

EL SIMBOLISMO EUCARISTICO EN EL ARTE

Por el ING. ESTANISLAO ODYNEC. — San Miguel.

NOCIONES PRELIMINARES

En el arte religioso y, muy especialmente, en el arte cristiano, es donde se revela con mayor nitidez su función social.

Si convenimos en considerar el arte como el fenómeno a un mismo tiempo individual y colectivo, como el efecto copulativo de la integración de dos acciones coincidentes —de la intuición creadora del artista y de la intuición receptiva de la masa popular—, entonces el análisis de las correspondientes obras de arte nos proporcionará datos no solamente sobre la individualidad del artista sino también sobre la sensibilidad y las creencias de la masa popular.

Aplicando este criterio al estudio del arte cristiano, abrimos un camino que nos permite penetrar en la intimidad de la vida espiritual de los cristianos y observar cómo y de qué manera la evolución de los dogmas se reflejaba en las creencias populares, y se fijaban éstas en las obras de arte.

Refiriéndonos al caso particular del sacramento de la eucaristía, encontramos en la historia del arte una copiosa documentación, que nos enseña lo que inspiraba el sacramento, por un lado, a la imaginación del artista, y por el otro al sentimiento popular.

El dogma eucarístico siempre y en todas partes es uno e inmutable; pero estando compuesto de varios elementos se pre-



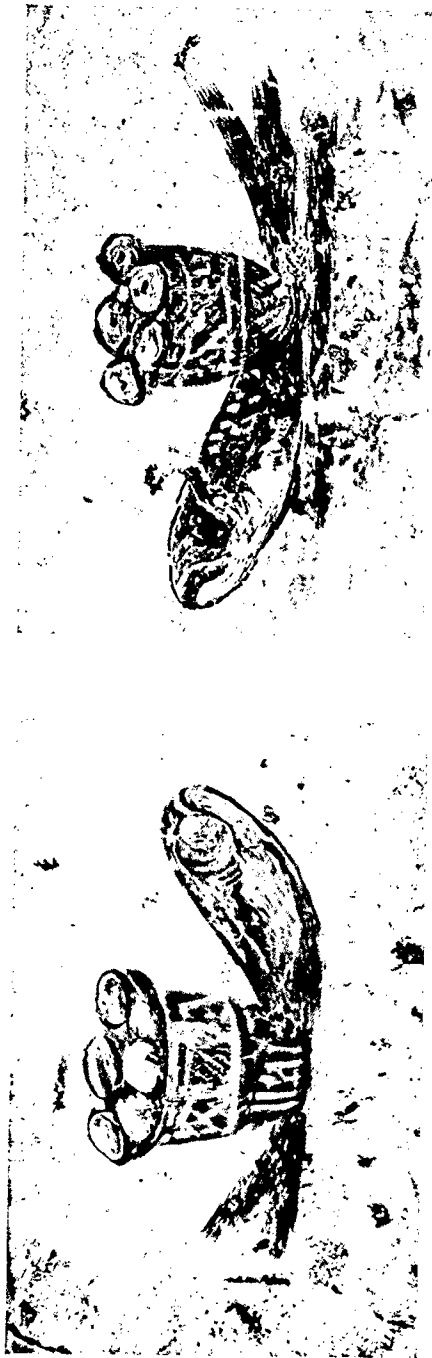
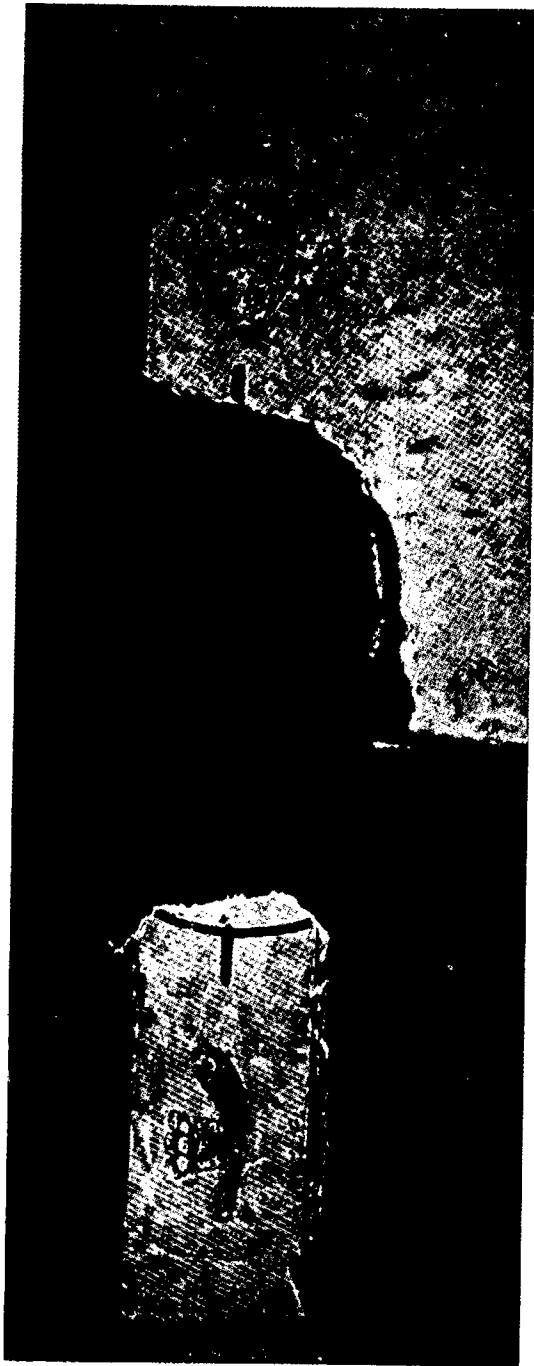
A. - Fresco « Fractio Panis » de la *Capella greca*; Wilpert, Tav. 15. 1.



B. - Escena de consagración. Publicado por de Rossi, reproducido en *Dict. de Théol. Cath.*, t. 5, 1.^a p., fig. 4.



C. - Fresco del cementerio de SS. Pedro y Marcelino; Wilpert, Tav. 57.



Fresco de la cripta de Lucina; Wilpert, Tav. 27, 1 y 28.

senta bajo distintos aspectos. Los creyentes, aún profesando devotamente la fórmula global del dogma, no se fijaban con la misma intensidad emocional en todas sus facetas. Una les impresionaba más que otra y a ésta la ponían en la delantera y en la plena luz; otras perdían el relieve, relegadas al segundo plano.

El sacramento de la eucaristía estudiado en los monumentos del arte a través de su historia, revela esta multiplicidad de los aspectos del dogma; tratándose del arte antiguo cristiano de los primeros seis siglos y ante todo del arte de las catacumbas, encontramos en sus monumentos las huellas inconfundibles de la evolución del dogma eucarístico, tal como la conocemos de los escritos de los Santos Padres de la Tradición.

*

El arte aprovecha el motivo eucarístico de dos maneras: primero, como representación artística del misterio y de la doctrina, exposición del concepto en su contenido intrínseco, y luego tomándolo circunstancialmente como tema central o accesorio de la composición.

La antigüedad cristiana daba preferencia a la primera manera; desde la Edad Media, a lo largo de todo el Renacimiento hasta los tiempos modernos tomó el ascendiente en el arte y acabó por dominarlo la segunda. Y recién en estos últimos tiempos, con el interés que se había despertado hacia el arte primitivo cristiano, se advierten los síntomas que parecen anunciar la tendencia de la vuelta a la manera antigua.

En las dos maneras señaladas descubrimos algo mucho más importante que las características técnicas; se expresa en ellas el sentir del alma colectiva. Cotejándolas, advertimos la enorme diferencia que existe entre ellas: en el período primitivo el artista no es más que un instrumento por medio del cual la masa anónima de los fieles expresa sus sentimientos; algo distinto sucede en las épocas siguientes, la medieval y la renacentista: en los monumentos de su arte empieza a dejarse sentir la personalidad del artista que poco a poco se impone a la masa, convirtiéndose el artista, con el correr del tiempo, del humildísimo servidor de ésta en su maestro y señor.

Estas dos tan diferentes maneras de resolver el problema de la representación artística de los motivos eucarísticos, obligan a tratarlas por separado, ya que se manifiestan en ellas fenómenos psíquicos y espirituales de caracteres fundamentalmente distintos.

Individualizamos dos períodos, separados por un largo intervalo. El primero abarca los seis siglos iniciales del cristianismo; el segundo tiene su comienzo en el Renacimiento y se prolonga hasta nuestros días. Sólo en estos dos períodos la eucaristía figura entre los motivos artísticos de preferencia; los ocho siglos intermedios no le asignan en el arte ningún lugar prominente.

En el primer período domina por completo el colectivismo, en el segundo conquista la supremacía el individualismo. En el primero el arte cumple antes que nada una función social y es sólo accesoriamente el efecto de una acción individual; en el segundo al revés, el arte es ante todo un fenómeno personal y en cuanto a su función social ésta ya no es más que un agregado a la primera.

*

En el presente trabajo nos circunscribimos al estudio del *simbolismo* eucarístico en el arte, lo que vale decir que nos dedicaremos a estudiar no las peculiaridades de las formas interpretativas que caracterizan tales o cuales monumentos, sino únicamente el contenido conceptual de sus composiciones.

Sin embargo no estará demás decir algunas palabras sobre las formas interpretativas en cuya evolución histórica encontramos los elementos de juicio que nos permitan comprender mejor el funcionamiento íntimo del mecanismo del arte cristiano.

Nace el cristianismo en medio de un materialismo crudo, en el momento en que su tensión se acerca al punto crítico.

El arte pagano dominado por la corriente *helenística*, manifiesta en el realismo de sus formas interpretativas ese estado del siglo.

El arte cristiano, cuyos centros de irradiación se hallan en las colonias griegas de Antioquía, Efeso y Alejandría, no se aparta de las formas paganas, las asimila, expresando en ellas conceptos nuevos, dándoles un nuevo sentido, infundiéndoles una nueva vida.

Los artistas griegos transplantan a Roma el arte helenístico, y los artífices de Antioquía, Efeso y Alejandría son quienes ejecutan las obras decorativas de las catacumbas con arreglo a las formas y los cánones clásicos.

El arte de las catacumbas sólo en su simbolismo es cristiano, sus formas todavía siguen siendo paganas. La composición libre, no sujeta a los dictados del marco, el ordenamiento de los elementos y sus proporciones inspiradas en los modelos sacados directamente de la Naturaleza, y, como ejemplo, Cristo representado en la figura de un mancebo imberbe, de cabellera corta y rizada, con el típico perfil y ojos griegos —he aquí las características de un arte sometido a las normas helenísticas del realismo.

El verdadero arte cristiano, lavado de las formas paganas, surge en la época de Constantino cuando la invención de la Santa Cruz induce al Emperador a dotar a Jerusalén de magníficos templos. Su construcción será confiada a los artistas sirios, que durante los siglos IV, V y VI levantarán en la Tierra Santa un gran número de edificios en cuya arquitectura y decorado aparecerán las formas de un arte nuevo.

La composición cerrada dentro del marco que determina su disposición y sus proporciones, el abandono radical de las fuentes de inspiración realista, y la admisión decidida de las de inspiración espiritual, y, como una de las expresiones típicas de este arte, Cristo representado como el hombre de edad madura, con barba y pelo largo —estos son los rasgos salientes de un nuevo arte cristiano, el arte siríaco que naciera en las tierras y dentro del ambiente en que vivía el propio Salvador y en que se forjó durante los primeros siglos la genuina espiritualidad cristiana.

El arte siríaco fecundó el helenístico de la nueva y flamante capital del Imperio —Constantinopla—, dando origen al arte que se designa con el nombre, impreciso y por muchos objetado, de bizantino. De la combinación del mismo arte siríaco con el carlovingio en el Imperio de Occidente, nació el arte románico.

El Renacimiento señala la vuelta del arte cristiano a los modelos griegos. Los últimos años de los tiempos modernos denotan la tendencia bien marcada de inspirarlo en los modelos siríacos. En el primer caso se enseñoreó del arte cristiano el realismo de las formas; en el segundo se advierte la evolución tendiente a darle la dirección por el cauce espiritualista.

EL CLIMA ESPIRITUAL DEL SIMBOLISMO ANTIGUO CRISTIANO

Pasando al tema específico del simbolismo eucarístico, tomaremos nota de que el realismo y el espiritualismo de las formas interpretativas que iba sucediéndose alternativamente en el arte cristiano, aunque vinculado estrechamente con la composición artística de las obras, no tuvo influencia sobre el contenido conceptual de las mismas, o sea sobre su simbolismo.

Es una creación maravillosa el cristianismo, que supo elevar al hombre a Dios sin despojarlo de su humanidad, que logró divinizar la vida sin deshumanizarla y humanizar la religión sin desespiritualizarla, sin afectar en lo más mínimo su espiritualidad.

Y, lógicamente, lo que en la cristiandad parece más digno de admiración es este su doble carácter humano y divino, es el fenómeno asombroso de sincronización perfecta de dos aspectos de una misma vida que a un mismo tiempo se desenvuelve en dos planos distintos.

En la vida de la comunidad cristiana hubo una sola realidad: la que regía la vida del alma; pero en esta única realidad se producía el milagro de la simbiosis de dos realidades —de la material y la espiritual, de la humana y la divina.

La atmósfera de santidad que envolvía a la comunidad cristiana, la sumergía en una realidad en que el mundo sobrenatural, sin enajenar los derechos del material, ni desacatar sus leyes, gobernaba las almas y dictaba las normas a la vida total de la comunidad.

En las almas santificadas se perdía la noción de los límites entre lo humano y lo divino, porque esas mismas almas constituían los hitos fronterizos entre las dos esferas.

Los símbolos, las alegorías y las metáforas de las Sagradas Escrituras, eran en la religión viva cosas vivas, y entraban en la realidad de la vida de la comunidad cristiana como sus esenciales elementos constitutivos.

La vida de los cristianos se iniciaba y transcurría toda íntegra entre los sagrados misterios. Y ellos sentían tanto en estos misterios la realidad sobrenatural, que a trasluz de ella la realidad inmediata, la sensible, antojábaseles como iluminada desde

adentro, irradiando una luz que permanecía invisible para los que tenían tapados los ojos del alma.

Al ser incorporados los nuevos adeptos en la comunidad, se producía *verdaderamente* en ellos una profunda y radical transformación interior. Con el bautismo ellos *verdaderamente* renacían para una nueva vida, y con la confirmación *verdaderamente* se iniciaban en ella.

En todos estos actos religiosos lo simbólico no se hallaba reducido a los gestos y las fórmulas meramente recordatorias, sino que significaba la verificación del misterio, cuya manifestación directa percibía el mismo sujeto en el fondo de su alma, sintiendo con todo su realismo sobrenatural el efluvio de la gracia.

El acto del bautismo era como un boleto de entrada a un maravilloso auto sacramental; lo recibía todo el que lo solicitara; el profesar la fe era su precio. Y luego, antes de franquear los mágicos portones, se debía pasar por la prueba de control; los cristianos conseguían vistobueno con la imposición de las manos y en este acto se cumplía para ellos el misterio de la *confirmación*, en cuya virtud recibían sus almas, limpias y purificadas, la infusión del Espíritu Santo.

Y era entonces cuando se les daba paso franco al recinto sacrosanto, y se abría ante ellos un mundo de maravillas; caía la ceguera de sus ojos que recobraban la vista del espíritu, y extasiados contemplaban el fondo íntimo de las cosas, y en sus oídos repercutían los ecos lejanos de las armonías del orden universal, llenándolos con dulces acordes.

Y lo más maravilloso estribaba en el hecho de que el teatro era el templo de Dios y al templo de Dios lo llevaban dentro de sí mismos en sus almas, y así, dondequiera que se encontrasen, la divina función seguía en ellos su curso.

Renacidos y enteramente transformados vivían una vida completamente nueva en la fusión de las dos realidades. Y con ello toda la vida de la comunidad cristiana estaba dominada por esta nueva realidad unificada. Y, como consecuencia lógica, allí no hubo dos modos de mirar el mundo, de pensar, de interpretar, de juzgar, ni dos formas de lenguaje, sino un solo modo de concebir ideas y un solo lenguaje para expresarlas— el modo y el lenguaje en el que lo espiritual se fundía con lo material.

Los fieles de la comunidad cristiana pasaban por la vida de este mundo como peregrinos venidos del otro, con la morriña en el alma y la nostalgia profunda por la patria divina, que agudizaba sus facultades perceptivas y les permitía descubrir debajo de las engañosas apariencias de la realidad física su fondo íntimo, y en este lo único que había en ella de verdadero y esencial.

Para ellos tenía la existencia real lo invisible, que polarizaba sus añoranzas, y en todo lo que percibían sus cinco sentidos vislumbraban los reflejos del mundo soñado de sus anhelos.

La Naturaleza se había desdoblado ante la mirada del alma; en las cosas sensibles se dejaba columbrar debajo del aparente, un sentido oculto, que respondía a una realidad en que las ideas tenían vida propia; y así las cosas sensibles se trocaban en los símbolos de las ideas, que vinieron a constituir la segunda naturaleza del mundo de los sentidos.

Abiertos los ojos del alma llenábanse gozosos con la visión de los esplendores de la intimidad de la creación divina; el mundo se convertía en un inmenso libro sagrado, cuyos signos estaban constituidos de aquellos símbolos, y que formaban en su conjunto un lenguaje maravilloso que aquellas almas sencillas, cándidas y santas entendían directamente y directamente captaban su sentido, y el que nosotros, con nuestra mentalidad materializada, tenemos que *interpretar* para llegar a comprenderlo.

Llamamos simbólico aquel lenguaje, porque para nuestro uso tenemos dos —uno, de gala, para las necesidades del espíritu y otro, corriente, para los negocios del mundo—; no los confundimos ni mezclamos, los empleamos por separado. Pero los fieles de aquella comunidad cristiana tenían un solo lenguaje, el de gala, que les servía «para todo andar», y lo tomaban tal cual era, con la sinceridad de las almas puras, que por dondequiera posaban su mirada descubrían las maravillas de la creación divina, percibían las cosas sensibles y admiraban en ellas la mano maestra de Dios y su pensamiento, y así las obras del divino Artífice les hablaban de los misterios del Creador que contenían.

Las cosas en aquel lenguaje mudo significaban lo mismo que las palabras en el hablado. El cordero, equivalía al nombre de Cristo y a su naturaleza divina; el pez, expresaba su naturaleza

humana; el pan, o cesto lleno de panes, la carne del Señor, la eucaristía; la paloma con las alas desplegadas, el Espíritu Santo.

Pero sea cual fuere la cosa —cordero, pez, pan, paloma o cualquiera de los innumerables elementos de aquel vocabulario—, siempre y en todas partes, en el mercado o en la Iglesia, en la cocina o en el altar, significaban no solamente símbolos sagrados, sino también cosas sagradas por el contenido espiritual que se vinculaba con el objeto mismo o con su representación. La realidad estaba en el sentido del símbolo, esa realidad oculta y verdadera; y la realidad sensible no era más que la sombra de aquella. Existía únicamente la diferencia en los medios de expresión: unos eran los símbolos pintados, dibujados, tallados; otros hablados o cantados, y otros las cosas mismas, cuyo realismo físico se borraba ante la mirada del alma.

Entre aquella gente y en aquel clima espiritual hubiera sido una blasfemia el estampar la figura del pez en una lata de sardinas, o colgar una enseña en forma de pan a la entrada de una panadería, o pintar un corderito en la vidriera de una carnicería, porque un pan, un pez, un cordero eran sólo accidentalmente lo que eran, y esencialmente lo que representaban espiritualmente: Cristo y sus atributos.

Las palabras y las imágenes valían por este su significado profundo y oculto.

*

La unidad entre los cristianos, expresada en la unidad de la Iglesia naciente, fué lo que absorbía toda la atención de los Santos Padres y en lo que se concentraba su mayor esfuerzo.

La evolución de la doctrina tomó el rumbo que le había impuesto esa constante preocupación, proyectando la luz sobre aquellos dogmas, que, en mayor o menor escala, contribuyeran directamente a la creación y a la vigorización de la unidad cristiana.

Para la gran masa de los fieles de la comunidad cristiana la doctrina de Cristo no se diluía en las especulaciones teológicas, sino que se condensaba en unas pocas verdades sencillas y fáciles para asimilar. Entre ellas se destacaban con precisión y claridad los tres dogmas fundamentales: los de la Encarnación, de la Redención y de la Trinidad.

Y son, justamente, estos tres dogmas los que se hallan en la base de la doctrina del cuerpo místico de Cristo, la que constituye el armazón del nuevo orden espiritual cristiano, y que le comunica la cohesión y unidad.

Los Padres Apostólicos y todos los Santos Padres de la Tradición exhortaban a la unidad a la familia cristiana, combatiendo contra los fautores de la desunión y los sembradores de las discordias.

Enseñaban, pues, la verdadera y sana doctrina, refutando los errores, y al hacerlo explicaban los esenciales dogmas de la Encarnación y de la Trinidad de tal manera, que siempre desembocaban en la doctrina central, la del cuerpo místico de Cristo, que a su vez conducía al dogma de la unidad sobrenatural de los cristianos en la Iglesia y de la Iglesia en Cristo.

Los Santos Padres de la Tradición insistían en sus enseñanzas ante todo en la realidad de la vida sobrenatural y la realidad de los dogmas que la determinan. San Hilario y San Cirilo de Alejandría van tan lejos, que no vacilan en afirmar que nuestra unidad en Dios y en Cristo, que opera Cristo, es absolutamente real; *unitas naturalis* para el primero, *ἕνωσις φυσική* para el segundo, ambos términos equivalentes.

La comunidad cristiana seguía devotamente las enseñanzas de sus maestros, profesando la fe en la realidad del cuerpo místico de Cristo y de nuestra unión con Dios en el mismo; adaptó, pues, su vida íntegra a esta realidad, adhiriéndose a Cristo en su cuerpo místico, viviendo en él y llegando a construir sobre el la *cristiandad*.

Siempre existían en este mundo comunidades humanas unidas por medio de algunos lazos interiores o exteriores, pero estos lazos nunca pasaban de ser exclusivamente emocionales o racionales, graduados en la escala entre el interés y el miedo. Ni aun los lazos religiosos quedaban excluidos de la regla, ya que estaban formados del miedo a la ira de los dioses o de Dios, y del deseo de beneficiarse con sus favores. Y tampoco el amor a la patria era de orden superior, ni era amor puro, porque su fuerza estribaba en el odio al extranjero, *hostis*, que era sinónimo del enemigo; así, pues, todo el que no formaba parte de tal o cual comunidad fué para sus componentes un extranjero y por lo tanto un enemigo, y como tal odiado.

La comunidad cristiana aparece en el escenario del mundo como un fenómeno social y religioso sin precedentes y absolutamente nuevo. El vínculo que opera la unión en ella es de carácter sobrenatural, y a este vínculo sobrenatural se debe la purificación y sublimación de los lazos emocionales y racionales que, por la ley natural, mantienen la unión en toda asociación humana.

La comunidad cristiana no fué, pues, una comunidad como cualquiera otra, sólo distinguiéndose por el grado superior en la práctica de la moral privada y pública; porque la comunidad cristiana además de ser una obra humana, fué una obra divina, fué una asociación que por conducto de Jesucristo, y por medio del Espíritu Santo persistió en una comunión sobrenatural con Dios, uniendo así a su constitución humana el carácter divino, concretado en el cuerpo místico de Cristo.

La vida sobrenatural de un cristiano y la vida sobrenatural de toda la comunidad cristiana tenía su nudo de enlace con la vida humana de los mismos en el misterio de la *eucaristía*.

El término no traduce con claridad las antiguas formas litúrgicas del sacramento, ya que es posterior en varios siglos a la institución de éste y significa en griego la acción de gracias; los latinos en sus liturgias empleaban indistintamente el nombre de *eucharistia*, derivado del griego, o su equivalente latino, *gratiarum actio*.

Sin embargo, primitivamente, lo que llegó luego a llamarse eucaristía, llevaba varios otros nombres, como, por ejemplo: *coena*, *coena Dominica* o *mensa Domini*, *sacrificium*, *oblatio*, *fractio*, *fractio panis*, *anaphora*, *agape* y muchos otros.

Todas estas designaciones expresaban el sentido litúrgico del sacramento, que se administraba en un acto público de gran solemnidad, uno de los más sagrados en la Iglesia naciente y de los más importantes en la vida de la comunidad cristiana.

En este acto cada uno de los fieles se unía a Cristo comiendo su carne y bebiendo su sangre, pero lo hacía en compañía de los demás miembros de la comunidad; de aquí dos rasgos esenciales del misterio: su carácter « individual » y a un mismo tiempo « comunal ».

En lo individual la eucaristía constituye un principio de vida sobrenatural y un medio para reforzar los lazos que unen al hombre a Dios en el cuerpo místico de Cristo.

Y subsidiariamente se pone de manifiesto el efecto « comunal » de la eucaristía, ya que la unión de los hombres con Dios en el cuerpo místico de Cristo significa también la unión en el mismo entre ellos mismos.

Y, precisamente, este carácter « comunal » de la eucaristía, aunque accesorio en lo tocante a la constitución sobrenatural del misterio, reviste particular importancia en cuanto a sus consecuencias prácticas para la vida de la comunidad cristiana, para la consolidación de la sociedad en general y para la constitución de la cristiandad.

Sería absurdo, tratándose de la unidad de los fieles, asignar a la eucaristía sólo el carácter de un simple símbolo de esta unión.

Nunca y por nadie se ponía en duda el valor sobrenatural del misterio en relación al individuo. Pero he aquí que en la liturgia que lo acompaña, aparece un factor que comunica al misterio un valor complementario, el humano, y bajo este aspecto la eucaristía venía cumpliendo en la comunidad cristiana una importantísima función de orden psicológico y, por derivación, social.

En síntesis, se verifica en la eucaristía la más perfecta fusión de dos realidades, en las que transcurre la vida cristiana, de la divina y de la humana, y en esta última se muestra la eucaristía como el vínculo « visible » de unión en la comunidad cristiana, puesto que, según lo quiere la liturgia, la « fracción del pan » es un acto colectivo, practicado periódicamente en las asambleas de la comunidad con asistencia de todos sus miembros.

En este sentido la importancia de la eucaristía será mayor todavía si se la estima en correlación con el funcionamiento del cuerpo místico de Cristo.

Y aquí pisamos el terreno puramente espiritual, iluminado por la luz sobrenatural. La vida en el cuerpo místico de Cristo significa la vida en la gracia divina; recibe la infusión de la gracia sólo el que la merezca; la merece el que tenga el alma limpia de pecados; y esta es también la condición para ser digno

de tener su parte en la « fracción del pan » o sea de recibir la sagrada comunión.

Por consiguiente la participación en la « refacción del Señor » puede considerarse como un signo exterior que revela la aptitud moral del individuo para recibir la eucaristía, entrar en el estado de gracia y formar parte del cuerpo místico de Cristo; y, como la comunidad cristiana tiene su vida en éste y de éste, y su robustez depende de la participación *efectiva* en él de todos sus miembros, viene a desempeñar la eucaristía en este caso frente a ellos el papel de un discreto medio de control a la vez que de coerción moral en pro del bien común y de la verdadera unión en Cristo.

A este efecto social de la eucaristía se suma el psicológico que coopera activamente a la formación en el alma de los miembros de la colectividad de los factores afectivos y mentales tendientes a proteger y fortalecer los lazos visibles de unión entre ellos. Los abrazos fraternales en los actos de la comunión eucarística, que relata San Justino; ósculo de paz que se daba en la misma circunstancia, según lo refiere Tertuliano; la nivelación social prácticamente demostrada en el hecho de la más perfecta igualdad en la mesa del Señor, a la que todos tenían acceso con igual derecho y en la que todos recibían absolutamente igual ración del alimento divino, y, en fin, la limosna, que era de rigor en esta oportunidad, contribuían poderosamente a crear en las reuniones eucarísticas y en la misma comunidad cristiana un ambiente de concordia y de paz en su aspecto humano, un ambiente en cuyas condiciones la infusión de la gracia en todos los individuos convertía la comunidad misma en el receptáculo de la gracia, comunicándole la vida sobrenatural afirmada en el cuerpo místico de Cristo.

EL SIMBOLISMO EUCARÍSTICO EN EL ARTE ANTIGUO CRISTIANO

Todas estas largas disquisiciones de carácter general son absolutamente necesarias para comprender la particularidad del arte primitivo cristiano y captar el sentido profundo de su simbolismo eucarístico.

El cristianismo en la fase inicial de su formación concentraba la atención de los fieles en la asimilación de los dogmas de la religión naciente.

El arte de la época ofrece innumerables pruebas de ello. Los motivos temáticos de la inmensa mayoría de sus obras se relacionan con los elementos fundamentales de la fe.

Los artistas se inspiran en ellos y articulan una especie de catecismo plástico, en que ciertas verdades más impresionantes suelen interpretarse y reproducirse hasta lo infinito. Entre todos estos temas uno de los más predilectos es el del sacramento de la eucaristía.

Los monumentos y ante todo los de las catacumbas, nos señalan ampliamente el lugar que ocupaba la eucaristía en la vida de la comunidad cristiana, y en ellos, con mayor nitidez que en los escritos de los Padres Apostólicos, se percibe el reflejo del sentir de la masa popular respecto al misterio.

Fué infinita la variedad de los motivos simbólicos que aprovechaban los artistas para fijar en las formas plásticas la interpretación circunstancial del misterio. Los encontramos esparcidos por todas partes, en los frescos, mosaicos, bajorrelieves y en los simples elementos decorativos, ora como temas centrales, ora como accesorios en un sinnúmero de obras.

Peró sea cual fuere el motivo eucarístico particular de cada obra, se nota en todos ellos la tendencia común de representar el valor funcional y dinámico del sacramento, su acción operativa en las almas de los fieles y en la comunidad cristiana.

Los artistas se empeñan en representar el propio sacramento en su faz teológica, recurren, pues, a los símbolos y disponen los elementos de sus composiciones de tal manera que se manifieste con claridad su sentido oculto y sobrenatural.

Por eso no se limitan generalmente a reproducir el símbolo eucarístico suelto, sino siempre tratan de asociarlo con algún otro símbolo, con el de otros misterios o de dogmas, o de conceptos teológicos; y, precisamente, gracias a estas asociaciones se comunica al símbolo propiamente eucarístico la vida y el movimiento, se le da una expresión dinámica.

El dinamismo del sacramento se hace evidente, cuando se considere la eucaristía como el instrumento destinado a unir al

hombre en el cuerpo místico de Cristo con Dios y con todos sus prójimos.

Este es el tema central que enfoca el simbolismo eucarístico del arte antiguo cristiano, empeñado en acentuar la función «comunal» de la eucaristía, su acción unitiva en el seno de la comunidad cristiana.

*

Desde los comienzos del siglo II^o encontramos en los monumentos, con frecuencia, la eucaristía simbolizada en su aspecto litúrgico de «*fractio panis*», «*mensa Domini*», o «*ágape*».

Generalmente se ven estas composiciones en las pinturas murales de factura y exposición simbólica bastante compleja.

A una amplia mesa se hallan sentados en semicírculo, o bien acostados a la usanza romana, varios personajes que, evidentemente, se aprestan para dar principio al solemne acto de la «*fracción del pan*» eucarístico.

El motivo temático es típicamente «comunal», ya que el acto se verifica entre los fieles reunidos en la «*mesa del Señor*» en una especie de lunch de confraternidad. La eucaristía aparece, pues, en estas composiciones como el vínculo de la unión fraternal entre los cristianos.

El número de los comensales no es cosa de casualidad; los hay siempre siete a la mesa; el carácter sagrado de este número simboliza el conjunto de los fieles, la totalidad de los seguidores de Cristo. Se conoce una sola excepción de esta regla: en un fresco del siglo IV (en el «*Hipogeo anónimo de la Vía Latina*» reproducido por Wilpert) se cuentan doce personas en la escena de «*fractio panis*».

El simbolismo del acto eucarístico queda ampliado y reforzado por la inclusión de los símbolos adicionales en el cuadro, relativos a los milagros de la multiplicación de los panes y los peces (Mat., XIV, 15 sq.; Juan, VI, I, sq.).

Al pie de la mesa o a sus lados se ven, pues, varios canastos llenos de panes y encima de ella algunos peces. Canastos son generalmente siete y los peces dos, puestos en uno o dos platos. Tanto los panes como los peces no solamente rememoran el milagro producido por Cristo, sino que simbolizan a un mismo tiempo la humanidad, la «verdadera carne», del Señor.

Y aún el mismo milagro de la multiplicación de los panes y los peces recibe en este caso un significado simbólico nuevo, directamente asociado con el dogma eucarístico.

En esta interpretación la eucaristía se presenta ante los ojos de los fieles no como un asunto privado entre el hombre y Dios, sino como un importantísimo acto colectivo, en que Dios por intermedio de Cristo permite unirse con él a la multitud, a la comunidad cristiana toda íntegra.

El fresco más antiguo (según la afirmación de Wilpert), en cuya composición se combinan los elementos simbólicos arriba enumerados, es el descubierto en la *Capella greca* del cementerio de Santa Priscila, y conocido bajo el nombre de *Fractio Panis*, pintura que data del principio del siglo II [Lámina I, A].

Siete comensales asisten en la reunión, entre ellos una dama que lleva el velo. Seis ocupan el semicircular *lectus triclinaris*, y el séptimo está sentado en un escabel bajo, con los pies que aparecen puestos, por un error de perspectiva, sobre la mesa. Este personaje preside la comida, bendiciendo con la mano un cáliz y dos platos, uno con los panes y otro con los peces; de ambos lados de la mesa se hallan alineados los cestos llenos de panes, tres en un extremo y cuatro en el otro.

Muy parecido al descrito, es el fresco de los fines del siglo II, que se encuentra en las catacumbas de San Calixto. A diferencia del primero figuran en este diez canastos simbólicos en lugar de los siete.

En las mismas catacumbas de San Calixto, en la cámara llamada «de los Sacramentos A³» encontramos una notable variante de la escena eucarística de este tipo. La pintura mural que data de la segunda mitad del siglo II, está compuesta de tres partes separadas que forman una especie de tríptico. En la parte central se ven reunidas siete personas en el ágape fraternal, cuyo carácter eucarístico acreditan ocho cestos de panes colocados, esta vez, frente a la mesa y dos platos de peces encima de ella. Es el cuadro típico para este género de composiciones [Lámina I, B].

La originalidad de la obra está en otras dos pinturas de dimensiones menores que acompañan a la principal de los dos lados, y le sirven de suplemento y comentario. La de izquierda representa el acto de consagración, en que un hombre con la

mano extendida bendice los panes y los peces colocados sobre un trípode-altar, del otro lado del cual se ve la figura del «orante», tan frecuente en la policromía de las catacumbas; el cuadro de la derecha evoca el sacrificio de Abrahán.

La escena eucarística se desarrolla a veces entre personajes distintos de los mencionados y entonces el lugar de los simples fieles lo ocupan en ella los propios discípulos de Cristo.

En este caso veremos, pues, a los siete discípulos reunidos a la orilla del lago, disponiéndose a empezar la comida, así como lo reproduce la pintura mural del cubículo A² en San Calixto, que data, con pocos años de diferencia, de la misma época que el fresco «*Fractio Panis*». Sabemos que los personajes son realmente los discípulos, porque están desnudos desde la cintura para arriba, lo que demuestra su calidad de pescadores, ya que a los siete que simbolizan la multitud de los fieles siempre se los pinta completamente vestidos.

El simbolismo eucarístico de esta escena, lo niegan algunos autores como, por ejemplo, *Dom Leclercq*; sin embargo, *Dölger* en su monumental obra *IXΘΥC* lo admite decididamente, basándose en algunos textos de San Agustín y del autor del tratado «*De promissionibus et praedicationibus Dei*», ya que según San Juan (XXI, 1-sq.) la comida de los siete que siguió a la pesca milagrosa, se componía de un solo pez y de un solo pan.

Para terminar con el motivo de las *reuniones* como símbolo eucarístico, mencionaremos la representación de la última cena, la que fácilmente se distingue de otras reuniones eucarísticas por la presencia en ella de Cristo, señalado, con el nimbo cruzado, en compañía de sus doce Apóstoles. El tema puramente histórico-doctrinario, en este caso el de la institución de la eucaristía, como especulativo y recordatorio no impresionaba la imaginación de los primitivos cristianos, habiendo dejado en el arte contados ejemplos de su utilización.

*

La paulatina espiritualización de todo el ambiente cristiano no dejó de imprimir profundas huellas en la producción artística de la época. El realismo en que se inspiraban los ejecutores de las primeras obras no satisfacía más los gustos de las gene-

raciones posteriores. No se había llegado todavía a la espiritualización de las formas interpretativas, pero, por lo menos, ya se inició el proceso de eliminación de los elementos realistas de la composición.

Nos damos cuenta cabal de este proceso al observar la evolución de los conceptos teológicos en que se alimentaba el simbolismo eucarístico.

Se hace evidente en las obras del arte cristiano el estrecho vínculo entre el dogma eucarístico y la doctrina del cuerpo místico de Cristo. Desde el tercer cuarto del siglo II y en todo el curso del III, se hallaban empeñados los Padres griegos en asentar esta doctrina en los sólidos cimientos teológicos. No es de extrañar que en el arte, cuya difusión estaba a cargo de los artistas griegos, se reflejaba fielmente esta corriente doctrinaria.

Los Padres Apostólicos, sin dedicar el lugar preferente a la dilucidación de la doctrina, extraían de ella y predicaban la enseñanza práctica de mayor utilidad para su tiempo: la de la concordia y unidad en la comunidad cristiana. Recomendaban, pues, con suma insistencia frecuentes reuniones entre los fieles y los ágapes eucarísticos; y, justamete, eran estas reuniones las que reproducían en sus obras los artistas, para ilustrar con ellos el símbolo del sacramento eucarístico.

Los Padres Apostólicos, guiados por su fino e infalible sentido de la realidad, esforzábanse por crear al cuerpo místico de Cristo su correspondiente cuerpo humano, concretado bajo el aspecto jurídico-social en la *Iglesia visible*. La vinculación del dogma eucarístico con la representación de las reuniones fraternales en los respectivos cuadros simbólicos, respondía a esta tendencia.

Desde los fines del siglo II y en el curso de los siguientes el pensamiento de los Santos Padres toma otro rumbo.

Empezando por San Ireneo, y luego siguiendo por los escritos de los maestros de la Didascalía (Orígenes y San Clemente Alejandrino), por las obras de San Atanasio, San Hilario, San Gregorio Nazianzeno y su tocayo Niseno, San Juan Crisóstomo y San Cirilo de Alejandría, vienen perfilándose y elaborando las enseñanzas nuevas, tendientes no tanto a coger los frutos inmediatos y prácticos de la doctrina del cuerpo místico de Cristo,

como, más bien, a penetrar en su fondo íntimo, descubrir su mecanismo operativo.

Establece la doctrina ante todo que la unión entre los hombres en el cuerpo místico de Cristo es una unión invisible y sobrenatural, y además, lo que tiene mucho mayor importancia, que todos los cristianos, según las palabras de San Atanasio, al entrar a formar parte del cuerpo místico de Cristo, por este mismo hecho quedan revestidos de Cristo y divinizados.

A la luz de estas enseñanzas el realismo de los ágapes eucarísticos representados en los frescos, pareció absolutamente inadecuado y fuera de su lugar, ya que la reunión de unas cuantas personas reales, de carne y huesos, difícilmente podía ser tomada por el símbolo de los espíritus purificados y divinizados, unidos entre ellos por los lazos sobrenaturales. Y fué, precisamente, esto lo que debía representar el simbolismo eucarístico. Lógicamente, pues, con el siglo III no aparecen más en los muros de las catacumbas las representaciones de aquellas comidas simbólicas, que siglo atrás estaban tan en boga.

Se buscan desde entonces los motivos simbólicos más apropiados para representar el espiritualismo de los actos eucarísticos, sin dejar de manifestar, en todo caso, el carácter unitivo y gremial de su acción.

Esta seguirá siendo representada por el milagro de la multiplicación de los panes y los peces, pero ahora ya no habrá comensales en el escenario, su lugar lo ocupará Cristo, tocando con la mano, o con la varilla de taumaturgo uno de los cestos que se hallan a sus pies o a su lado, con lo que producía el milagro.

En el siglo IV aparece una variante nueva del mismo tema, que con frecuencia se halla representada en los bajorrelieves de los sarcófagos. La composición comprende a Cristo y a los Apóstoles; éstos presentan al Maestro los panes y los peces para que Él los bendiga, y que, multiplicados, llevarán afuera para distribuirlos entre las multitudes.

*

También el milagro de Caná no pudo menos de llamar la atención de los cristianos por la afinidad entre la mutación del agua en vino y la del vino en la sangre del Señor. Se citan por los eruditos los textos de San Cipriano, San Cirilo de Jerusalén

y de San Ambrosio que autorizan atribuir al milagro el sentido simbólico de la transubstanciación eucarística. Desde el siglo III, queda incluido en el ciclo decorativo este nuevo símbolo, que se reproduce en numerosos monumentos y cuya interpretación no deja lugar a dudas.

En los frescos más antiguos y especialmente en el existente en una de las cámaras del cementerio de S. S. Pedro y Marcelino, reproducidos por Wilpert, y que data del principio del siglo III, observamos la transición a esta nueva modalidad en la representación del símbolo eucarístico [Lámina I, c].

El fondo del cuadro ocupa la escena igual a la consabida y típica del ágape; pero ya faltan en ella las hileras de cestos con los panes y los platos con los peces. En su lugar vemos, en el primer plano, a Cristo de pie al lado de seis tinajas que Él toca una a una con la varilla mágica, mudando en ella el agua en vino. Del lado opuesto del cuadro hace juego a la figura de Cristo la de un esclavo que sostiene en las dos manos una fuente cubierta con un paño.

La tendencia del nuevo simbolismo es clara. Los comensales ya no son ahora más que los mudos testigos de un acto que precede al de la posterior divinización eucarística de ellos mismos. Cristo en persona y, por consiguiente, revestido de su doble naturaleza prepara la incorporación de los fieles en su propio cuerpo místico. La comida de éstos, ya no estará compuesta de los elementos físicos, será una comida sobrenatural; no la podemos ver, ya que el velo del misterio la cubre ante los ojos humanos, en el plato que lleva el esclavo.

Con la evolución del dogma eucarístico y de la doctrina del cuerpo místico de Cristo, viene produciéndose la gradual desmaterialización del simbolismo eucarístico en el arte.

En lo sucesivo se prescindirá de representar la escena de las bodas de Caná con la asistencia de la multitud. Lo esencial del suceso está en el milagro de la mutación del agua en vino, y no en el festejo de las bodas. Para simbolizar el milagro bastará con representar a Cristo bendiciendo las tinajas, cuyo número varía de siete a tres, según las exigencias de la composición y el antojo del artista.

A veces veremos a Cristo en esta escena acompañado de dos o tres personas de carácter generalmente no identificado; no

faltarán también los casos en que aparecerá solo. Este tema simbólico tendrá mucha aceptación durante largo tiempo y quedará aprovechado hasta en los monumentos que datan del siglo VII. Merece mención una tableta de marfil de esa época, primorosamente tallada y proveniente de Rávena. *Bandini*, citado por *P. Leclercq*, le dedicó una monografía. Se trata de una obra de ma-



Fig. 1. — El Milagro de Caná; publicado por S. Bandini, reproducido en *Dict. d'Arch. Chr. et de Lit.* t. 2, p. II, fig. 1993.

nifiesta influencia bizantina, y por, consiguiente, con visibles reminiscencias helenísticas, lo que prueba la figura de Cristo imberbe y con pelo corto. Tiene puesto un *pallium* encima de la túnica, y lleva en la mano izquierda un bastón con la cruz griega en el extremo, bendiciendo con la otra las tinajas de forma elegante y ricamente adornadas. A su lado están presentes dos personajes, sirvientes o intendentes, uno de los cuales tiene en la mano una copa y el otro un libro [Fig. I].

Un proceso similar de la simplificación del simbolismo eucarístico o sea de la reducción de las correspondientes composiciones a sus elementos esenciales, lo observamos en el desarrollo del tema del milagro de la multiplicación de los panes y los peces.

Como en el caso de las bodas de Caná, lo que importa en este otro tema es el milagro que se produce. Para simbolizar el milagro es innecesaria la asistencia de la multitud. Vemos, pues, a Cristo solo en el papel de taumaturgo, produciendo el milagro.

Pero a fuerza de repetir la representación del acto simbólico, se va grabando en la imaginación de los fieles la asociación de la idea del milagro con la de los cestos llenos de panes, de los propios panes y de los peces.

Con el correr el tiempo, habiéndose arraigado esta asociación en la mente de la masa de los fieles, quedaría en adelante dispensando el artista de representarla plásticamente en sus obras, ya que para evocar el milagro sería suficiente indicar su efecto.

Desde este momento los enumerados atributos materiales del milagro se constituirán en su símbolo y, por ende, en el de la eucaristía.

*

Es sumamente significativa esta evolución, y uno de sus primeros eslabones lo encontramos en el famoso fresco descrito y reproducido por Wilpert, existente en la cripta de Lucina del cementerio de San Calixto y que data de las postrimerías del siglo II [Lámina II].

La parte central del fresco, completamente derruida, representaba, a no dudar, el ágape eucarístico. Dispuestos simétricamente de ambos lados de este cuadro se hallan pintadas dos casi idénticas figuras simbólicas. Cada una de ellas está compuesta de un pez y de un cesto delante de él [y no sobre su lomo, como equivocadamente se creía durante largo tiempo]. El cesto contiene los panes y el vino eucarístico, cuyo frasco se deja ver entre los mimbres del cesto. Cabe explicar que el frasco no se distingue claramente sino en la reproducción en colores, ya que su presencia denuncia el rojo de su contenido, que no puede ser advertido en una reproducción solo en negro.

El simbolismo de este fresco y muy especialmente el de las dos figuras laterales, constituye por sí solo una especie de tratado teológico, en que se expresa con sorprendente plasticidad la estrecha asociación entre el dogma eucarístico y la doctrina del cuerpo místico de Cristo.

El análisis pictórico de las dos figuras revela los siguientes detalles: en ambas los cestos son idénticos, pero los peces, aunque de la misma especie, se caracterizan por distintas posiciones y accesorios. Ambos están vivos, lo que fácilmente se deduce de su postura levantada, y ambos son de color verde; pero he aquí la diferencia: el del lado derecho del fresco tiene debajo de su cuerpo una franja verde y el de la izquierda una azul bordeada más abajo por una ancha línea parduzca. El primero parece moverse sobre un césped y el segundo emerger del agua de un arroyo; confirmaría esta deducción el hecho de que en los dos el vientre desaparece debajo de las respectivas franjas, como si fuera oculto en la hierba o sumergido en el agua. En cuanto al color verde de los peces no deja de llamar la atención por ser el único del arco iris que no entra en la coloración de las especies del género.

Ahora bien, todas estas consideraciones sumadas a la circunstancia evidente de que ambos peces están representados vivos y no muertos, al contrario de los que vemos en todos los cuadros que reproducen el milagro de la citada multiplicación, descartan en el caso presente el simbolismo de este milagro y sugieren un simbolismo distinto. ¿Cuál? Se nos ocurre una interpretación que sometemos al juicio del lector.

Ante todo cabe señalar que las dos figuras estudiadas parecen no tener el mismo significado simbólico. Nos autoriza a formular esta suposición la amplia flexibilidad del simbolismo cristiano. Se puede afirmar que ninguno de los símbolos manejados por los artistas cristianos tenía una sola acepción fija, todos la recibían en forma circunstancial de acuerdo con lo que dictaba la presencia de los símbolos yuxtapuestos. Así, por ejemplo, según lo que determinaban estos, una paloma podía simbolizar el Espíritu Santo o el alma de un simple fiel, un cordero o un pez —a Cristo o a cualesquiera de los fieles, con la diferencia de que el cordero representaba la naturaleza divina de Cristo, y por extensión, en los fieles —las almas divinizadas en Cristo, y un pez

—la naturaleza humana de Cristo, y en los fieles— simplemente el alma humana de los mismos.

Con estos antecedentes a la vista hagamos la composición del lugar: en el medallón central del fresco, estaba representada, seguramente y con todo su realismo, la escena tan común del ágape. Se había excluído de ella todo elemento sobrenatural; en cambio el fenómeno sobrenatural, concretado en el misterio eucarístico, quedó representado fuera de sus marcos en las dos figuras mencionadas.

La figura de la izquierda está destinada para prolongar el acto eucarístico y es como una introducción a la representación del misterio: el pez emergiendo del agua, es la imagen de la criatura regenerada luego de la inmersión bautismal. El verde de su cuerpo sugiere el simbolismo contenido en la hermenéutica de los colores. Su sentido sería análogo al del áncora; y en numerosos monumentos aparece el áncora en combinación no solamente con los peces sino además de estos con el símbolo eucarístico. Esta analogía sugiere la idea de que el color verde de ambos peces no es obra de casualidad sino un medio conciente para expresar una nota simbólica. La esperanza en la salud y la confianza en el reino de Dios, ocupaba un lugar muy importante en el pensamiento religioso de los primeros siglos. No será, pues, aventurado suponer que, en el caso que estudiamos, el artista quiso expresar que la criatura regenerada por el bautismo quedara revestida del privilegio sagrado que le concediera el derecho de tener confianza en la participación en el reino de los cielos.

Cómo conseguirla lo explica el cesto con los panes eucarísticos: uniéndonos con Cristo, y viviendo en él, junto con todos los hermanos en la fe.

Después de este prólogo, pasamos al acto litúrgico que se verifica en el ágape eucarístico y en que los asistentes *comerán la verdadera carne del Señor y beberán su verdadera sangre*. Y luego traslademos la mirada a la segunda figura simbólica, a la derecha del cuadro central.

En ella leemos el epílogo del acto. Seguiremos describiendo el secreto del símbolo, ahora en la sucesión inversa. Por medio de la comida eucarística contenida en el cesto, llega el cristiano a la unión con Cristo, al que representa este segundo pez, y se

adhiera a Él en su humanidad, y ya adherido a él se hace partícipe de su naturaleza divina, y divinizado se ve ubicado en los *prados siempre verdes*, sumergido con Cristo en la beatitud eterna.

La franja verde en que descansa el pez puede muy bien significar « los prados siempre verdes » de los poemas órficos, ya que es universalmente conocida la influencia de las concepciones del orfismo sobre la liturgia primitiva y, por conducto de ésta, sobre el simbolismo del arte cristiano, cuyos ejemplos no escasean en los monumentos de las catacumbas.

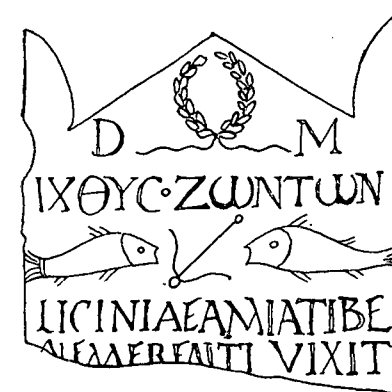


Fig. 2. J Epitafio de Licinia Amiata.

La colocación del pez sobre el césped así comprendido insinúa la idea de que en este caso el pez ya no simboliza a un simple fiel sino a Cristo; y en cuanto al color litúrgico verde de este segundo pez — significaría otro sentido del mismo símbolo: la realización de la esperanza, el cumplimiento de la promesa — el arribo a la seguridad que ofrece la vida en Cristo. Confirmaría tal interpretación de esta segunda figura simbólica el hecho de que se halla ubicada a la diestra del cuadro central, el lado de privilegio.

El doble simbolismo del pez representado en una sola figura, no se ofrece como un caso aislado en los monumentos cristianos. En la combinación con el áncora se lo encuentra muy a menudo, y se puede decir que en esta combinación casi siempre

el áncora aparece acompañado de dos peces y no de uno solo, y siempre se halla colocado en medio de ambos, ora en posición vertical, ora en horizontal o inclinada.

En este caso la repetición de la figura del pez de los dos lados del áncora no obedece a razones de simetría, porque no faltan los símbolos representados por el áncora con un solo pez.

El sentido exacto del símbolo doble lo explica en forma clara y terminante la inscripción grabada encima de la figura simbólica compuesta de Pez - Ancora - Pez, en el célebre epitafio de *Licina Amiata*, (el propio monumento se conserva en el Museo Kircher en Roma). (fig. 2).

La inscripción consta de dos palabras griegas, separadas por un punto: $\text{IX}\Theta\text{YC} \cdot \text{Z}\omega\text{NT}\omega\text{N}$. No cabe duda que ellas explican el significado del símbolo. Sabiendo que el áncora es el signo simbólico de la esperanza, y traduciendo los vocablos griegos, tenemos la clave del dibujo ideográfico: *pez-esperanza-de los vivientes*. Es obvio que en este caso pez = $\text{IX}\Theta\text{YC}$ simboliza a Cristo, de lo que se sigue que en la figura grabada, el primer pez representa a Cristo y el segundo a los «vivientes», o sea al común de los fieles (*).

Estos datos vienen a corroborar la suposición de que las dos figuras simbólicas de la cripta de Lucina representan verdaderamente dos símbolos distintos, que, completándose mutuamente, forman un todo indivisible, no pudiéndoselos tratar por separado, y que ambos juntos expresan esta verdad revelada: *Cristo-en la eucaristía-esperanza de los vivientes-y garantía de la bienaventuranza eterna*. El hecho de hallarse pintadas las dos figuras de referencia, en la pared de una cripta o sea de una cámara mortuoria, habla en favor de la interpretación que atribuye al simbolismo de ellas el carácter funerario.

*

En los monumentos de la época posterior ya no encontramos figuras con el doble simbolismo del pez en una misma obra, como lo vimos en las que acabamos de describir.

(*) Tal interpretación coincide cabalmente con la que consigna al mismo epitafio Dom Lecelrq en el artículo *áncora* del Diccionario, aunque difiere del que el mismo autor atribuye al mismo epitafio en el artículo $\text{IX}\Theta\text{YC}$ del mismo Diccionario, y que no nos parece convincente.

En la combinación de los peces con el áncora se solía representar el símbolo del traslado de la criatura a otra vida; lo encontramos, pues, a menudo en los monumentos funerarios.

Una de las más notables figuras simbólicas de este género es la que ostenta una placa funeraria procedente del cementerio de Pretextato y guardada actualmente en la galería de los sarcófagos cristianos del Museo de Latrán (Fig. 3).



Fig. 3. — Placa funeraria del cementerio de Pretextato reproducido en Dict. d'Arch. Chr. et de Lit. t. 1 p. 2.ª fig. 567.

La composición consta de tres partes: en el centro se ve un jarrón: con dos pavos reales sentados encima, y de cada lado de esta figura central — un delfín nadando hacia un áncora. El simbolismo eucarístico de la primera es evidente: los pavos reales que representan a los cristianos, participan en la comida eucarística, ya que los discos señalados con la cruz, que vemos encima del jarrón, no son otra cosa, sino los panes eucarísticos.

Así que en esta figura simplificada tenemos ante los ojos el símbolo del antiguo ágape. Las dos figuras laterales, en este caso absolutamente iguales, aligeradas del peso de los cestos eucarísticos, repiten las dos desparejas figuras del fresco de la cámara de Lucina, sin su complicado simbolismo, ya que significan el arribo del alma a la beatitud prometida, pero siempre en la unión con Cristo en su cuerpo místico lo que se deduce del símbolo central eucarístico. En cuanto a los delfines, su simbolismo es de un solo sentido: son las almas que se dirigen a las islas de los bienaventurados.

Hacia el fin del siglo II se multiplican las simplificaciones de las figuras simbólicas, que se convierten paulatinamente en una

especie de escritura ideográfica, universalmente reconocida y practicada.

Los ágapes eucarísticos, que ya se habían eliminado de la Liturgia, quedan reemplazados por sus símbolos. Las palomas o los pavos reales inclinados sobre el borde de las tinajas, pareciendo beber de ellas, son las almas de los fieles que sacían su sed con la sangre del Señor cuya transubstanciación del vino se había producido milagrosamente, en las ánforas del Caná, la mutación del agua en vino.

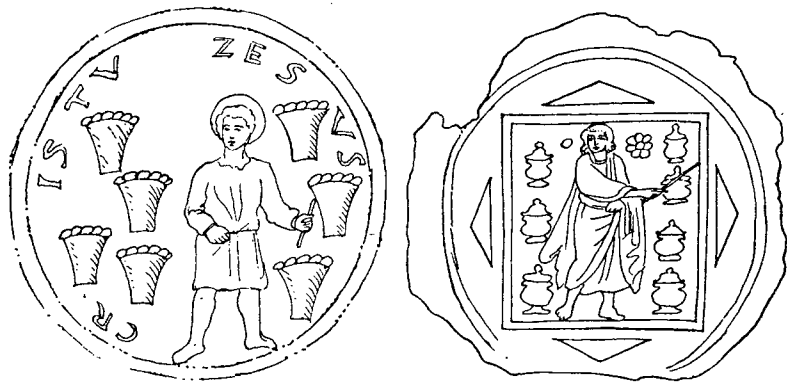


Fig. 4. — Según Boldetti, reproducido en Dict. d'Arch. Chr. et de Lit. t. 3, p. 2.^a fig. 2980. Fig. 5. — Según R. Garrucci, reproducido en Dict. d'Arch. Chr. et de Lit., t. 2, p. 2, fig. 1990.

En otros casos solo observaremos la fragmentación de los complicadísimos símbolos de los primeros dos siglos: uno o varios cestos con panes, o los panes solos sin el cesto, y, para que no haya confusión, los círculos que significarán los panes eucarísticos, llevarán las cruces en confirmación de este su carácter. Con los panes se combinarán los peces, y con los cestos alternarán las tinajas, como evocación de las dos especies del cuerpo eucarístico de Cristo.

Las figuras 4 y 5 reproducen estas « abreviaturas » simbólicas. En la primera vemos a Cristo de estilo griego, con la varilla en la mano y rodeado de siete cestos con los panes; es la evocación del milagro de la multiplicación de los panes. La segunda

imagen (fig. 5) muestra a Cristo produciendo el milagro de la mutación del agua en vino, lo que indica su gesto y las siete tinajas en su derredor.

Interesante ejemplo de la combinación en una sola figura de los símbolos de los milagros citados, lo observamos en la figura 6.



Fig. 6.
Sarcófago de Philippeville (Algérie).

La eucaristía está representada por dos tinajas dispuestas simétricamente de ambos lados del motivo central; los panes eucarísticos (discos cruzados), colocados encima de la primera, evocan el milagro de la multiplicación de los panes y explican el sentido eucarístico del símbolo (pan-la carne del Señor); el racimo de uva recuerda el milagro de Caná y descubre el simbolismo de la segunda tinaje (vino-la sangre del Señor). Los dos símbolos juntos, representan la eucaristía bajo dos especies, con el agredado del carácter « comunal » del misterio.

*

Con el siglo III entrará en el escenario un nuevo motivo simbólico: la vid. Este motivo era conocido mucho antes: ya en los fines del siglo I quedó aprovechado en el decorado de la bóveda de una de las galerías en Santa Domitila, pero aun suponiendo que se le atribuía el carácter simbólico, el realismo de la composición de esta obra pictórica, le quita lo principal: el espiritualismo del símbolo.

La parábola de San Juan puesta en boca de Cristo: « Yo soy la vid, vosotros los sarmientos », constituye el punto

de partida para la estructuración de la doctrina del cuerpo místico de Cristo. Lógicamente, pues, a medida que se elaboraba la doctrina en el pensamiento de los Santos Padres de la Tradición y, penetrando en las almas de los fieles, se asentaba en ellas, se adueñaba de la imaginación de todos la idea de la vid, como la expresión más cabal, más exacta y plástica de lo que la doctrina enseñaba especulativamente. La vid reproducía, pues, en el arte, lo que se especulaba sobre el cuerpo místico de Cristo en la teología.

El motivo decorativo de la vid lo encontramos por todas partes, tanto más que, plásticamente hablando, ofrece al artista una fuente inagotable de recursos para variar hasta lo infinito la composición. Lo usa pues con fruición y en poco tiempo la vid expulsa de las artes decorativas la hoja de acanto que dominaba durante siglos en el arte griego, con el cual hizo su entrada en el arte cristiano de las catacumbas.

Es obvio, que sería ridículo el pretender atribuir la intención simbólica a toda hoja de parra, todo racimo de uva o todas las líneas nudosas de los sarmientos, que adornaran un sinnúmero de objetos. Sin embargo, el hecho de tan amplia difusión de este motivo, su universal aceptación, y su perduración no puede ser explicado por las exclusivas razones estéticas, y, justamente, la singularidad de este hecho induce a creer que no podía ser producido, sino por una intención arraigada, fuerte y persistente.

Es preciso conocer a fondo el papel del armazón espiritual en la formación de la cristiandad primitiva para darse cuenta de la enorme contribución que aportó en ella la doctrina del cuerpo místico de Cristo.

No es capaz de comprender la espiritualidad de los antiguos cristianos quien crea que esta doctrina fué sólo uno de los tantos temas para la especulación teológica. Su trascendencia en la vida de la cristiandad naciente fué de gran envergadura.

El cuerpo místico de Cristo en la Sagrada Escritura y en la teología es un *misterio*, pero en la comunidad cristiana, fué una *realidad* vivida.

La Tradición, o sea los Santos Padres y Doctores de la Iglesia, se ocupa del misterio, lo estudia, lo penetra hasta donde lo permite la luz humana y llega a crear acerca de él una doctrina, una *teoría* teológica del cristianismo.

Pero la comunidad cristiana se interna por el camino de la práctica, profesa la fe en la realidad del cuerpo místico de Cristo, adapta su vida íntegra a esta realidad, se adhiere a Cristo en su cuerpo místico, vive en él y logra construir sobre su fundamento la cristiandad, crear una *práctica* religiosa y social del cristianismo.

De esta u otra manera, misterio o realidad, teoría o práctica, se constituye el cuerpo místico de Cristo en el plexo central de toda la vida cristiana individual y colectiva.

En ninguna parte mejor que en el arte se manifiesta de modo tan patente la adhesión universal de la masa popular a este misterio tan profundamente sentido.

Y, justamente, cuando los teólogos llegan a la meta en la elaboración especulativa de la doctrina, los artistas logran darle la más perfecta expresión plástica.

Generalmente se concretan en aprovechar el motivo de la vid, ya que su simbolismo permite dar una exacta expresión artística al pensamiento teológico.

San Atanasio formuló la teoría de la divinización de las criaturas en el cuerpo místico de Cristo; San Hilario describió el mecanismo de esta operación explicando que las criaturas se adhieren a Cristo en la humanidad de éste, y estando adheridos a Él se hacen partícipes de su divinidad, entrando junto con Él en la comunión con Dios; luego San Cirilo de Alejandría, puso de relieve el papel de la eucaristía en esta operación, creando la más acabada doctrina eucarística, a la par que la más estrechamente ligada con la del cuerpo místico de Cristo; y, en fin, el Santo Obispo de Hipona, completó a esta con su doctrina sobre la gracia.

El simbolismo de la vid en la representación artística de la doctrina permitió expresarla en toda la riqueza de sus detalles.

Tomemos como ejemplo el caso general y sintético de la vid tratada simbólicamente.

Su tronco sale de un jarrón; a lo largo del tronco sarmiento se hallan distribuidas las hojas, alternando con los racimos de uva; entre el follaje se ven palomas o pavos reales picoteando los granos de ésta.

La interpretación simbólica de tal figura es fácil: toda la planta, incluido el jarrón, es Cristo en su doble naturaleza; el

tronco, las hojas y la uva simbolizan su humanidad; en el jarrón está su divinidad, ya que la planta recibe de allí el principio de vida, y allí se halla unida con Dios; la uva es la fructificación de su carne, el símbolo eucarístico; las criaturas, (palomas y pavos reales), comiendo esta carne tienen participación en Cristo en su naturaleza humana; pero dado que la savia proveniente del jarrón circula por toda la planta y también por la fruta, al comerla reciben las criaturas la gracia de la infusión del Espíritu Santo y por esta razón quedan representadas las criaturas en las figuras de palomas y pavos reales-símbolos de las almas divinizadas en Cristo.



Fig. 7. — Placa de mármol procedente de S. Apolinario Nuevo (Dict. d'Arch, Chr. et de Lit., t. 2, p. 2.^a, fig. 1886).

La expresión típica del simbolismo eucarístico de la vid, según el esquema señalado, la observamos en dos monumentos reproducidos en las fig. 7 y 8.

El simbolismo de la vid fecunda la imaginación de los artistas durante los últimos siglos de la antigüedad cristiana y toda la baja Edad Media. En el arte sirio y bizantino en el Oriente y en el merovingio y carlovingio en el Occidente, luce como el motivo simbólico y decorativo de la más amplia difusión. En este caso sería difícil negar el carácter eucarístico al símbolo atribuido a un racimo de uva, porque aun cuando el corres-

pondiente decorado no contenga todos los elementos del símbolo completo (la fruta y el picoteo de las aves), por lo menos se debe reconocerle el *origen* eucarístico.

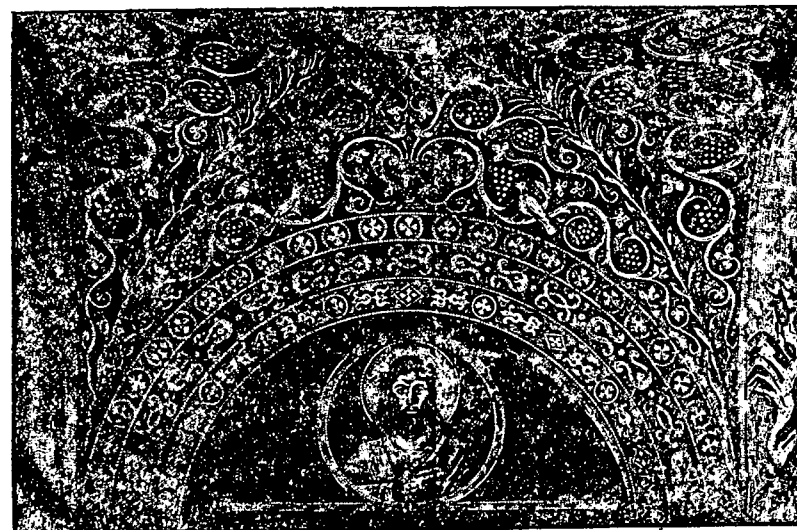


Fig. 8.

Mosaico de la capilla de Santa Matrona en San Prisco. Reproducido en Dict. d'Arch, Chr. et de Lit., t. 2, p. 2.^a, fig. 2051.

Por otra parte, habiéndose afianzado la eucaristía en el Occidente bajo una sola especie, podía con todo rigor representarla el racimo de uva, en cuyos granos la pulpa hubiera simbolizado la carne, y el zumo, la sangre del Señor.

EL RENACIMIENTO Y LOS TIEMPOS MODERNOS

Es sumamente curioso que desde la alta Edad Media, poco a poco se va desvaneciendo el interés por la doctrina del cuerpo místico de Cristo. Es cierto que durante mucho tiempo los escolásticos le dedicarán algún sitio en sus especulaciones, pero este sitio nunca llegará a tener prominencia. Pero lo que es mucho peor, el cuerpo místico de Cristo deja de ser el armazón

espiritual de la familia cristiana de los pueblos del Occidente. Comienza el proceso de la desintegración de la cristiandad y esta recibe en el tratado de Westfalia el golpe de gracia que la pone knock-out como organización universal de la convivencia pacífica de las naciones.

El cuerpo místico de Cristo sufre mutilaciones y reducciones y llega a identificarse ya no con la cristiandad entera de Occidente sino tan solo con la comunidad de la Santa Iglesia Católica, Apostólica y Romana.

El arte con sorprendente verismo y exactitud refleja estas transformaciones. El cuerpo místico de Cristo queda eliminado del simbolismo en que se nutre el arte; y también deja de existir como tal el simbolismo eucarístico. Es una tarea vana buscar en los repertorios de los monumentos del arte de ese largo período la rúbrica *eucaristía*; no la encontramos; la eucaristía desaparece del arte como el tema soberano e independiente; su papel se reduce al desempeño de una función subsidiaria y su simbolismo a una sola figura: la de la hostia, y ésta en solo dos combinaciones: con el cáliz o con la custodia.

El *dinamismo* de las representaciones simbólicas de la eucaristía de los primeros nueve siglos, está ausente en estas nuevas figuras: su carácter es esencialmente *estático*, ya que no hablan con las imágenes plásticas, capaces de inflamar las almas con la idea de la gran función «comunal» del sacramento; solo sugieren los conceptos que por medio de sucesivas asociaciones especulativas conducen a esta idea, sin que con ello se conmuevan los ánimos.

Este simbolismo frío y limitado se utiliza en las obras pictóricas como pretexto para lucirse con la habilidad en el manejo del pincel y para retratar en las composiciones figurales a los donadores, grandes personajes de la Corte papal o real y a los amigos.

Descuellan en esta modalidad los maestros del Renacimiento: *Rafael* con su magnífica «La Disputa del Sacramento», *Signorelli* con la notable «Institución de la Eucaristía», *Van Thulden*, con la «Adoración de la Eucaristía», y tantos otros cuyas obras versan sobre el mismo tema.

Admiramos en ellas el genio y la maestría del artista, pero encandilados por los esplendores del color y de la forma que res-

plandecen en los lienzos, apenas si nos fijamos en su punto central que es la eucaristía.

¡Qué distinto era aquel fervoroso cristiano de los tiempos antiguos que se sentía embargado de la más viva emoción al contemplar los símbolos eucarísticos, en los cuales sólo admiraba los destellos de la revelación divina, no importándole nada los accesorios y los méritos artísticos de la obra!

*

Van cambiando los tiempos; la humanidad entra en un camino que abre ante ella perspectivas nuevas. Por doquier surgen indicios que anuncian el viraje de la marcha de los tiempos hacia otros rumbos. Nos hallamos en el punto álgido de la evolución materialista; abundan los síntomas que predicen la vuelta al espiritualismo; pero la evolución de este será larga y difícil. La era de la «Nueva Edad Media» está muy lejana todavía.

Se levanta de los escombros la cristiandad, y se inicia la gran cruzada espiritual en defensa de sus últimos reductos, que resisten todavía los embates de la impiedad, y en pro de su completa restitución — la cruzada de la recristianización del mundo.

Con Pío IX finalizó la primera fase de esta lucha titánica, la *defensiva*; León XIII dió comienzo a la segunda, ordenando la *ofensiva* de las fuerzas unidas del bien contra todas las fuerzas, coaligadas, del mal, la ofensiva que continúan todos sus sucesores con inextinguible fervor.

La cruzada rompió la marcha, bajo el mando supremo de los Papas. Nos hallamos en plena campaña.

Oímos la palabra de los Pontífices, la aprendemos y la obedecemos; observamos la acción de los Pontífices, la seguimos, la secundamos.

Y al aprender y obedecer su palabra, al seguir y secundar su acción nos alistamos en las filas de los reconstructores de la cristiandad, y al proseguir todos juntos la magna obra, descubrimos con asombro que en ella se reproduce aquella otra, la primera, la que hace diecinueve siglos emprendieron los Apóstoles con sus discípulos, los Santos Padres y todos los humildes seguidores del Nazareno, y advertimos que la actual se desarrolla de acuerdo con el mismo plan que desarrollaba aquella y pasa por las mismas etapas evolutivas.

Repetimos las hazañas de los tiempos apostólicos y la voz de los Pontífices resuena en el mundo como el eco de las exhortaciones a la cordura y la concordia de San Ignacio de Antioquía, San Policarpo, San Clemente Romano y de todos los pastores de la grey cristiana de su época.

Y he aquí la asombrosa prueba del paralelismo histórico: los Padres Apostólicos montaban la estructura de la comunidad cristiana sobre el misterio del cuerpo místico de Cristo, y lo mismo hacen los Pontífices que desde Pío IX, creaban en sus encíclicas los eslabones de la cadena que cerró el Papa Pío XII con el magnífico broche de su encíclica sobre el cuerpo místico de Cristo. Los Padres Apostólicos difundían la práctica de la comunión eucarística y recomendaban a los fieles que se reunieran con frecuencia y hoy en día somos testigos del renacimiento de la devoción a la eucaristía, y en cuanto a las reuniones fraternales, los ágapes modernos celebrados en los Congresos Eucarísticos Internacionales, han sobrepasado en la grandiosidad todo lo imaginable, no teniendo parangón en la historia.

Estamos solo en las primeras jornadas de la Gran Cruzada, pero si comparamos estos comienzos con los que caracterizaron la primera, podemos sentirnos alentados para mirar con optimismo su desarrollo futuro.

El simbolismo eucarístico en el arte moderno parece confirmar los tan buenos augurios. Desde tiempo atrás advertimos la marcada tendencia de la vuelta a las antiguas figuras simbólicas. Ya no nos contentamos con la repetición siempre y en todo sitio del único motivo simbólico de la hostia; variamos y multiplicamos los símbolos eucarísticos; los buscamos en la lobreguez de las catacumbas, entre las ruinas de los antiquísimos templos de la Siria, entre los monumentos que nos legaron los bárbaros cristianizados de las Galias, Hispania, Islas Británicas.

Nuevamente reciben derecho de ciudadanía en el arte religioso los símbolos eucarísticos olvidados: los panes, los cestos, las tinajas y los peces en sus múltiples combinaciones, y en fin la vid, en cuyo simbolismo se produce la fusión entre el dogma eucarístico y la doctrina del cuerpo místico de Cristo.

Esta tendencia revela algo muy importante y es la resurrección del lenguaje simbólico, que desde hace más de quinientos años yacía sepultado en perpetuo silencio, y cuya rama

eucarística compartía la misma suerte desde fecha más remota todavía.

El fenómeno de su reincorporación en la vida de la comunidad católica es muy instructivo, porque señala el comienzo del retorno decidido al espiritualismo en las masas populares. En este sentido la cristiandad católica ha progresado notablemente, y cubrió en la última centuria un trecho formidable. ¿Quién de los católicos de hace cien años, salvo eruditos y arqueólogos, fuera lo suficientemente preparado para saber que la figura de un cesto con los panes en unión con un pez, significa la eucaristía, lo mismo que un pez acompañado de uno o varios circulitos cruzados, o bien esta sencilla figura de cuño moderno: una espiga junto a un racimo de uva? Para nuestros tataras y bisabuelos, la eucaristía sólo se concretaba en un símbolo único, representado por la hostia; y, en cuanto a nosotros, disponemos para expresar lo mismo, de una copia bien rica de figuras universalmente admitidas y comprendidas por todos.

En este hecho vemos la manifestación del efecto que produce en la masa católica el despertar de la verdadera espiritualidad, y la familiarización más íntima con los dogmas y los santos misterios de la Religión.

Otra manifestación del mismo fenómeno la advertimos en el resurgimiento de la liturgia y en el moderno movimiento litúrgico. Observa el P. M. Festugière, O. B., que la liturgia durante el Renacimiento « se ha convertido en una religión exterior, en el sentido « incoherente » de esta palabra. Los ritos quedaron vaciados de su contenido espiritual... La verdadera piedad se ha volado lejos de estas pompas, y se ha ido a buscar los santuarios fuera de estas exhibiciones ».

La simplificación y purificación de la Liturgia y el movimiento litúrgico iniciados por el P. Guéranger y los Benedictinos de Solesmes en Francia, bajo el auspicio de todos los Pontífices empezando por Pío IX, ha dado sus frutos. Cristo, mantenido en un aislamiento ceremonioso y protocolar, bajó de los escaños de su trono, se mezcló con la devota muchedumbre y ya es para todos y para cada uno de sus seguidores Amigo y Maestro, en la sencillez del trato de los tiempos apostólicos.

La intimidad con Cristo, y, como consecuencia lógica, la práctica frecuente de intimarse con Él en el misterio de la eu-

caristía, hace de Cristo y de su presencia real en la eucaristía una realidad muy íntima y muy viva en las almas de los católicos modernos.

Es esto lo que se deduce de la nueva tendencia que señala el renacimiento del simbolismo eucarístico, y que en sus creaciones viene inspirándose en las sugerencias emanadas de los hechos y las cosas de la vida común y cotidiana.

Antaño, la eucaristía simbolizada en la figura de la hostia, se hallaba reclusa en la imaginación de nuestros abuelos en un lugar cuya santidad lo mantenía en un aislamiento hermético. Hoy en día, la espiga unida al racimo de uva, o un cesto lleno de panes, asocian en nosotros la visión del sacramento con las representaciones que pueblan el campo vital de nuestra imaginación. La eucaristía penetra en el traqueteo de nuestra vida de cada día. Las espigas de los campos de trigo, dorados por el sol de verano, que nos son tan familiares, la uva de esos parrales, en cuya sombra buscamos refugio y frescura en los días calurosos del estío, no solamente evocan el recuerdo del sagrado misterio, cuando las observamos en el signo simbólico, sino que además el mismo misterio se acerca con ellas a nosotros y se coloca en nuestra más íntima proximidad.

Todas estas observaciones inducen a creer que verdaderamente nos encaminamos hacia las formas de la vida espiritual, que en los siglos desvanecidos en la bruma de los tiempos, caracterizaban la vida de las primitivas comunidades cristianas.

Nos apresuramos a añadir al pronóstico una advertencia útil y orientadora: el camino es largo y árduo, y nos encontramos en su principio, lo que se manifiesta en el hecho de que el moderno simbolismo eucarístico, no refleja todavía en sus creaciones, la vinculación entre el dogma eucarístico con la doctrina del cuerpo místico de Cristo. Y la razón de ello es muy sencilla: la doctrina misma no se ha adueñado todavía de la imaginación y de la voluntad de la comunidad católica.

Mientras dure el distanciamiento entre los pueblos de la tierra, mientras la exacerbación de los nacionalismos siga obstaculizando la aproximación, aún espiritual, entre ellos, mientras no se encuentre el justo medio y conciliación entre la idea de lo nacional y lo universal, en pocas palabras, mientras no se inicie la realización del precepto de la fraternidad universal, sincera

y no hipócrita, permanecerá el mundo atrancado en los umbrales de la nueva era, impotente para franquearlos.

Franquearlos significa para los católicos adherirse a Cristo en su cuerpo místico. La eucaristía es el instrumento divino que lo facilita. Su uso está difundiendo prodigiosamente; no tardará en penetrar en la conciencia de la masa el objeto a que esté destinado.

Existe en este mundo de corrupción un pueblo, cuya vida nacional desde hace muchos siglos, se halla basada en los cimientos espirituales, e invariablemente orientada hacia Cristo. Es el pueblo polaco, que del cuerpo místico de Cristo hizo el armazón de la estructura política y social de la Nación. Sería largo describir todos los hechos que autorizan a emitir esta afirmación. Sin embargo, hay entre las tradicionales costumbres polacas una, que la prueba con singular elocuencia, y que demuestra al mismo tiempo cómo en el alma de un pueblo, la devoción a la eucaristía viene asimilándose con la doctrina del cuerpo místico de Cristo.

El día de vísperas de la Navidad, al encender, a la caída de la noche, la primera estrella, se hallan reunidos en las casas particulares los familiares e invitados de intimidad en una solemne comida. Es la tradicional *Wilja*, la Vigilia.

Pasemos por alto los numerosos detalles de simbolismo religioso con que la tradición ha rodeado esas comidas; nos detendremos sobre la ceremonia que las abre, y que consiste en la partición del pan de altar. Sobre un plato se hallan apilados los *oplatki* (del latín *oblata* —«dones ofrecidos» sobre los altares); son estos unos rectángulos de oblea artísticamente estampadas con figuras en relieve y bendecidas en la iglesia. Unos de ellos son los de la casa, ofrecidos por el sacristán de la iglesia parroquial, otros mandados por los ausentes, parientes y amigos, no pocas veces desde el otro hemisferio y antípodas. El padre de familia parte el *oplátek* con cada uno de los presentes, le formula votos de ventura, lo abraza y lo besa; luego todos los asistentes repiten lo mismo entre todos ellos.

El rito tradicional de este acto es la repetición del que los primeros cristianos celebraban en sus ágapes fraternales, y, a lo que sepamos, el pueblo polaco es el único que lo ha incluido y lo conserva en sus costumbres nacionales. Todos los elemen-

tos del olvidado rito antiguo cristiano están allí presentes: la reunión fraternal, « fractio panis », *eulogias* que no otra cosa son las obleas bendecidas, y, en fin, el « beso de la paz » (*).

Al evocar esa escena de la intimidad polaca, no nos movía otro propósito sino el de hacer ver cuán íntimamente están ligadas las prácticas eucarísticas con la práctica de la caridad, condición fundamental para la estructuración de la comunidad cristiana sobre el cuerpo místico de Cristo. En el simbolismo del *oplátek* de la *Wilja*, se combina el dogma eucarístico en unión con la doctrina del cuerpo místico de Cristo.

De lo que antecede no debe sacarse la conclusión de que a los artistas se los invita a tratar de encontrar nuevas fórmulas para sus composiciones, a fin de dar expresión más amplia al sentido « universalista » del simbolismo eucarístico.

Las fórmulas vendrán por sí solas, brotando espontáneamente de las almas cristianas. El artista no tendrá otra cosa que hacer sino recogerlas y buscarles adecuadas formas. ¡Que siga, pues, su curso natural la espiritualización de las masas populares! El análisis de la evolución histórica del simbolismo eucarístico permite prever que ha de llegar el tiempo en que les tocará el turno a los artistas, de poner su arte al servicio de la nueva sensibilidad de esas masas.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Por ser el presente trabajo un simple ensayo sobre el simbolismo eucarístico en el arte y no una monografía sobre el mismo tema, el autor creyó conveniente no cargar el texto con las citaciones, ya que haciendo en él las referencias a las cosas, por lo general muy conocidas, se creyó dispensado de autenticarlas, alegando en cada caso particular la indicación de los lugares precisos en las obras de los respectivos autores.

En todo caso para la mejor orientación de los lectores, el autor se complace en ofrecer el índice de las obras que consultaba en la preparación de su trabajo, y a cuyos autores se refería en el curso de su exposición.

(*) Algunos folkloristas atribuyen el origen pagano eslavo a este rito tradicional. Es muy probable; el cristianismo de Polonia, que data del siglo X, no tuvo filiación directa con las tradiciones de la Iglesia primitiva. Será este uno de los casos tan frecuentes de la cristianización por la Iglesia de las costumbres paganas. Llama la atención en este caso la similitud de los banquetes rituales eslavos y la celebración del ágape cristiano, y la persistencia de la tradición a través de un milenio.

- I. Las obras que se refieren a la Doctrina y la historia de la Iglesia:
- P. PEDRO BATIFFOL, *La Iglesia Primitiva y el catolicismo*, Friburgo, 1912; *Etudes d'histoire et de théologie positive, Ilme. série, « L'Eucharistic, etc. »*, París, 1920.
- DOM M. FESTUCIÈRE, *La Liturgie Catholique devant la conscience moderne et contemporaine. (Revue Tomiste, mars-avril, 1914)*.
- P. EMILE MERSCH, S. J., *Le Corps Mystique du Christ*, Louvain, 1933.
- II. Las obras que se refieren a la arqueología e historia del arte cristiano:
- DJM. H. LECLERO, O. S. B., *Manuel d'Archéologie chrétienne*, París, 1907; *Monografías en Dictionnaire d'Archeologie chrétienne et de Liturgie*, París, Letouzey.
- R.-S. BÖUR, *Eucharistie*, artículo en *Dictionnaire de Théologie Catholique*, t. 5, Ire partie, París, 1913.
- W. WILPERT, *Roma sotterranea, Le Pitture delle Catacombe Romane*, Roma, 1903.
- DÖLGER, IXΘYC, *Das Fischsymbol in frühchristlicher Zeit*, Ier. Bd., Roma, 1910.
- KARL WOERMANN, *Arte cristiano primitivo y medieval*, t. 3 de la *Historia del Arte*, Madrid, 1924.
- ANTON SPRINGER, *Frühchristliche Kunst und Mittelalter*, Stuttgart, 1921.
- EMILE MÂLE, *L'art religieux en France*, 4 tomos, que abarcan el periodo desde el siglo XI hasta XVII, París, 1932.
- DR. KARL KÜNSTLE, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 2 t., Freiburg (in Br.), 1928.
- P. RAFFAELE GARRUCCI, *Storia della Arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, Prato, 1881.

Además, el autor se permite señalar que las ideas sobre la evolución histórica del arte y los procesos históricos potenciales, a que alude en el presente trabajo, son las que, algo más ampliamente, ha tratado en su artículo anterior, publicado en *Ciencia y Fe* en los números 1 y 2, bajo el título *Periodicidad en el proceso de la evolución histórica del arte*.