LA ALEGORÍA DEL *MILES CHRISTI* COMO TRANSMISORA DE ICONOGRAFÍAS MILITARES PAGANAS EN LA ÉPOCA DE LA CONTRARREFORMA

MANUEL ALBERTO SANTOS MIÑAMBRES*

Resumen: *Acuñada como herramienta propagandística encargada de difundir los postulados teológicos y morales de la Contrarreforma, la alegoría del* Miles Christi *trascendió como una de las principales manifestaciones de la imaginería militar de la Antigua Roma en el arte de la segunda mitad del siglo XVI. Sin embargo, si nos fijamos en el conjunto de pautas y convenciones iconográficas emanadas del Concilio de Trento, esta valoración parece contener un mensaje contradictorio, dadas las condiciones de veto a las que había sido sometido el ornamento pagano clásico. Así, la aparente paradoja iconográfica generada en torno a la citada figura alegórica intentará resolverse a través de la cita de una selección de fuentes visuales y literarias, tanto de la Modernidad como de la Antigüedad, que buscarán aportar una visión más completa del fenómeno descrito.*

Palabras clave: Miles Christi; *panoplia romana; arte de la Contrarreforma; paradoja iconográfica.*

Abstract: *Coined as a propaganda tool responsible for spreading the moral and theological postulates of the Counter-Reformation, the allegory of the* Miles Christi *has transcended as one of the main reproducers of the Ancient's Rome military imaginary, in the art of the sixteenth century's second half. Nevertheless, according to the set of iconographic patterns and conventions emanated from the Council of Trent, such assessment seems to hide a contradictory statement given the context of veto to which has been subdued the pagan classical ornament. Therefore, the apparent iconographic paradox born from the allegorical figure already mentioned, shall try to be resolved through the quotation of a visual and literary source selection of both the Modern and Ancient World, with the aim of contributing towards a more complete view of the previously described phenomenon.*

Keywords: Miles Christi*; roman panoply; Counter-Reformation art; iconographic paradox.*

1. ¿UNA PARADOJA ICONOGRÁFICA?

Cuando se estudia la evolución y la dimensión adquirida por el imaginario militar de los antiguos romanos en el siglo XVI, resulta inevitable reparar en el contrapuesto desarrollo experimentado por este último en la primera y en la segunda mitad de la centuria, separadas, desde una perspectiva histórico-artística, por las consecuencias iconográficas que trajeron consigo algunos de los acuerdos adoptados en el Concilio de Trento (1545-1563). De hecho, no cabe duda de que determinadas pautas y convenciones propias del arte de la Contrarreforma —enfocado en la reafirmación del dogma católico—, como la tendencia a una sencillez narrativa carente de ornamentos distractores o la exclusión de determinados personajes y elementos relacionados con el clasicismo pagano,

* Universidad de Extremadura. Email: msantosjx@alumnos.unex.es.

condicionaron negativamente la reproducción de imágenes en las que apareciese una panoplia romana figurada con alto grado de detalle y de rigor arqueológico, una práctica más que habitual en las primeras décadas del *Cinquecento*. Por ello, es frecuente topar con creaciones del último tercio de siglo en las que, pese a la demanda temática de su presencia, el imaginario militar romano se desvanece por completo o, en el mejor de los casos, es sugerido a través de una representación muy sumaria o un tanto distorsionada, tal y como sucede en una obra como *El martirio de San Mauricio* de El Greco.

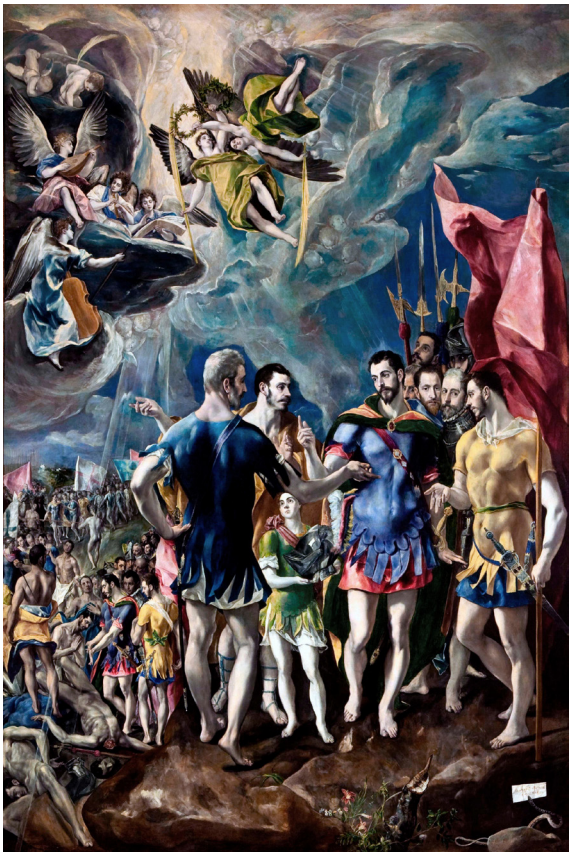

Fig. 1. *El martirio de San Mauricio*, El Greco, óleo sobre lienzo, 1580-1582
Fuente: Wikimedia Commons. Dominio público

No obstante, a pesar de la generalizada pérdida de protagonismo del ornato militar *all'antica* y de su relegación al ámbito de la tratadística y de los libros ilustrados —constatada por obras como *Discours sur la castrametation et discipline militaire des Romains* (1554) de Guillaume Du Choul o *De gli habiti antichi et moderni di diuerse parti del mondo* (1590) de Cesare Vecellio—, la reproducción de la panoplia romana se abrió paso en la historia del arte de la Contrarreforma a través de una alegoría ampliamente difundida en la Europa del momento, como fue la del *Miles Christi*.

También referenciada como «miles christianus», «equites Christi» o «bellator Domini» —términos que suelen aludir a conceptos poco diferenciables o muy cercanos entre sí—, la alegoría del soldado de Cristo se identificó, en el último tercio del siglo XVI, con un esquema iconográfico prototípico propagado con la intención de ofrecer una respuesta a uno de los problemas teológicos capitales de su época: el cuestionamiento de la actitud del cristiano frente a la realidad de su salvación. Por ello, la referida alegoría, emanada del seno de la Reforma católica, pretendía afianzar en las clases cultivadas las enseñanzas ofrecidas al respecto por parte del Nuevo Testamento[1], que subrayaban el papel de la voluntad y de la responsabilidad del hombre en su lucha personal por la salvación, para cuyo alcance, este último se debería proveer de una serie de armas que le permitieran afrontar con garantías el combate espiritual que habría de librar a lo largo de su vida.

Precisamente, esas armas se constituyen como el motivo principal en torno al que se articula el esquema iconográfico de la alegoría del *Miles Christi*, basado en la representación de un soldado ataviado con una indumentaria militar romana conformada por una gálea con penacho plumado, un escudo oval, una «lorica thorax» dotada de su correspondiente cinturón y de su faldellín con «pteryges», una espada, y un par de espinilleras, elementos que, además de ser reproducidos con un nivel de distinción impropio de su contexto, se relacionan directamente con la letra de cada una de las cartelas que se disponen en torno a la figura del «miles». De hecho, si cada uno de los mensajes escritos en dichas cartelas se leen en el mismo orden en el que han sido enumeradas las diferentes armas que viste y embraza el soldado —esto es, «Galeam salutis», «Scutum fidei», «Lorica iustitiae», «Cingulum veritatis», «Gladium spirit quod est verbum Dei» y «Calciamenta praeparationis Evangelis pacis»—, es fácil percatarse de que la función de las primeras no es otra que la de revelar el significado metafórico que se le atribuye a las segundas, cuya fuente literaria es, como indica la abreviatura «Eph. 6.» —la cual se repite en la totalidad de las cartelas—, la Epístola a los efesios de Pablo de Tarso, décimo libro del Nuevo Testamento. Asimismo, el esquema iconográfico en cuestión se completa, además de con siete espadas dispuestas en forma de estrella y pisadas por el mílite como símbolo de superación de los siete pecados capitales («superbia», «avaritia», «gula», «ira», «acedia», «invidia» y «luxuria»), con una cartela superior en la que se lee la frase «Gratia Dei praeveniens, subsequens, per Iesum Christum Dominum nostrum», la cual hace referencia a la gracia que define al *Miles Christi* como cristiano.

En definitiva, todos estos rasgos son los que, en el último tercio del siglo XVI, caracterizaron al grueso de interpretaciones conservadas de la alegoría que nos ocupa, entre las que se pueden tomar como referente las diferentes copias grabadas —y a menudo puestas en circulación por impresores flamencos como Hieronymus Wierix—

[1] LLOMPART, 1972: 63.

Fig. 2a. *Miles Christianus*, Hieronymus Wierix, después de Girolamo Olgiato, hacia 1619
Fuente: Departamento de estampas y dibujos del Museo Británico

Fig. 2b. *Miles Christianus*, Carel van Mallery, Joannes Galle (pub.), 1586-1635
Fuente: Departamento de estampas y dibujos del Museo Británico

a partir de un diseño original del grabador veneciano Girolamo Olgiato, como los dos ejemplares que figuran en la colección del Museo Británico que al igual que otras versiones hermanas, atienden al título de *Miles Christianus*.

Ahora bien, llegados a este punto del texto, cabe la posibilidad de que el lector haya podido caer en la cuenta de la aparente paradoja iconográfica que acaba de ser planteada, puesto que, si bien fueron señaladas en un primer momento las exigencias tridentinas que tanto perjudicaron en términos cuantitativos —y cualitativos desde la óptica de cualquier defensor de la Maniera moderna— la reproducción del imaginario militar romano en la segunda mitad del siglo XVI, sucesivamente se ha procedido a explicar el contundente mensaje contrarreformista que entrañaba una alegoría tan difundida intencionadamente como la del *Miles Christi*, definida visualmente por la enfatización de los distintos elementos que integraban la panoplia que se enfundaba el soldado, la cual solía identificarse con un modelo iconográfico de evidente tradición clásico-pagana. O al menos así solía ser en el mundo católico, porque lo cierto es que en la Europa protestante, donde igualmente se popularizó la referida alegoría bajo el mismo esquema

Fig. 3. *Miles Christianus*, Abraham van Merlen, después de Maerten de Vos, 1600-1660
Fuente: Wikimedia Commons. Dominio público

iconográfico, se han conservado determinadas estampas neerlandesas, como la copia grabada por Abraham van Merlen —a partir de un diseño anterior de Maerten de Vos— que custodia el Rijksmuseum, en las que los atributos militares representados pueden ser considerados, en mayor o menor medida, contemporáneos a la concepción de la propia obra; por no ahondar en los diferentes ejemplos de grabados ingleses y alemanes en los que, por significativa que resulte la influencia de los modelos italianos, como el atribuido a Girolamo Olgiato, la indumentaria militar de la que se dota al *Miles Christi*, que responde al acervo cultural de sus respectivas áreas geográficas —notablemente apegadas al mundo gótico—, atiende a una apariencia esencialmente bajomedieval.

Dicho lo cual, conviene apostillar que buena parte de las interpretaciones del *Miles Christi* en las que no figura una panoplia romana comparten dos características: su lejanía con respecto al foco irradiador de imágenes militares de la Antigüedad pagana, es decir, la península itálica, y su puesta en circulación por el continente en fechas más tardías, concretamente en torno a las primeras décadas del siglo XVII. No en vano, estas comprobaciones tienden a reforzar, en cierto modo, la hipótesis que sugiere la existencia de una paradoja iconográfica en la concepción de la susodicha alegoría, en tanto que, parece ser que los primeros modelos que acuñaron su comentado esquema iconográfico son de origen italiano y, por lo tanto, provienen del mismo lugar en el que la producción

artística se estaba resintiendo, en paralelo, de los vetos iconográficos impuestos al ornato clásico. Desde luego, no deja de ser un hecho llamativo, especialmente a sabiendas de que la del soldado de Cristo es una alegoría profundamente contrarreformista en su contenido. Por ello, cabe cuestionarse cuáles fueron los motivos que llevaron a los artífices italianos a generar semejante contradicción entre el mensaje, naturalmente tridentino, y la forma de su envoltorio, aparentemente contraria a los postulados acordados en el trascendental concilio ecuménico, puesto que, en realidad, figurar elementos iconográficos paganos en la representación alegórica del soldado cristiano era una opción absolutamente prescindible, tal y como demuestra la citada estampa perteneciente al Rijksmuseum. Así pues, con el objetivo de arrojar luz sobre las posibles causas histórico-artísticas de la hipotetizada paradoja iconográfica, a continuación será ofrecida una selección de fuentes visuales y literarias —de la Modernidad y de la Antigüedad— implicadas en la configuración de la alegoría en cuestión, las cuales resultarán ineludibles para comprender el contradictorio fenómeno descrito.

2. PRECEDENTES VISUALES Y LITERARIOS DEL *MILES CHRISTI*

En primer lugar, se han de tener en cuenta los precedentes gráficos inmediatos de la alegoría contrarreformista del soldado cristiano, cuyo origen más directo seguramente deba ser buscado en las representaciones bajomedievales de los santos guerreros, auspiciadas por la expansión y el reconocimiento de formulaciones ideológicas como el agustinismo político y de conceptos teológicos como la espada al servicio de la cruz. Por supuesto, ni que decir tiene que, como cualquier manifestación distintiva del arte gótico, estas representaciones de los santos guerreros no se hallaban sujetas a ningún tipo de precepto iconográfico que velase por la búsqueda de rigor histórico o por la eliminación de anacronismos en su figuración, de modo que, pese al elevado número de leyendas vinculadas a dichas figuras que se remontan a los tiempos del Imperio Romano, la apariencia militar con la que estas últimas son representadas difiere enormemente de la que habría de corresponderle a un soldado romano, como lo eran, según la tradición, San Jorge, San Longinos o San Sebastián. Buena prueba de ello es la armadura medieval que luce el caballero concebido por Paolo Uccello para su célebre óleo de *San Jorge y el dragón*, una pintura fechada en torno a 1460 de la que además se puede extraer otra idea fundamental: ni siquiera en la etapa de madurez del *Quattrocento* italiano se manejaba con soltura y asiduidad el imaginario militar romano, y menos aún para vestir a una figura paradigmática de la lucha cristiana como era la de San Jorge, que tanto peso había cobrado con el decurso de la Baja Edad Media.

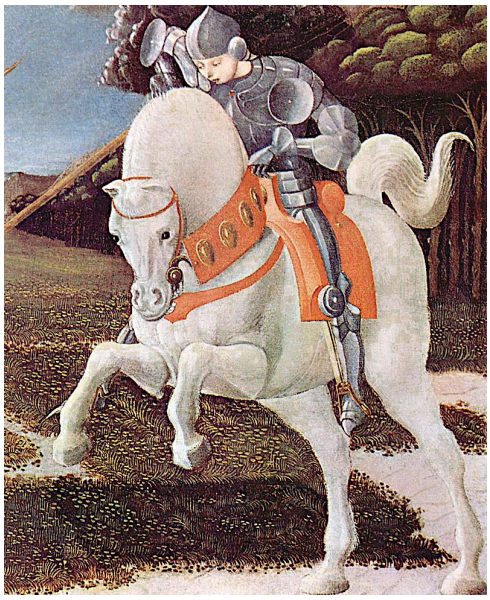

Fig. 4. Detalle de *San Jorge y el dragón*, Paolo Uccello, óleo sobre lienzo, 1456-1460
Fuente: Wikimedia Commons. Dominio público

De hecho, habría que esperar hasta las décadas finales del siglo XV para que un artífice de la categoría de Andrea Mantegna, formado al calor de la cultura humanística y anticuaria que se respiraba en la ciudad de Padua desde mediados de la centuria, decidiera volcar los conocimientos que había ido adquiriendo a partir de la copia y el manejo de infinitud de mármoles antiguos en la representación de un santo con pasado militar como era San Longinos, a cuya figura se atrevió a dotar de una detallada y rigurosa panoplia romana conformada por los mismos elementos que un siglo después iban a integrar la indumentaria alegórica del *Miles Christi* —como eran las dos espinilleras, la coraza musculada, el cinturón, el faldellín de pteruges, o el casco con penacho plumado— tal y como se aprecia en una estampa como la de *Jesucristo resucitado entre San Andrés y Longino.*

Sin embargo, este gesto aparentemente aislado por parte de Mantegna, que en primera instancia podía ser interpretado como un ejercicio de erudición arqueológica favorecido por las cualidades intrínsecas de un soporte incipiente como el grabado, no tardó en convertirse en una norma, especialmente a partir del asentamiento de los principios miméticos derivados de la corriente humanista, como la denominada *convenevolezza* o idoneidad temática, que incitaba a los artistas, entre otros aspectos, a considerar, por mor de realismo, la vestimenta más apropiada para cada uno de los personajes que debían ser representados, tal y como aclara el editor veneciano Lodovico Dolce en su *Dialogo della pittura*[2].

[2] DOLCE, 1863: 23-24.

Fig. 5. *Jesucristo resucitado entre San Andrés y Longino*, Andrea Mantegna, grabado sobre papel, hacia 1470
Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes

Dicho esto, se puede afirmar con rotundidad que la normalización de los referidos principios miméticos, entre los que también se distinguía el decoro arqueológico, cristalizó definitivamente con el advenimiento de la Maniera romana, cultivada por los pintores, escultores y grabadores del círculo de Rafael Sanzio, así como por sus herederos estilísticos naturales, hasta mediados del siglo XVI aproximadamente[3]. He aquí la respuesta a que una tabla como la del *San Sebastián* del Museo de Bellas Artes de Sevilla, realizada entre 1550 y 1560 por el maestro de origen extremeño Luis de Vargas —considerado como uno de los principales exponentes hispanos del denominado romanismo tras haber completado su formación a la vera de Perino del Vaga—, exhiba una panoplia romana que, además de contribuir a la renovación del tipo iconográfico de este santo guerrero —habitualmente representado con un *perizonium*—, sea comparable a las que aparecen en obras pictóricas ligeramente anteriores como las *Storie di Furio Camillo* de la Sala dell'Udienza del Palazzo Vecchio de Florencia (1545) o el *Martirio de San Lorenzo* del Palacio de la Cancillería de Roma (1548-1549)[4].

Asimismo, no deja de ser reseñable el hecho de que, aparte de la correspondencia existente entre los elementos que componen la indumentaria militar del San Sebastián de Luis de Vargas y la del *Miles Christi*, quepa la posibilidad de que el ya citado grabador Girolamo Olgiato llegase a conocer de primera mano, durante su estancia en la capital de los Estados Pontificios, el mencionado fresco del Palacio de la Cancillería, obra del pintor manierista florentino Francesco Salviati.

[3] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, 1999.
[4] NAVARRETE PRIETO, 2009: 121-122.

Fig. 6. *San Sebastián*, Luis de Vargas, óleo sobre tabla, 1550-1560
Fuente: Museo de Bellas Artes de Sevilla. Consejería de Cultura
y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía

Por ello, no se debe pasar por alto que la inclusión del ornato militar *all'antica* en las artes plásticas siempre fue ligada al desarrollo y al porvenir de la Maniera moderna. Por esta razón, no ha de extrañar que las mencionadas interpretaciones inglesas y alemanas de la alegoría del *Miles Christi* reflejasen un armamento de aspecto medievalizante, ya que dicha tendencia iconográfica había sido perpetuada en el siglo XVI incluso por parte de aquellos artífices que se habían dejado influenciar por el arte italiano, como era el caso de Alberto Durero, autor de uno de los más notorios precedentes de la referida alegoría, como es el célebre grabado titulado *El caballero, la muerte y el diablo* en el cual, el atavío que luce la figura del caballero se identifica plenamente con la panoplia bajomedieval.

Por otra parte, una vez aludidos algunos de los precedentes gráficos imprescindibles para la comprensión de las características visuales de nuestra alegoría, es necesario recalcar que, más allá de su figuración con un armamento u otro en función del área geográfica, la pervivencia de la idea del soldado de Cristo en el arte de la primera mitad del siglo XVI no deja de ser una consecuencia directa de la proliferación de obras literarias que abordaban dicha cuestión abiertamente. De hecho, la afirmación realizada previamente a propósito de la interrelación entre la renovación iconográfica de los santos guerreros y la difusión de la corriente humanista, también tiene su razón de ser en que uno de los principales valedores de esta última, el filósofo y teólogo neerlandés

Erasmo de Róterdam, publicase a comienzos de la centuria una obra como *Enchiridion militis Christiani* (1503), que en las décadas sucesivas fue traducida a un gran número de idiomas, como el inglés, el alemán, el holandés, el francés, el castellano o el italiano. No obstante, semejante éxito literario no siempre jugó a favor del también denominado *Manual del caballero cristiano*, ya que, con motivo de la reinterpretación ofrecida a partir de determinados pasajes de las Sagradas Escrituras, fue prohibido a mediados de siglo tanto por la Sorbona como por la Santa Inquisición[5]; aunque, en contra de lo que «a priori» se pudiera pensar, este acontecimiento no dejó precisamente desvalida de fuentes literarias a la alegoría contrarreformista del *Miles Christi*, ya que, sin ir más lejos, en la propia península ibérica fueron publicadas paralelamente multitud de obras —influidas, naturalmente, por la de Erasmo— enfocadas en el armamento con el que debía equiparse el soldado cristiano, como *Abito y armadura espiritual* de Diego de Cabranes (1544), *El caballero del Sol* de Pedro Hernández (1552), o *Caballería celestial* de Jerónimo Sempere (1554).

Sin embargo, la aparición de todos estos títulos, susceptibles de ser enmarcados en la producción literaria del Siglo de Oro, no hace sino delatar cuan de moda se había puesto el tema del soldado cristiano en la Europa católica, lo cual invita a incidir en las causas de la prohibición del texto más paradigmático de la época en este mismo plano, como era el *Enchiridion militis Christianus*, que pese a tratar una temática aclamada por la futura Contrarreforma, adaptaba determinados pasajes bíblicos a su propio contexto filosófico, conjugándolos, por ende, con las ideas humanistas, una práctica intolerable para los principios tridentinos, volcados en la divulgación de los contenidos originales del Nuevo Testamento. Así pues, cabe destacar que uno de los fragmentos reinterpretados por Erasmo de Róterdam se correspondía, precisamente, con los versículos 10-17 de Efesios 6, es decir, con la fuente literaria de las cartelas que integran el esquema iconográfico de la alegoría del *Miles Christi*, que en su empeño por definir la vida cristiana como una milicia contra el mal, pone de relieve lo siguiente:

> *Utilizad todas las armas que Dios os proporciona, y así haréis frente con éxito a las estratagemas del diablo* […]. *Estad, pues, listos para el combate: ceñida con la verdad vuestra cintura, protegido vuestro pecho con la coraza de la rectitud y calzados vuestros pies con el celo por anunciar el mensaje de la paz. Tened siempre embrazado el escudo de la fe, para que en él se apaguen todas las flechas incendiarias del maligno. Como casco, usad el de la salvación, y como espada, la del Espíritu, es decir, la palabra de Dios*[6].

[5] LLOMPART, 1972: 80.
[6] Ef 6, 11-17.

Fig. 7. *El caballero, la muerte y el diablo*,
Alberto Durero, buril sobre plancha de metal, 1513
Fuente: Wikimedia Commons. Dominio público

A decir verdad, la sucesión de metáforas relatada por el célebre humanista neerlandés guarda un estrecho paralelismo con el citado fragmento del décimo libro del Nuevo Testamento, ya que únicamente difieren con respecto a este los valores atribuidos a cada una de las armas que han de proteger al soldado cristiano, pero es evidente que, por más influencia que pudieran haber ejercido sobre la temática en cuestión tanto el *Manual del caballero cristiano* como otras publicaciones coetáneas, la fuente literaria original de la que se nutre la alegoría del *Miles Christi* proviene de la Antigüedad. Y no cabe duda de que esta certeza, enunciada por medio de la abreviatura «Eph. 6.» en cada una de las representaciones canónicas de la referida figura alegórica, abre la puerta a una posible respuesta a la razón de ser de la representación de un armamento antiguo para la configuración de esta última. Pero antes de profundizar en dicha respuesta y pasar a asumirla como válida, es conveniente tener en cuenta un factor que puede ser utilizado como contraargumento para desvalijarla. Me refiero a que las palabras atribuidas a Pablo de Tarso, así como las leyendas relativas a los santos con pasado militar, no comenzaron a gozar de cierta popularidad hasta la época bajoimperial, periodo en el que la panoplia romana altoimperial, con la que aparece ataviado el *Miles Christi* contrarreformista, llegó a resentirse —como consecuencia del debilitamiento estructural de la civilización romana occidental— hasta el punto de que cualquier parecido con el armamento definitorio de los siglos precedentes pasó a ser una mera casualidad, tal y como puso de manifiesto el escritor romano del siglo IV Flavio Vegecio Renato en su *Compendio de técnica militar*:

> *En este punto resulta preciso que procuremos exponer con qué tipo de armas deben instruirse y equiparse los reclutas. Pero en este apartado la inveterada costumbre ha desaparecido por completo* […]. *Desde la fundación de Roma hasta la época del difunto Graciano, la infantería estaba equipada con corazas y con cascos. Pero cuando dejaron de practicarse las maniobras de campo por el efecto de la indiferencia y del desinterés, las armaduras que los soldados ya rara vez se ponían comenzaron a parecer pesadas. Por ello solicitaron al Emperador la devolución primero de las corazas y más tarde de los yelmos. De esta manera, con el pecho y la cabeza al descubierto, cuando nuestros soldados se han enfrentado a los Godos han sido abatidos muchas veces por sus numerosos arqueros*[7].

No obstante, pese a todo ello, es necesario hacer hincapié en la idea de que la existencia de una marcada evolución en la composición de la indumentaria militar imperial a lo largo de su historia, en ningún caso es sinónimo de su plasmación iconográfica en el arte romano bajoimperial —en el que hipotéticamente se debería distinguir el cambio experimentado por el armamento—, y menos aún en el arte del poder, que pese a las letales consecuencias de la crisis del siglo III y al sucesivo declive del Imperio de Occidente, a menudo buscaba preservar, no sin cierta pretensión nostálgica, determinadas imágenes vinculadas a una época de mayor estabilidad, riqueza y esplendor militar, como fue la de la «Pax Romana». Pero tampoco se ha de olvidar, claro está, que la deseable conservación de dicho imaginario coincidió con la conversión del Imperio Romano al cristianismo, decretado como única religión oficial del Estado por parte del emperador Teodosio en el Edicto de Tesalónica (380 d. C.), lo cual dio lugar a una síntesis iconográfica que seguramente le resulte familiar al lector, como es la procedente de la combinación entre la imagen militar de origen pagano y el mensaje de naturaleza cristiana. De hecho, probablemente sea recomendable establecer una comparación entre la alegoría del *Miles Christi* y una obra de comienzos del siglo V como el díptico consular de Probus, perteneciente al Tesoro de la Catedral de Aosta, en cuya tablilla izquierda se distingue a la figura de Honorio, hijo de Teodosio, vestido como «imperator[8]» —con una espada y una coraza de cuero dotada de cinturón y «pteryges», entre otros elementos–mientras sostiene un estandarte en el que se lee la leyenda cristiana «IN NOMINE CHRISTI VINCAS SEMPER».

[7] VEGECIO, 2006: 168-172.
[8] GARCÍA Y BELLIDO, 1979: 772-773.

Fig. 8. Detalle del díptico consular de Probus, tesoro de la Catedral de Aosta, 406 d. C. Fuente: Wikimedia Commons. Dominio público

CONCLUSIONES

Por último, conviene apostillar que el comentado fenómeno iconográfico se perpetuó durante los primeros siglos de Alta Edad Media a través del Imperio bizantino, cuyos basileos, practicantes del cristianismo, continuaron ordenando la forja de armas y corazas de estilo clásico con tal de enfundárselas como símbolo de poder y legitimidad[9], lo cual no deja de constituirse como un dato reseñable a la hora de formular la principal conclusión a extraer del presente escrito: la aparente paradoja iconográfica encarnada por la alegoría del *Miles Christi* se desvanece y cae por su propio peso cuando se recurre al análisis de las fuentes visuales tardoantiguas, las cuales revelan la existencia de un proceso cultural sencillamente lógico e inevitable, como es la absorción por parte del cristianismo de un imaginario pagano notablemente arraigado y susceptible de ser adecuado a las connotaciones simbólicas cristianas, ya que siempre es una opción más pragmática la de aprovechar que la de desechar. Y con esto no quiero decir que la Iglesia Católica apostase decididamente por el empleo de la panoplia clásica para la concepción de la figura alegórica en cuestión, ya que, como fue indicado anteriormente, el Concilio de Trento incitó al retroceso de toda imagen vinculada a la cultura pagana, pero todo

[9] PYHRR, GODOY, 1998: 7.

ello no quita que a lo largo del siglo XVI se hubiera asistido a un proceso enormemente similar al acontecido en la Roma imperial, en tanto que la fama y la difusión adquirida por parte del imaginario militar romano fue tal durante las primeras décadas de la centuria —fundamentalmente, con motivo de la propagación de la Maniera moderna—, que su retirada, aunque obligada, no pudiera ser más rápida ni más efectiva. De hecho, uno de los grandes responsables de la inclusión de la panoplia romana en la composición de la alegoría del *Miles Christi*, el ya mencionado grabador Girolamo Olgiato, no dejaba de erigirse como un digno heredero de la tradición estética manierista, en la que se inspiró para acuñar una de las versiones más extendidas de la referida figura alegórica contrarreformista. En definitiva, se puede concluir subrayando que la naturaleza de nuestra alegoría no era ni tan innovadora ni tan contradictoria como «a priori» se pudiera pensar, puesto que la conjunción entre la imagen pagana y la significación cristiana era un invento que se remontaba a los propios orígenes del cristianismo —cuando la frontera con la arraigada cultura pagana era mucho más porosa— y que, aunque a pequeña escala, se ve reeditado en el Renacimiento como respuesta a la recuperación de los modelos clásicos de la Antigüedad.

FUENTES

DOLCE, Lodovico (1863). *L'Aretino, ovvero Dialogo della pittura di Lodovico Dolce, con l'aggiunta delle lettere del Tiziano a vari e dell'Aretino a lui*. Milán: G. Daelli e Comp. Editori.

ERASMO DE RÓTERDAM (1520). *Enchiridion Militis Christiani: saluberrimis praeceptis refertum*. Maguncia: Imprenta de Peter Schöffer.

LA BIBLIA *interconfesional, Nuevo Testamento*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid: La Casa de la Biblia, 1978.

VEGECIO (2006). *Compendio de técnica militar*. D. Paniagua Aguilar, ed. Madrid: Cátedra.

BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA Y BELLIDO, Antonio (1979). *Arte romano*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (1999). *Artistas grabadores en la edad del Humanismo*. Pamplona: Liber Ediciones.

LLOMPART, Gabriel (1972). *En torno a la iconografía renacentista del miles Christi*. «Traza y baza: cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura». 1, 63-94.

NAVARRETE PRIETO, Benito (2009). *Salviati como modelo: su influencia en Luis de Vargas*. «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología». LXXV, 115-126.

PYHRR, Stuart W.; GODOY, José-A. (1998). *Heroic Armor of the Italian Renaissance: Filippo Negroli and His Contemporaries*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.