

EL CALIZ "ARABIGO - CRISTIANO" DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA

Hace ya cuatro lustros, y a cuento de la literatura arábigo - española, Ramón Menéndez Pidal escribía un enjundioso libro de gran predicamento en los medios universitarios. Su título, "España, eslabón entre la cristiandad y el Islam" (1), nos sirve de pretexto, y a la vez de parangón con el contenido de estas breves notas, en torno al cáliz "arábigo - cristiano" del Museo de Bellas Artes de Valencia.

La pieza, casi desapercibida, ocupa la parte inferior de una vitrina instalada en la salita árabe del Museo. Junto a ella se encuentran las bases de un lucernario del siglo XII y de un candelabro del siglo XI, cuatro vasijas valencianas de la época medieval, cinco candeliles del siglo XIII y un jarrito árabe de esmalte vitrificado del XII. En la parte superior, otras cinco vasijas valencianas de distintos tamaños, también de los siglos medios, completan el conjunto.

El resto de la sala conserva tan sólo, de los muchos monumentos, hoy perdidos en su mayoría, que dejaron los árabes en la Valencia de los siglos VIII al XIII, unas lápidas con interesantes caracteres cúficos (siglos XI-XII), varios trozos de yeserías —algunos procedentes de Játiva (siglo XII)—, dos bellos capiteles —uno de época califal (siglo XI)—, la basa de una columna, otra curiosa pieza cilíndrica con inscripción, y, finalmente, una pila con relieves de carácter oriental.

De todo este conjunto, cuyo espacio es bien reducido, llama la atención el cáliz que, como nota aclaratoria, lleva una cartela que dice: "Copa. Inscripción en nasji. Arte oriental moderno. Siglo XIX". Ahora bien, al consultar el Catálogo-guía del que fue director del Museo, Felipe María Garín y Ortiz de Taranco (2), he comprobado que la información facilitada por el señor Yussuf Al-Fark, de Batroun (Líbano), calificaba al cáliz arábigo - cristiano como probablemente de los descendientes de los sirios y libaneses cristianos venidos con el emir Baly (siglo IX), y con trazos de escritura arábica "diwani".

El texto, poético báquico-religioso, se atribuye a Abul-Hafs Alfaradí, "escritor cordobés de 962-1013, que fue Cadí de Valencia", y al que asesinaron los berberiscos en Córdoba a donde se retiró.

La leyenda, de indudable contenido místico, reza: "Hemos bebido en memoria del Amado un vino y nos embriagamos de él antes de que fuera criado el viñedo."

Al hacer el cotejo entre los datos, brevísimos, de la cartela actual y los del Catálogo-guía, hallamos, en principio, una notoria disparidad respecto a la cronología que, lógicamente, afecta al autor del texto.

La transcripción de la leyenda, que al parecer es correcta, nos revela un contenido poético báquico-religioso en efecto, pero su autor no es el cordobés Abul-Hafs Alfaradí, sino el gran poeta místico árabe Omar-ibn-l-Farid, nacido en El Cairo en 1182 y muerto allí en 1235, cuyo

(1) Editado por Espasa-Calpe. Madrid, 1956.

(2) *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*. Servicio de Estudios Artísticos. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia. 1955, págs. 128-129 (núm. 422).



más célebre poema, el Jamriya, es un canto al vino, al amor divino y a la gnosis.

El único testimonio que hemos encontrado para hacer tal afirmación es el de Emile Dermenghem en su interesante libro sobre Mahoma y la tradición islámica (3), en el que recoge una acertada, aunque sucinta, selección de fuentes, entre las que se incluye el mencionado texto.

Consultando, por otra parte, la vida del presunto autor Abul-Hafs Alfaradí, hallamos que su género literario preferido es la biografía, siendo jurisconsulto, orador y bibliófilo. Su fama se debe a la "Historia de los varones doctos de Andalucía", que es el diccionario biográfico general más antiguo que poseemos, al decir de González Palencia (4), no conservándose su "Historia de los poetas españoles" ni ninguna otra obra.

Si bien es cierto que el historiador cordobés compuso poemas de sentido religioso, no creo podamos aventurar la hipótesis de creerle autor del texto que nos ocupa, el cual habría sido incorporado por Omar-ibn-l-Farid a su poesía mística.

Sin duda, lo que pudo provocar la confusión del señor Yussuf Al-Fark debió ser la identidad consonántica entre AL FARADI y L-FARID, pero nosotros nos inclinamos a considerar al segundo como autor de la leyenda. De donde se deduce que el cáliz tuvo que ser trabajado en el siglo XIII o con posterioridad, por la leyenda grabada que no pudo ser anterior a esa fecha, y porque el tipo de caligrafía, que creemos nasji —neskhi según otra transcripción—, alcanzó su forma más perfecta en ese siglo.

Ahora bien, ¿qué autoriza a pensar que este cáliz sea una pieza oriental del siglo XIX? ¿Pudo ser anterior? En ese caso, ¿dónde se compuso y cuál fue su utilización?

Habría que aventurar muchas conjeturas al respecto. En primer lugar, la copa no se menciona en ninguno de los catálogos que precedieron al de Garín Ortiz de Taranco, confeccionados en 1838 (5), 1850 (6), 1863 (7), 1867 (8) y 1915 (9). Este último, redactado por don Luis Tramoyeres Blasco, que fue académico de San Carlos, habla exclusivamente, al referirse al "arte mahometano", de la escasez de restos "llegados hasta nuestros días" y de la "sistemática y continuada destrucción [que] ha contribuido a la pérdida de importantes monumentos, dificultando el estudio del arte arábigo valenciano, sólo visible en la numismática y en escasas manifestaciones de algunas artes de abolengo decorativo. La totalidad de los recogidos en estos últimos años son inscripciones funerarias, algunas incompletas. Proceden de Alpuente, Denia, Alcoy y Castellón. El capitel árabe, ejemplar muy interesante, por verse en él la transformación del orden corintio, fue hallado en Denia" (10).

Aunque explícitamente no lo menciona, Tramoyeres Blasco debió tener presente, sin duda, casi el único monumento "in situ" que se conserva de la Valencia musulmana en el ámbito de la capital: los Baños del Almirante.

Años más tarde don Elías Tormo, al tratar del Museo de Bellas Artes instalado en el Carmen, cita en la panda del Este del Claustro del Renacimiento "algunos (pocos) monumentos arábigos o mudéjares, y el resto todos romanos: de Valencia... y algunos de Sagunto, Játiva, Denia, Liria, Altea: todos de la región" (11); siguiendo su itinerario alude finalmente a unos restos en la puerta de la escalera de la Academia: un capitel árabe de Denia, de la época del Califato, unas lápidas árabes, de las que destaca "dos raras", la una del año 401 de la Hégira y la otra del 424, y en último lugar vaciados de la pila de fuente árabe de Játiva (12).

Renunciando, de momento, a saber cómo llegó el cáliz al Museo de Valencia, sin que hayamos podido comprobar la referencia de que pudo serlo a través de Muñoz

Degrain, que no sería improbable dada la afición del pintor por los temas y costumbres orientales, su residencia y magisterio artístico en Málaga y las numerosas donaciones de pinturas, joyas, muebles y antigüedades que hizo al Museo, pasemos a su descripción.

La copa, de cobre, consta de tres partes bien definidas, que en conjunto alcanzan una altura de 14'5 centímetros. Puede desmontarse con facilidad por medio de una técnica que no parece muy antigua, lo cual nos inclina a sospechar que la pieza tampoco lo sea.

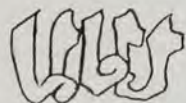
Tanto la parte superior como el nudo y el pie llevan bajorrelieves en escritura nasji —sólo el cuenco— y otros motivos ornamentales florales y geométricos.

El nudo presenta una inscripción de carácter epigráfico, pero al parecer sin ningún valor semántico, ya que se repiten tres veces sus elementos decorativos.

El desarrollo completo de dicha inscripción es:



y los elementos que se repiten:



Su transcripción no parece encajar con las grafías árabes de los dos nombres propuestos como autores de la leyenda: Abul-Hafs Alfaradí u Omar-ibn-l-Farid.

Conjeturamos que no se trata de una pieza única en el mercado, siendo muy posible que fuera trabajada en serie y vendida en los zocos árabes del norte de África —¿Marruecos?— o más probablemente del Medio Oriente —Turquía—.

Si se confirma, pues, como aventuramos en nuestra hipótesis, que es un cáliz no antiguo, ¿qué utilidad tiene nuestro estudio?

(3) DERMENGHEM, EMILE, *Mahoma y la tradición islámica*. Traducción del francés por Cástulo Carrasco. 2.ª edición. Madrid, Aguilar, 1963, pág. 177.

(4) GONZÁLEZ PALENCIA, ANGEL, *Historia de la literatura arábigo-española*. 2.ª edición. Barcelona, Labor, 1945, páginas 189-190.

(5) "Resumen de las pinturas, esculturas y grabados que han ingresado en el Museo provisional hasta esta fecha, de los conventos suprimidos que se espresan (sic) en los inventarios cuya copia acompaña". Valencia 22 de febrero de 1838. Firmado.—Ferrer.—Rubricado.

(6) *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de pinturas, establecido en el Convento del Carmen de esta capital*. 1850. Valencia. Imprenta de Don Benito Monfort.

(7) *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de pinturas de esta capital*. Valencia, 1863. Imprenta de La Opinión, a cargo de José Doménech.

(8) *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de pinturas de esta capital*. Imprenta de J. Doménech. Valencia, 1867.

(9) *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Imprenta Doménech y Taroncher. Valencia, 1915.

(10) *Ibidem*, pág. 64.

(11) TORMO, ELÍAS, *Valencia; los Museos*. Guías-catálogo. Centro de Estudios Históricos. Fichero artístico nacional. Gráficas Marinas. Madrid, 1932 (dos fascículos).

(12) *Ibidem*, fas. I, pág. 82.

La respuesta presenta dos vertientes: en primer lugar, contribuir al esclarecimiento de su origen desde un punto de vista artístico y arqueológico; en segundo, hallar unas "razones", más de tipo filosófico-místico que reales, en este caso, acerca de la mutua relación entre las culturas cristiana y musulmana que han podido provocar el apelativo de cáliz "arábigo-cristiano" a esta extraña pieza del Museo de Valencia.

Respecto a la primera, los límites cronológicos oscilan entre el siglo XIII —en el que murió Omar-ibn-l-Farid, presunto autor del texto— y el XIX.

El estado de conservación del cáliz y la ausencia de referencias en los catálogos aludidos, indican, o bien que no se encontraba en el Museo por esas fechas, o bien que su escaso interés no instaba a explicitarlo. No obstante, dada su rareza, parece lógico hubiese sido, al menos, nombrado por los doctos eruditos, si bien también dejaron de mencionar piezas que hoy son estimadas. Las observaciones que posteriormente, aunque de modo superficial, se han hecho por peritos en la materia, inclinan a considerar la copa de fecha reciente, como ya se ha expresado: una de las razones consiste en la modernidad del montaje de las piezas, que no parece, aunque pudiera serlo, añadido con posterioridad a su ejecución.

Su valor arqueológico no corre, pues, a primera vista, pareja con el artístico, que juzgamos muy estimable, y que enlaza con la tradición secular y cultural de la orfebrería islámica.

El material utilizado se ajusta a las prescripciones dadas por Mahoma, que prohibió, aunque no terminantemente, el uso del oro, plata y piedras preciosas, precepto que, en general, siguió el pueblo fiel, pero no siempre las autoridades califales, que acumularon fabulosos tesoros, entre los que se cuenta el de los fatimitas, que constaba de más de cien mil objetos y que fue destrizado por los turcos. Ello nos da idea de la gran perfección a que había llegado la industria del metal en Egipto en el primer milenio (13).

El cobre aventaja al bronce fundido por su maleabilidad en la obtención de chapas finas y repujado a martillo, aparte de su intenso dorado (14). También en España los moros y judíos ejercieron las artes del cobre, bronce y latón en usos variadísimos, como las curiosas "serviellas moriscas de latón para beber agua", que figuran en un inventario toledano de 1273 (15). El cáliz del Museo valenciano, ejecutado según la técnica del cobre, se ciñe en general a esta antiquísima tradición, aunque me inclino a pensar que fue labrado en talleres árabes no españoles.

Su factura indica que no es de uso doméstico corriente, sino objeto de regalo, según recuerda la inmemorial costumbre de los ricos musulmanes de regalar objetos de metal en demostración de favor, aquí posiblemente imitada por el pueblo.

Las fuentes escritas y las iluminaciones de los propios manuscritos traen escenas de banquetes en las que aparecen copas de muy variados tipos. A este respecto puede consultarse el "Diccionario biográfico de personajes islámicos", compuesto en el siglo XIII por Kallikan (16) y las curiosas composiciones del "Maqamat" de al-Hariri, mostrando dos figuras sentadas, o el "Risalat Da'wat al-Atibba" (Banquete de los médicos), de al-Mukhtar ibn al-Hasan ibn Butlan, en que aparece un médico despertando al descubrir un banquete en su casa, ambas del siglo XIII.

La tipología de la copa "valenciana" recuerda fundamentalmente modelos fatimitas, mozárabes y mudéjares, sin que pueda adecuarse totalmente con los tipos de cálices cristianos propiamente dichos, a pesar de la mutua influencia entre ambas culturas.



(1) Tazón de Tamerlán. Bronce. 1399. Samarkanda. Museo del Ermitage. Leningrado.

(2) Cáliz «arábigo-cristiano». Cobre. Museo de Bellas Artes de «San Carlos» de Valencia. Decoración nasjí y floral.

(3) Cáliz de Doña Urraca. Siglo XI. Dos piezas de ágata de una copa romana, revestidas de oro y piedras preciosas.

(4) Vasija de vidrio, con decoración a molde y sobrepuesta. De Siria. Siglos X-XII. Berlín. Museos Nacionales.

(5) Copa de la catedral de Braga. Perteneció a Menendus Gundisalvi y Tuda Donna, personajes de fines del siglo X. Plata, n-elada y dorada.

(6) Alfabeguer. Cerámica de Manises. Mediados del siglo XV. Decoración floral. París. Colección Rothschild.

(7) Copa de vidrio esmaltado. Museo de Arte de Cataluña. Barcelona. Se relaciona, por su estilo, con una jarra procedente de Valencia. Arte mudéjar. Decoración geométrica.

(8) Cáliz de Santo Domingo de Silos. Principios del siglo XI. Influida por el estilo mozárabe. Plata, dorada en parte. Decorado con filigrana y pederria.

(9) Copa de cristal de roca con montura de cobre dorado. Arte fatimita. Siglo X. Procedente del tesoro de Saint Denis. Louvre. Decoración geométrica el cuerpo superior.

(13) ABBAD, FRANCISCO, *Manual de orfebrería*. Madrid, Aguilar, S. A. de Ediciones, 1949, pág. 56.

(14) GÓMEZ MORENO, M., *El arte árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe* ("Ars Hispaniae", t. III). Madrid, Edit. Plus-Ultra, 1951, pág. 336.

(15) TORRES BALBÁS, L., *Arte almohade. Arte nazari. Arte mudéjar*. ("Ars Hispaniae", t. IV). Madrid, Edit. Plus-Ultra, 1949, pág. 228.

(16) Citado por PIJOAN, JOSÉ, *Arte islámico* ("Summa Artis", vol. XII). Madrid, Espasa-Calpe, 1949, págs. 201-202.

También cabe una cierta relación con alguna vasija siria de los siglos x-xii, el cáliz de Doña Urraca, el llamado tazón de Tamerlán o ciertos modelos de cerámica de Manises del siglo xv tan típicos como el alfabeguer, nombre de etimología árabe, que armoniza doblemente con el tema.

Las simples siluetas de algunos de estos vasos, cuyos tamaños no están proporcionados, pueden darnos una sucinta idea de cuanto decimos.

Que la copa de Valencia tuviera algún uso, aunque no corriente, como beber vino en ocasiones excepcionales, lo confirmaría su leyenda. Ahora bien, que se utilizara en la liturgia del sacrificio eucarístico, es difícil, aunque no improbable, ya que existen precedentes en la propia península ibérica y fuera de ella, de cálices y copas que evidencian el estilo de los artistas musulmanes.

Respecto a la decoración, hallamos asimismo multitud de antecedentes. La copa es pródiga en ornamentación de todo tipo: arabesco, motivos geométricos, juegos de trenzados y, fundamentalmente, epigráfica. La caligrafía, de tipo nasji, es de caracteres redondos y fluidos. Surgida en el siglo xi, se convertiría en adelante en "la vía de desarrollo principal de la caligrafía árabe" (17), tanto en la escritura cursiva como en la decorativa de edificios y artes menores.

La otra vertiente de interés a que ya hemos hecho referencia, alude a los modos de vida y de pensamiento subyacentes, o mejor, inspiradores de los objetos artísticos. Es proverbial el lujo de la corte de Harun-al-Raschid con sus orgías báquicas y sus preciosos vasos, que traen a la memoria los inspirados versos de Abu-Nuwas, poeta de la corte abasida, que canta a una copa de oro de estilo sasánida:

"En una copa de oro como el sol
nuestro copero el vino nos sirvió.
La decoró un maestro primoroso
con figuras que alegran nuestros ojos:
abajo, al centro, a Cosroes verás
y por los lados jinetes llegar;
varios antiflopes, huyen, asustados,
ofreciendo a los dardos sus costados.
Hasta el mentón de nuestros cazadores
llegue en la copa el vino, bebedores;
añádase agua luego hasta llegar
los gorros en el líquido a inundar" (18).

El pueblo, a su estilo, y aún los severos cadís se daban con regocijo a las delicias del vino; el propio califa Muqtadir, entronizado en sus retratos, sostiene la "copa de los mundos" hecha de algún metal precioso (19).

Otras descripciones muestran ambientes más refinados. La literatura de Al-Andalus, y en especial Ibn Basam, narran con prodigalidad de detalles las fiestas nocturnas que en Córdoba, Sevilla u otras ciudades de la época del fin del Califato y de las taifas, ofrecía algún que otro miembro de la jassa. Al placer del vino y la comida se une todo un espectáculo de canto y danza. Un escritor que se hallaba en Málaga por el año 1016 describía así la exquisita asamblea: "Había allí, en medio de un vasto edificio, un gran jardín, en cuyo centro se alineaban veinte convidados, copas de vino y frutas al alcance de la mano. Muchachos con laúdes, tombures, flautas y otros instrumentos músicos se hallaban en pie sin tocar. A otra parte, una ejecutante estaba sentada, con el laúd encima de las rodillas. Toda la concurrencia tenía en ellos fijos los ojos y le prestaba oídos, mientras ella, tañendo su instrumento, cantaba versos, uno tras de otro..." (20).

El texto del cáliz que nos ocupa revela una motivación fuera de lo común, ya que la inscripción nos introduce

no ya en el uso profano de la copa, sino en la consideración de realidades místicas. Fue esto, sin duda, lo que indujo a considerarlo "arábigo-cristiano". Dejando aparte la utilidad que hipotéticamente hubiera tenido en la liturgia, es interesante hacer algunas consideraciones respecto al sentido alegórico, más aún, religioso, que tiene la inscripción.

Su autor, Ibn al-Farid, famoso por la expresión poética de su experiencia mística, especialmente en el "Nazm al suluk" o gran "taiya", exponente de su ascensión a los más elevados grados del espíritu, es también el cantor del vino y del amor platónico.

Asíñ Palacios, en su estudio sobre el sufismo a través de las obras de Abenarabí de Murcia, pondera su mérito singular: "...el sultán de Damasco quería también tener cerca de sí a aquel hombre extraordinario cuya fama era ya universal en todo el Oriente y que sólo era emulada por otro sufi contemporáneo, Omar Benalfarid, el célebre poeta místico de Egipto" (21).

Sin entrar en la presunta filiación espiritual de Ibn al-Farid respecto al sufi de Murcia, excluida por algunos autores, y descartando los ribetes de heterodoxia que sus expresiones de apariencia panteísta pudieron provocar, sus escritos hay que interpretarlos como exponente de un lenguaje poético y de la embriaguez de la unión mística. Sólo en ese sentido hay que considerar sus versos:

"Hemos bebido en memoria del Amado un vino y nos embriagamos de él antes de que fuese criado el viñedo."

"...Si tú te embriagas de este vino siquiera por la duración de una hora, el tiempo será tu esclavo y tendrás el poder."

"No habrá vivido aquí abajo el que ha vivido sin embriaguez, y no tiene razón quien no ha muerto de su embriaguez" (22).

La alegoría del vino había sido prodigada desde los albores del Islam. Abu l-Mugit al-Hallag (858-922), que fue condenado como hereje, aunque se le sigue venerando como santo, manifestó así su ardiente amor divino:

"Tu espíritu se ha mezclado con mi espíritu
como el vino se mezcla con el agua clara;
si algo te toca, me toca a mí,
ahora tú eres yo en cualquier situación" (23).

Vemos, pues, que la enorme trascendencia del sufismo se manifestó en la introducción de un elemento ético y sentimental en el Islam que se propagó a la literatura árabe, persa, turca e india, sin olvidar la española, produciendo un exquisito lirismo de amor alegórico de tipo báquico, e influyendo en las literaturas romances en las cuales el amor entre hombre y mujer fue tomado como símbolo del irresistible anhelo del alma por unirse a Dios.

(17) OTTO-DORN, KATHARINA, *El Islam*. Colección "El arte de los pueblos. Culturas no europeas". Barcelona, Edit. Praxis y Editorial Seix Barral, 1965.

(18) Citado por OTTO-DORN, K., *O. c.*, págs. 84-85.

(19) *Ibidem*, pág. 111.

(20) Citado en la "Historia de España" dirigida por R. Menéndez Fidal. T. V.: "España musulmana hasta la caída del Califato de Córdoba" (711-1031 d. J. C.). ("Instituciones y vida social e intelectual", por Levi-Provençal). Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1957, pág. 291.

(21) ASÍÑ PALACIOS, MIGUEL, *El Islam cristianizado*. Madrid, Edit. Plutarco, 1931.

(22) Citado por DERMENGHEM, EMILE, *O. c.*, pág. 177.

(23) Citado por KÖNIG, FRANZ, *Cristo y las Religiones de la Tierra*. T. III: *Las grandes religiones no cristianas hoy existentes*. *El cristianismo*. Madrid, B. A. C., 1970, página 58.

Es innegable la coincidencia de muchos aspectos de la mística musulmana con la cristiana; bastaría recordar el "Cántico espiritual" de San Juan de la Cruz cuando habla de "la cena que recrea y enamora", o de la florecida vida, alcanzando las cumbres de la contemplación aquel canto de la esposa, que tiene resonancias del bíblico de los Cantares:

"A zaga de tu huella
las jóvenes discurren al camino
al toque de centella,
al adobado vino,
emisiones de bálsamo divino.
En la interior bodega
de mi Amado bebí, y cuando salía
por toda aquesta vega,
ya cosa no sabía,
y el ganado perdí que antes seguía."

Esta embriaguez que el Cantar de los Cantares (5,1) asocia al amor, sólo la da la plenitud del Espíritu:

"Ya vengo a mi jardín, hermana y novia mía,
a recoger el bálsamo y la mirra,
a comer de mi miel y mi panal,
a beber de mi leche y de mi vino.
Compañeros, comed y bebed,
y embriagaos, mis amigos."

La importancia del vino en la vida de Israel ejerció su influjo en el lenguaje figurado de la Biblia: el mismo Israel es una viña plantada y cuidada por Yahvéh (Is. 5, 1-4); mas su significado es muy complejo: amor mutuo entre los esposos (Cant. 5, 1), símbolo de la seducción idólatra (Apoc. 14, 8), imagen de la cólera de Dios (Is. 51, 17), alegoría de la unión con Cristo (Jn. 15, 1-8), figura de los tiempos mesiánicos (Mc. 2, 22), y sobre todo, rotos los velos del Misterio, el vino se convierte en la Sangre del propio Dios (1 Cor. 10, 16), culminando y recapitulando en el signo sacramental, no por signo menos real, la íntima, la singular, la inefable participación del hombre en la vida divina...un Dios que se hace comida y bebida traspasando todos los límites imaginables al humano pensar: "Y cogiendo una copa...se la pasó y todos bebieron. Y les dijo: —Esta es mi sangre, la sangre de la alianza, que se derrama por todos..." (Mc. 14, 23-25). Por eso los cristianos embriagados con la Sangre del Cordero, sin metáforas ni figuraciones, pueden con derecho cantar:

"Hemos bebido en memoria del Amado un vino y nos embriagamos de él antes de que fuese criado el viñedo."

He aquí algunas sugerencias acerca de ese cáliz "arábigocristiano" del Museo de Bellas Artes de Valencia, más valioso por lo que significa que por su entidad arqueológica, y, sin duda, más evocador para el creyente que útil para el historiador.

ASUNCION ALEJOS MORAN