.

De su biografía nos detendremos en aquellos aspectos que consideramos relevantes para la hipótesis que aquí argumentamos.

Nacido en 1071 se formó en la Aljafería de Zaragoza en astronomía, astrología y medicina y siguió una formación rabínica donde se inició en el libro de la creación *Sefer Yetzirah*.¹⁵ En 1097 pasó a ser médico del entonces infante Alfonso y auxiliar del obispo Esteban quien le pondría

en contacto con Pedro de Almería como canónigo de la catedral de Huesca y con los monjes de San Juan de la Peña de quienes recibió su catequesis para recibir el bautismo. Esto ocurrió en 1106, siendo bautizado por el obispo Esteban y apadrinado el mismo rey Alfonso I. Es en este tiempo donde tiene que defender su conversión al cristianismo y lo hace desarrollando y aplicando toda su sabiduría y formación judaica en argumentar con obras apologéticas la revelación que le supuso su nueva religión. En su obra literaria más conocida y traducida en su tiempo “Diálogo contra los judíos” aparece en su título VI un ideograma acompañado de una profunda reflexión sobre la trinidad combinando las letras de Yaveh.¹⁶

La trinidad es algo sutil e inefable, difícil de explicar, de la cual los profetas no han hablado sino oscura y veladamente. Mas cuando vino Cristo, que es una de las tres personas, la reveló a la mente de los fieles sólo en relación con su capacidad. Pero si te fijas minuciosamente en cómo está explicado el nombre de Dios en el *Secreta Secretorum*, ese nombre digo, se escribe con tres letras aunque los signos sean cuatro pues uno de ellos está repetido; si lo miras bien, repito, verás que el nombre mismo es uno y tres: uno por la unidad que significa, tres porque se refiere a la existencia trina de personas, pues consta ese nombre de cuatro signos o letras:

“i” [⚡], “e” [⚡], “v” [⚡] y “e” [⚡], de los cuales el primero y el segundo, es decir “i” [⚡] más “e” [⚡], constituyen un nombre. Lo mismo sucede si unes la segunda letra y la tercera, es decir, “e” [⚡] y “v” [⚡] y así tienes otro nombre. Igualmente si unes sólo la tercera y la cuarta, es decir “v” [⚡] y “e” [⚡], obtendrás el tercer nombre. Y si miras todos esos signos o letras en su orden no hallarás sino un solo nombre, como se ve en esta figura geométrica:

En este diagrama triangular se muestra como

¹⁵ VIVIENTE MATEU, José L. “Pedro Alfonso y la iconografía religiosa europea”. *Revista Española de Filosofía Medieval*. 10 (2003), p. 32.

¹⁶ TOLAN, John. “Los diálogos contra los judíos”. *Estudios sobre Pedro Alfonso de Huesca. Instituto de Estudios Altoaragoneses*. Huesca, 1996, p. 214.



IEVE es el nombre del único Dios compuesto de los nombres de las personas de la Trinidad: IE, EV y VE. Según Tolan, la identificación de las letras de YHWH con los nombres de las personas de la Trinidad parece ser una aportación genuina de Pedro Alfonso influenciado por ideas místicas antes de su conversión y que posteriormente se convertirían en la Cábala.

Este pequeño diagrama lo encontramos integrado en la base del texto del manuscrito nº 5080, folio 185 de la Biblioteca nacional de París,¹⁷ y mide unos 17 mm. (Fig. 6)

En su faceta como científico, es muy posible que coincidiese en Huesca con Abraham Bar Hiyya, otro astrónomo importante en la cultura aragonesa que tradujo tablas astronómicas de los árabes, y se le atribuye a Pedro Alfonso a ser de los pioneros en utilizar los números arábigos en sus tablas,¹⁸ utilizar astrolabios, calcular distancias y predecir fenómenos naturales. Esta persona conocía, por tanto, los sistemas geométricos complejos que rigen el firmamento y especialmente las geometrías rotatorias como podemos observar en la siguiente figura: (Fig. 7)

Nos encontramos con una persona que empieza a reunir una serie de características personales, religiosas y culturales, coincidiendo en el tiempo y en el espacio con autoridades reales y eclesiásticas, con la necesidad vital de demostrar su verdadera conversión y poner su sabiduría al servicio de la Iglesia.

Las coincidencias de los tetragramas de Pedro Alfonso con la inscripción en el cáliz las podemos encontrar en la habilidad para crear ideogramas a



Fig. 6.- Ideograma de Pedro Alfonso en el Diálogo contra judíos.

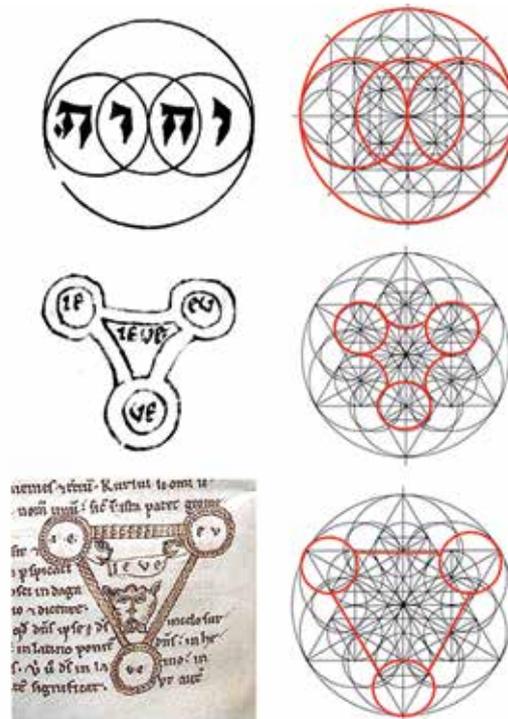


Fig. 7.- Ideogramas de Pedro Alfonso y sus patrones geométricos. G. Songel 2018.

¹⁷ Eusebii Caesarensis historia. “Petri Alphonso dialogi duodecim cum Moyse Judaeo : finis desideratur”. Manuscrito nº 5080, folio 185 de la Biblioteca Nacional de París.

¹⁸ LACARRA, María Jesús. *Pedro Alfonso*. Diputación General de Aragón. Zaragoza, 1991, p. 28.

través de la síntesis de palabras en letras, utilizando la transliteración habitual en el S. XII, manejando micrografías con la experimentación con patrones geométricos complejos.

Es especialmente sugerente la frase mencionada anteriormente en su Título VI sobre cómo hay que leer las letras:

Pero si te fijas minuciosamente en cómo está explicado el nombre de Dios en el *Secreta Secretorum*, ese nombre digo, se escribe con tres letras aunque los signos sean cuatro pues uno de ellos está repetido; si lo miras bien, repito, verás que el nombre mismo es uno y tres: uno por la unidad que significa, tres porque se refiere a la existencia trina de personas, pues consta ese nombre de cuatro signos o letras. (Fig. 8).

Este principio podría ser aplicado a las tres lenguas del mismo dios, donde el supuesto autor aplica el mismo criterio compositivo en los tres ideogramas. Como indica el autor, requiere fijarse minuciosamente y mirarlo bien.

Todo ello nos lleva a pensar que el posible autor o inspirador de la inscripción del Cáliz de Valencia podría haber sido el mismo Pedro Alfonso o alguien de su entorno. El tiempo en el que se pudo realizar la inscripción estaría en el traspaso de poderes a la muerte de Pedro I a su hermano Alfonso I el batallador, lo cual indicaría que el Cáliz tal y lo conocemos en la actualidad ya estaba dotado de una base similar a la copa auténtica del siglo I.

CONCLUSIONES

Un enfoque estrictamente filológico sobre el significado de la inscripción nos había llevado a un callejón sin salida donde aún cabrían más interpretaciones según fuéramos pidiendo opiniones a diferentes expertos. Aceptando las interpretaciones hechas por unos y otros, vemos que la intervención que supone la inscripción sobre una reliquia tan valiosa por su significado no queda totalmente justificada. Un enfoque más amplio, desde el campo del Arte, nos permite realizar nuevas interpretaciones y darle un sentido de conjunto a todas y cada una de las intervenciones realizadas sobre el Cáliz de Valencia.

La confluencia de circunstancias en un colectivo científico religioso vinculado al rey Alfonso I el Batallador nos lleva a concluir que era alguien de su confianza y conocimiento el que tuvo el consentimiento o el encargo de actualizar el cáliz a partir de la copa romana que se custodiaba en San Juan de la Peña.

Por el contraste y contenido espiritual, místico y apologético de las obras de Pedro Alfonso, y especialmente sus micrografías como ideogramas realizados con juegos de letras, se establece una conexión muy directa con la composición transliterada del mensaje en la inscripción, que a su vez, aporta un sentido unitario al conjunto de la reliquia.

Una vez más, desde lo que podríamos llamar la arqueología del diseño, se contribuye a otros campos de conocimiento como la paleografía, la filología, la Historia del Arte, la propia Historia del diseño, y en general, a la Historia del Conocimiento. En este caso la identificación de recursos compositivos, como fueron los patrones de diseño en la primera investigación, el estudio iconográfico en la segunda, y ahora con el análisis de la construcción de ideogramas, nos encontramos con que los antecedentes de lo conocemos actualmente como diseño, tiene claros precursores en edades mucho más tempranas a la era contemporánea. La construcción de imágenes, objetos, mensajes propios del diseño hemos podido comprobar que ya era preocupación de otros pensadores en el medioevo. De nuevo comprobamos como la innovación está en el enfoque interdisciplinar y en el reencuentro con el conocimiento del pasado.

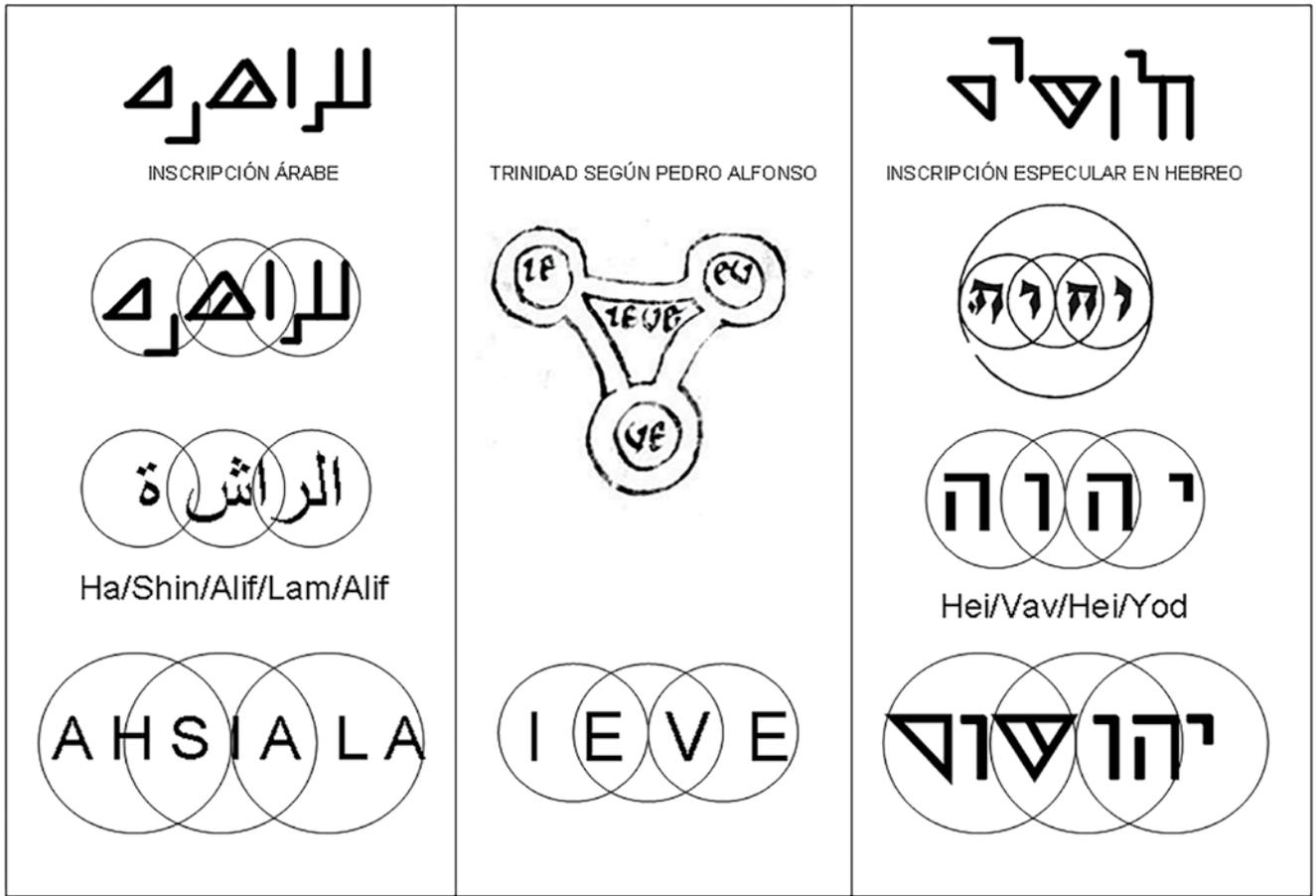


Fig. 8.- Relación de los ideogramas.