

# SANTOS ILDEFONSO Y TOMÁS DE VILLANUEVA, UNA FUNDACIÓN “ESPAÑOLA” EN LA ROMA DEL SIGLO XVII

Pablo GONZÁLEZ TORNEL

El convento de los Santos Ildefonso y Tomás de Villanueva, sede en Roma, de la orden española de los agustinos recoletos, se ubica en la Via Sistina, tan solo a unas manzanas del Palacio de la Embajada Española ante la Santa Sede. La historia de la fundación comenzó en 1619 gracias a la licencia otorgada por el cardenal Giovanni Garzia Mellini<sup>1</sup>, y su edificación concluyó en 1672 con la solemne bendición de la iglesia<sup>2</sup>. Desde sus inicios, la comunidad estuvo marcada por su naturaleza netamente hispánica, y así, en la primera piedra de la iglesia se grabó no solo el nombre del papa Clemente IX, sino también el del rey Carlos II de España<sup>3</sup>. Más tarde, los agustinos rechazaron colocar lápidas en el interior de su templo, argumentando que la iglesia había sido construida por y para España y, por lo tanto, solo España podía estar representada en su interior<sup>4</sup>. Para sellar esta estrecha vinculación, ya en el siglo XX, Elías Tormo incluía el convento dentro de las fundaciones sufragáneas del templo nacional español de San Giacomo degli Spagnoli<sup>5</sup>. Todos estos datos, que subrayan hispanidad de la sede de los agustinos recoletos, exigen profundizar en la situación de las relaciones entre Roma y España durante el siglo XVII para comprender el contexto en el que surge y se configura el templo de los Santos Ildefonso y Tomás de Villanueva.

## 1. Santos Ildefonso y Tomás de Villanueva y el barrio de España

La fundación de una casa de religiosos españoles en los inicios de la Via Sistina, gestada a partir de 1619 y construida a lo largo del siglo, se justifica de

---

1 Archivo Histórico Nacional, Madrid (AHN), Fondo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Santa Sede, legajo 924, s/d, s/f.

2 *Apuntes cronológicos del Hospicio de San Ildefonso*, s/d, s/f: Archivo General de la Orden de los Agustinos Recoletos (AGOAR), caja 21, leg. 2.

3 *Apuntes cronológicos del Hospicio de San Ildefonso*, s/d, s/f.: AGOAR, caja 21, leg. 2.

4 AHN, Fondo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Santa Sede, legajo 924, s/f.

5 Elías TORMO Y MONZÓ, *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispano-americanos*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1942, t. I, p. 59.

manera clara por la situación política y, podríamos decir que constructiva, de la Roma del Seiscientos. El área urbana en la que se ubica el complejo estuvo, y está, dominada por la fuerte presencia de la Embajada de España ante la Santa Sede, ubicada en el palacio Monaldeschi desde varias décadas atrás, pero establecida con la adquisición del palacio por el embajador conde de Oñate en 1647<sup>6</sup>. La zona en cuestión aparecía, desde principios del siglo xvii, caracterizada por la confrontación de los principales antagonistas de la política europea, Francia y España<sup>7</sup>. Si la corona española estaba presente en la sede de su embajada, la francesa hacía lo propio en el convento de los mínimos de la Trinità ai Monti. Paradigmático de esta situación de enfrentamiento fue el intento en 1661 por parte de la corona francesa de construir una gran escalinata para unir el convento de mínimos con la plaza, organizando la construcción en torno a una escultura de Luis xiv<sup>8</sup>. La intervención, ante la violenta oposición española, no sería llevada a cabo, pero el intento francés de sobreponerse a la presencia española en la zona puso a punto buena parte de los recursos de exaltación monárquica de la Roma barroca.<sup>9</sup> Ante las dificultades experimentadas en la construcción de monumentos que exaltarán de manera explícita a una u otra corona, la plaza de España se convertirá en el escenario de la lucha incruenta entre ambas potencias mediante el empleo del ceremonial y la fiesta<sup>10</sup>.

6 Alessandra ANSEMI, *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma, De Luca, 2001, pp. 53 y 71 nota 2.

7 Auguste LEMAN, *Urbain VIII et la rivalité de la France et de la Maison d'Autriche de 1631 a 1635*, Lille-Paris, René Giard-Edouard Champion, 1920. Sobre las complejas relaciones diplomáticas entre España y Francia durante este período véase Alain HUGON, *Au service du roi Catholique. "Honorables ambassadeurs" et "divins espions". Représentation diplomatique et service secret dans les relations hispano-françaises de 1598 à 1635*, Madrid, Casa de Velázquez, 2004.

8 Madeleine LAURAIN-PORTEMER, "Mazarin, Benedetti et l'Escalier de la Trinité des Monts": *Gazette des Beaux-Arts*, 72, 1968, pp. 273-294 y Tod A. MARDER, "Bernini and Benedetti at Trinità dei Monti", *Art Bulletin*, LXII, 2, 1980, pp. 286-289.

9 Véase para la reconstrucción del proceso proyectual de la escalinata Wolfgang LOTZ, "Die Spanische Treppe. Architektur als Mittel der Diplomatie": *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 12, 1969, pp. 39-94. Lotz enumera la existencia de siete proyectos diferentes. Para una visión de los proyectos y la efectiva realización en el siglo xviii Saviglian ALLOISI, "La scalinata tra storia e progetto", en Luisa CARDILLI (ed.), *La scalinata di Trinità dei Monti*, Milán, Vallardi, 1996, pp. 43-94.

10 Maria Antonietta VISCEGLIA, "Les cérémonies comme compétition politique entre les monarchies française et espagnole à Rome, au xviii siècle": Bernard DOMPNIER, *Les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque*, Clermont-Ferrand, Presses Univ. Blaise-Pascal, 2009, pp. 365-388. Para los monumentos efímeros alzados con motivo de las festividades promovidas por ambas potencias Elena GIGLI, "Piazza di Spagna. Apparati tra Francia e Spagna": Marcello FAGIOLO, op. cit., 1997, pp. 202-211.

La particular situación vivida en la plaza de España durante el siglo XVII se corresponde con la anómala distribución del poder en la Roma del Seiscientos. Laurie Nussdorfer ha definido a través de varias contribuciones una situación de las fuerzas en la Roma moderna que distingue claramente entre el poder del príncipe y el del Senado ciudadano y, en el caso romano, el del papa, que se impone sobre el de la ciudad<sup>11</sup>. Así, en Roma, las dos grandes plazas de representación del poder, el Capitolio y la plaza de San Pedro, corresponden a una iniciativa papal<sup>12</sup>. Sin embargo, junto a estas dos fuerzas inherentes a la ciudad, otras muchas actúan en Roma y afectan notablemente a su evolución constructiva y urbanística. Así lo ha expuesto Connors de manera clara en muchos casos particulares en los que el acuerdo o desencuentro entre dos protagonistas facilitaron o imposibilitaron la acción sobre un fragmento del tejido urbano<sup>13</sup>.

En el caso de las representaciones nacionales extranjeras ante el papa, por lo que respecta a Francia y España en declarada enemistad, la intervención sobre el tejido edilicio romano representó, además, un valor añadido. El derecho de inmunidad inherente al embajador se extendía, en la Roma del Barroco, al área urbana que rodeaba su residencia, y así, la jurisdicción del palacio de la embajada de España, con límites a veces imprecisos, extendió su dominio sobre un amplio espacio urbano comprendido, genéricamente, entre la plaza de España, la Via dei Condotti y la Via del Corso<sup>14</sup>. La necesidad de fijar los confines del «barrio de España» frente a la autoridad del Papa y la presencia francesa en las estribaciones del Pincio se constata en el primer deslinde dibujado por Antonio del Grande en 1660<sup>15</sup>, no conservado, y en un dibujo del cuartel español, datado en 1683 y conservado en el Archivo General de Simancas<sup>16</sup>. La extraterritorialidad de los barrios vinculados a

11 Laurie NUSSDORFER, "Politics and the People of Rome," en VAN KESSEL, Peter y SCHULTE, Elisja (eds.), *Rome, Amsterdam: two growing cities in seventeenth century europe*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1997, pp. 165-178.

12 Laurie NUSSDORFER, "The politics of space in early modern Rome": *Memoirs of the American Academy in Rome*, 42, 1997, pp. 161-186.

13 Joseph CONNORS, "Alliance and Enmity in Roman Baroque Urbanism": *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 25, 1989, pp. 207-294 (*Alliance and enmity in Roman Baroque urbanism*, Tübingen, Wasmuth, 1989).

14 La relativa independencia jurídica del territorio amparado por la embajada y los conflictos que se derivan del enfrentamiento con la autoridad papal han sido expuestos en Jorge GARCÍA SÁNCHEZ, "Un privilegio diplomático conflictivo en la Roma del siglo XVIII: la jurisdicción de la Corona Española en el distrito del *Forum Hispanicum*", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV. Historia Moderna*, 18-19, 2005-2006, pp. 203-222.

15 Alessandra ANSELMINI, op. cit., 2001, p. 172 y nota 17.

16 *Ibid.*, p. 178. Sobre este período véase también de la misma autora, "El marqués de Carpio y el barrio de la Embajada de España em Roma (1677-1683)": Antonio ÁLVAREZ OSSORIO y

las embajadas fue vista durante el siglo xvii como una muestra más del poder de las potencias presentes en Roma, tanto frente a otras naciones como frente al Papa, y en este sentido la consolidación del barrio español fue pionera al ser España el primer estado en adquirir una sede estable para sus representantes diplomáticos<sup>17</sup>.

El enfrentamiento con Francia, la presencia de la embajada y la necesidad de defender los intereses de la Monarquía Hispánica, explican en gran medida la fundación de los Santos Ildefonso y Tomás de Villanueva. La zona en torno a la embajada española estaba fuertemente condicionada por su condición de cuartel de la nación con estatus de extraterritorialidad y, por lo tanto, resulta lógico que los agentes de la Corona intentaran afianzar su dominio mediante la construcción de edificios vinculados a ella. Los esfuerzos se concentraron en el área de expansión a lo largo de la Via Sistina fundamentalmente por dos motivos, la presencia de la residencia papal en el Quirinale y la unión visual con la basílica de Santa María la Mayor. Esta basílica contó desde principios del siglo xvii con un potente patronazgo español que le acarreó cuantiosos ingresos<sup>18</sup>, y la vinculación fue tal, que en 1666 se concluía para el atrio de la iglesia un formidable retrato en bronce de Felipe iv<sup>19</sup>. Durante el siglo xvii, en torno al eje ideal que une el Palacio de la Embajada de España con Santa María la Mayor se construyeron, con directa intervención española, además de la fundación agustina, el monasterio franciscano de Sant'Isidoro<sup>20</sup>, el convento carmelita de los Santos Joaquín y Ana<sup>21</sup>, el convento trinitario de San Carlo alle Quattro Fontane<sup>22</sup> o el altar mayor del convento de mínimos de San Francesco di Paola<sup>23</sup>.

---

Bernardo J. GARCÍA GARCÍA (eds.) *La Monarquía de las naciones. Patria, nación y naturaleza en la Monarquía Española*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2004, pp. 563-596.

17 A. ANSELMI, "Il quartiere dell'Ambasciata di Spagna a Roma": Donatella CALABI y Paola LANARO, *La città italiana e i luoghi degli stranieri XIV-XVIII secolo*, Bari, Laterza, 1998, pp. 206-221, y Maximiliano BARRIO GOZALO, "El barrio de la embajada de España en Roma en la segunda mitad del siglo xvii": *Hispania* 48 (2007) 993-1024.

18 Justo FERNÁNDEZ ALONSO, "España en Santa María la Mayor": *Anthologica Annua* 42 (1995) 799-810.

19 Steven F. OSTROW, "Gianlorenzo Bernini, Girolamo Lucenti, and the statue of Philip IV in S. Maria Maggiore: patronage and politics in Seicento Rome": *The art bulletin*, 73 (1991) 89-118, y Diana CARRIÓ INVERNIZZI, "La estatua de Felipe IV en Santa Maria Maggiore y la embajada romana de Pedro Antonio de Aragón (1664-1666)": *Roma moderna e contemporanea*, 1-3 (2007) 255-270.

20 Aedan DALY, *Sant'Isidoro*, Roma, Marietti, 1971.

21 Paolo MANCINI, "La chiesa dei SS. Anna e Gioacchino alle Quattro Fontane": *Alma Roma* 23 (1982) 46-57.

22 Joseph CONNORS, "Borromini and the Marchese di Castel Rodrigo", *The Burlington magazine*, 133 (1991) 434-440.

23 Diana CARRIÓ-INVERNIZZI, "Los embajadores de España en Roma y la fabricación del mito de San Francisco de Paula": Carlos José HERNANDO SÁNCHEZ (coord.), *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, Madrid, Seacex, 2007, pp. 717-728.

Cada una de las construcciones citadas presenta un nivel de vinculación diferente con la nación española y una manera distinta de concretar su papel de representación de la corona. En algunos casos la hispanización de una institución religiosa es evidente. Así ocurre con la presencia de la monumental escultura de Felipe IV en Santa María la Mayor o con la presencia de las armas del mismo rey en el altar mayor de San Francesco di Paola. Sin embargo, otras fundaciones, como es el caso de los Santos Ildefonso y Tomás de Villanueva, eligieron representar a la Monarquía Hispánica de forma más sutil, aunque igualmente efectiva.

## 2. El convento de los Santos Ildefonso y Tomás de Villanueva

La Recolección agustina consiguió, no sin problemas, fundar una sede en Roma en el año 1619 gracias a la aprobación del papa Paulo V y se instaló en un solar de la entonces casi deshabitada Strada Felice<sup>24</sup>. Este eje urbano había sido abierto solo unos años antes gracias a la intervención de Domenico Fontana por voluntad de Sixto V para unir la basílica de Santa María la Mayor con el poblado Campo de Marte y llegando hasta la fachada del convento de los mínimos de la Trinidad. Destinado a unir las grandes basílicas con el centro habitado, se convertiría en los siglos del Barroco en un área de vital importancia dentro de la ciudad marcado por el cruce casi octogonal con la Via del Quirinale y por la residencia papal del mismo nombre.

El asentamiento de los agustinos debió de ser en sus orígenes sumamente modesto. Solo en 1629 Urbano VIII concedió a la fundación la posibilidad de tener el Santísimo Sacramento en el convento, constando que en este momento recibía el nombre de San Guillermo. Durante estos años la relación con la casa madrileña era fluida, y en 1628 se envían desde Roma una serie de cuadros con historias de

---

24 Las notas históricas de la fundación provienen de una serie de documentos manuscritos o mecanografiados contenidos en AGOAR, caja 21. El más completo de los escritos es un manuscrito, en el legajo 2, titulado *Apuntes cronológicos del Hospicio de San Ildefonso*, que recoge año por año las noticias que interesan a la fundación. Apuntes manuscritos extraídos del libro *Lumen Domus* se encuentran recopilados en la caja 10, leg. 2. Véanse también Ángel MARTÍNEZ CUESTA, *Historia de los Agustinos Recoletos. Volumen I. Desde los orígenes hasta el siglo XIX*, Madrid, editorial Augustinus, 1995, particularmente las pp. 306-308. Sobre el devenir contemporáneo de la fundación véase Cleto MILLÁN, "Colegio de San Ildefonso: cincuenta años de servicio a la orden": *Recollectio* 10 (1987) 119-149. Véase también Vasco VICHI, "Ss. Ildefonso e Tommaso di Villanova": *Boll. dell'Unione storia e arte*, IX 7 (1966) 34.

san Guillermo. En 1655 el agustino peruano Miguel de Aguirre, tras pasar por España, donó en Roma a la incipiente casa una imagen de la Virgen de Copacabana que adquirirá una enorme importancia para la Recolectión romana en los años siguientes. El convento, que ya en 1656 recibe el nombre de San Ildefonso y San Guillermo, recibía en 1656 permiso de Alejandro VII para construir o ampliar su iglesia, aunque durante años la oposición del templo trinitario de Santa Francesca paralizaría la operación. En 1667, finalmente, comenzó la construcción del edificio actual dedicado ya a los Santos Ildefonso y Tomás de Villanueva, arzobispo de Valencia y agustino canonizado en 1658, bajo la dirección del arquitecto dominico Giuseppe Paglia<sup>25</sup>. Los destajistas que llevarían a cabo la ejecución de la obra serían los maestros Antonio Cantalupo y sus hijos Giovanni y Andrea y en la piedra fundacional del templo se grabaron los nombres del papa Clemente IX y del rey Carlos II.

El 18 de enero de 1672 se bendijo solemnemente la nueva iglesia en forma de aula rectangular con dos capillas por flanco, tribunas sobre las mismas y presbiterio cuadrado, toda ella ornada con estucos de los hermanos Antonio y Carlo Cometti. En los paños entre las capillas se colocarían, en fecha incierta y dentro de hornacinas, en el lado de la Epístola, las esculturas de estuco de santa Rita, san Fulgencio y san Fernando rey de España, y en el lado del Evangelio las de santa Clara de Montefalco, san Alipio y san Luis rey de Francia. El altar mayor lo ocuparía la imagen de la Virgen de Copacabana traída a Roma por el padre Aguirre, de perfil recortado y pintada sobre tabla, adscrita, aunque sin confirmación documental, al pintor Placido Sículo. En el lado de la Epístola las capillas de dedicaron a san José, con gran altar marmóreo de Francesco Grassia, único documentado del conjunto<sup>26</sup>, y a san Agustín y santa Mónica, presidida por un cuadro de los titulares con la Inmaculada Concepción. En el lado del Evangelio la primera capilla a los pies la presidió la Virgen de Guadalupe, con cinco pinturas que las crónicas atribuyen al pintor Juan Correa, y la segunda se dedicaría a los titulares san Ildefonso y santo Tomás de Villanueva con una pintura de ambos santos con la Virgen. La iglesia sería dotada de una fachada ordenada solo en los años veinte del siglo XVIII según proyecto de Francesco

25 Stefano L. FORTE, "Il domenicano Giuseppe Paglia, architetto siciliano a Roma": *Archivum Fratrum Praedicatorum* 33 (1963) 281-409.

26 Mascia MELEO y Jacopo CURZIETTI, "Alcune novità documentarie sullo scultore Francesco Grassia", *Annali dell'Associazione Nomentana* 7 (2006) 77-87. Sobre este escultor véanse, además, L. LOPRESTI, "Tre sculture di un siciliano a Roma", *L'Arte* 30 (1927) 89-96; Italo Faldi, "L'allegoria della "vita umana" di Francesco Grassia", *Paragone* 9 (1958) 36-40, Miles CHAPPELL, "Bernini and Francesco Grassia's "Allegory of human life": the origins and clarification of some erroneous suppositions": *Southeastern College Art Conference Review* 10 (1983) 126-134.

Ferrari, quien diseñó un imaffronte tripartito de poco volumen con dos órdenes de pilastras<sup>27</sup>.

En la actualidad el conjunto agustino presenta una configuración de solar estrecho con fachadas a la Via Sistina y al patio de manzanas que está ocupado en su mayor parte por el templo. El acceso a la casa se realiza, desde la calle, por uno de los laterales, y la edificación se desarrolla en profundidad y altura a partir de una reducida fachada. Las estancias residenciales crecen de manera orgánica alrededor de la iglesia envolviéndola totalmente y superponiéndose a ella por encima de las bóvedas de la nave, de manera que el templo queda completamente encapsulado y con escasísima iluminación natural. Pero la distribución de la sede de la Recolectión no fue siempre igual a la actual. Así lo demuestran las diferentes campañas constructivas que se acometieron durante los siglos XIX y XX y que, documentadas gráficamente en el archivo de la Recolectión, dan cuenta de las modificaciones del conjunto.

En el Archivo General de la Orden en Roma se conserva una serie de documentos bastante completa que informa de las sucesivas intervenciones en la sede de la Via Sistina que afectaron fundamentalmente al complejo habitacional. La modificación de mayor calado del edificio se realizó en 1882, cuando los agustinos acordaron con su vecino Giacomo Canlongo una considerable alteración de los límites entre las propiedades colindantes que permitiera regularizar ambos solares<sup>28</sup>. Los peritos, Temistocle Marrucci y Giacomo Canlongo, definirían la planta actual de la parte habitacional del convento que ocupa un solar ortogonal con la estrecha fachada, renunciando los agustinos de este modo a buena parte de la primitiva superficie y al jardín del mismo. Con la nueva división los terrenos de la Recolectión se verían notablemente mermados al tiempo que el oratorio, visible en un plano de 1825, quedaba en manos de la familia Canlongo<sup>29</sup>.

En 1888 se intervino en profundidad en la iglesia dotándola de los acabados que, probablemente, sean los conservados en la actualidad<sup>30</sup>. En esos momentos la imagen de la Virgen de Copacabana aún ocupaba el altar principal y se dotó con

---

27 Vasco VICHI, "Francesco Ferrari": *Boll. dell'Unione storia e arte* 4 (1961), 5, 8-11. Una biografía actualizada en Mario BEVILACQUA. "Ferrari, Matteo": *In urbe architectus. Modelli, Disegni, Misure. La professione dell'architetto a Roma 1680-1750* (catálogo de la exposición a cargo de B. Contardi y G. Curcio), Roma, Argos, 1991, p. 364.

28 Hospicio de Sant'Ildefonso, AGOAR, caja 14, leg. 1.

29 Hospicio de Sant'Ildefonso: AGOAR, caja 17. También se conserva un conjunto de tres planos sin fechar en AHN, Fondo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Santa Sede, leg. 924, fasc. 98.

30 Hospicio de Sant'Ildefonso: AGOAR, caja 14, leg. 2.

un nuevo pedestal dorado al tiempo que se asentaba sobre una luna de plata sobre cornucopia y se colocaban coronas de plata en las sienes de la Virgen y el Niño. Sin embargo, a principios del siglo xx se realizarían en el convento profundas reformas para adaptar el edificio a su nueva condición de curia general. La última intervención de calado sería la dotación de un nuevo altar para albergar el cuadro de los titulares san Ildefonso y santo Tomás de Villanueva en la capilla mayor. Se construyó un altar mayor nuevo de mármol de Verano, quitando el cuadro de la Virgen de Copacabana y poniendo en su lugar el que había en la capilla de san Ildefonso y santo Tomás<sup>31</sup>. El retablo, del que se conservan magníficos dibujos coloreados así como el boceto para el tallista con la distribución de los mármoles, fue diseñado por Giacomo Malgherini en 1936<sup>32</sup>. La sólida estructura clasicista de columnas jónicas sancionaba definitivamente la marginación de la imagen de Copacabana que no encontraría lugar en el templo y sería almacenada lejos de la sede de Via Sistina.

Del conjunto agustino sin duda el elemento de mayor relevancia, y el que ha llegado en mejores condiciones a la actualidad, es la iglesia. Ésta toma la forma de aula rectangular de pequeñas dimensiones ordenada mediante pilastras corintias. Presenta dos capillas por flanco con tribunas sobre el trasdós de sus arcos y una, de dimensiones similares a las laterales, en la cabecera para albergar el altar mayor. Pero la mayor particularidad del templo es, sin duda, su abovedamiento. Por encima del entablamento corrido que recorre todo el perímetro del aula se voltea una bóveda de cañón muy rebajado con lunetos triangulares para albergar las ventanas. Toda la superficie del cerramiento aparece recorrida por molduras que, a modo de nervios, evocan la malla estructural de una bóveda de crucería gótica. De cada pilastra arranca un arco que se torsiona formidablemente para recorrer diagonalmente el cañón y apearse en una lesena del lado opuesto. Así se constituye una red de arcos entrelazados que, además de un indudable valor ornamental, retoma ciertas propuestas de carácter barroco-gótico que tienen su antecedente inmediato en la magnífica capilla de los Reyes Magos de Francesco Borromini en el cercano colegio de Propaganda Fide<sup>33</sup>.

---

31 Hospicio de Sant'Ildefonso: AGOAR, caja 15.

32 Hospicio de Sant'Ildefonso: AGOAR, caja 20, leg. 5.

33 Giovanni ANTONAZZI, *Il Palazzo di Propaganda*, Roma, De Luca, 1979.



### 3. La iconografía del templo

Cronológicamente, la primera noticia que afecta a la configuración iconográfica de la iglesia correspondió al cambio de su advocación, que suprimía el nombre de Guillermo junto al del patrón de Toledo, Ildefonso, para sustituirlo por el del agustino Tomás de Villanueva. La canonización del que había sido arzobispo de Valencia tuvo lugar en 1658 dentro de una política de la Monarquía Hispánica que vería llevar a los altares durante el siglo XVII nada menos que a quince santos hispanos<sup>34</sup>, y que se vincula directamente con la imagen de los reyes Habsburgo como cabezas de una pretendida monarquía católica universal. Esta tomó forma en la llamada *pietas hispanica* que la justificaba y legitimaba y su resultado inmediato en el medio romano sería la fundación de un templo, el de los agustinos recoletos, dedicado al nuevo héroe de la España católica. Sin embargo, los titulares del templo quedarían relegados durante siglos a uno de los altares laterales, siendo la Virgen de Copacabana la que presidiera el altar mayor asistida, a los pies de la iglesia, por otra advocación mariana, la de Guadalupe.

La Aurora de Copacabana que presidía el altar mayor de la iglesia de la Recolectión en Roma, pintada según las fuentes por un desconocido Plácido Sículo, corresponde a la imagen sobre tabla de esta Virgen de la Candelaria que se conserva hoy en la curia general de los agustinos recoletos en Roma<sup>35</sup>. Se trata de una vera efigie de la imagen escultórica americana que retrata en dos dimensiones y con perfil recortado en su contorno una imagen de vestir de perfil cónico de la Virgen con el Niño. Además de esta representación, en la misma sede, se conserva un lienzo de gran formato, también de época barroca, con la imagen de la Virgen suspendida sobre un amplio paisaje que muestra el santuario de Copacabana en el lago Titicaca y que se corresponde, probablemente, con la obra de esta temática censada en el inventario de 1887 y ubicada en casa del procurador general<sup>36</sup>. La primera representación, más primitiva, se corresponde con la imagen entregada en Roma por el padre Aguirre, y su perfil recortado parece indicar un primitivo empleo como estandarte procesional.

34 Miguel GOTOR, “Le canonizzazioni dei santi spagnoli nella Roma barocca”: Carlos José HERNANDO (coord.), *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, Madrid, 2007, pp. 621-639.

35 David GARCÍA CUETO, “La acción cultural y el mecenazgo de los cardenales-embajadores de Felipe IV en Roma: Borja y Albornoz”: Alessandra ANSELMINI (ed.), *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica*, Roma, Gangemi, 2015, pp. 340-361, localiza a un Plácido de Bartoli, siciliano, vinculado con el cardenal Albornoz en Roma.

36 Hospicio de Sant’Ildefonso: AGOAR, caja 14.

Por lo que respecta a la imagen de la Virgen de Guadalupe, atribuida al mexicano Juan Correa y fechable en la segunda mitad del siglo xvii, aparece en el convento romano dentro de una elaborada composición formada por la imagen mariana central y cuatro pequeños cuadros con las apariciones guadalupanas a Juan Diego. Los originales se conservan en la Curia General, habiéndose perdido una de las historias secundarias. El lienzo central de la Virgen de Guadalupe muestra a un personaje masculino aparentemente con hábito monástico sustentando el Tepeyac con la milagrosa imagen mariana, elemento que, junto a los estucos de tema mariano de la capilla y el frontal de altar con el águila coronada sobre el nopal, inducen a pensar en la ideación de un espacio con esta dedicación desde el primer momento de la construcción de la iglesia.

La presencia de las iconografías marianas de Guadalupe y Copacabana en el medio romano de la segunda mitad del siglo xvii se vincula con la vocación misionera y americana de la orden de los agustinos, pero tiene implicaciones más profundas. La patrona de México era ya venerada en Roma antes de su inclusión en el conjunto hagiográfico recoleto y parece que la imagen más antigua en la ciudad es la del templo de San Nicola in Carcere<sup>37</sup>. Pero la imagen de Copacabana donada al convento en 1655 fue la primera aparición de la patrona del Perú en suelo italiano y de manera inmediata se publicaría en Roma una relación de sus milagros en una suerte de campaña publicitaria para potenciar el culto a esta nueva advocación de origen netamente hispano<sup>38</sup>.

La devoción mexicana a la virgen de Guadalupe fue anterior a la consolidación del culto de Copacabana y desarrolló, ya en el siglo xvi, una iconografía y tipos muy concretos. Como en el caso de la patrona del Perú, su éxito se asoció tempranamente al carácter milagrero de la imagen<sup>39</sup>. Se trata, en este caso, de una Virgen de tipo apocalíptico que se vincula con el auge de la devoción a la Inmaculada Concepción en el mundo hispánico<sup>40</sup>, que adquiriría una notable y

37 Walter PULCINI, *Le prodigiose rose del Tepeyac: cenni storici sulle apparizioni di Nostra Signora di Guadalupe e sulla devozione nel Messico e nel mondo. Notizie particolari su Arsoli. Le immagini della Vergine di Guadalupe a Roma e in Italia*, Tívoli, De Rossi, 1957.

38 Ippolito MARRACI, *De diua virgine, Copacauana, in Peruano noui mundi regno celeberrima. Liber vnus*, Roma, apud haered. Colinii, 1656.

39 Francisco de SAN JOSÉ, *Historia universal de la primitiva imagen de Nuestra Señora de Guadalupe*, Madrid, Imprenta de Antonio Marín, 1743.

40 AA.VV. (coordinador Jaime Cuadriello), *Catálogo de la exposición «El divino pintor: la celebración de María de Guadalupe en el taller celestial»*. México D.F., Museo de la Basílica de Guadalupe, diciembre 2001-abril de 2002, México D.F., Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001. Elisa VARGAS LUGO, "Iconología guadalupana", en *Catálogo de la exposición Imágenes gua-*

temprana difusión en Europa<sup>41</sup>. Juan Correa, el autor del simulacro romano, sería, con Miguel Cabrera en el siglo XVIII, uno de los pintores que contribuyeron de manera decisiva a la fijación y difusión de la iconografía de la patrona de México, adscribiéndosele algunos de los ejemplos conservados en España<sup>42</sup>.

Por su parte, la devoción a la Virgen de Copacabana se insertó, tardíamente, en la irradiación de las devociones novohispanas desde el Viejo Mundo, con la Virgen de Guadalupe a la cabeza<sup>43</sup>. Su llegada a Europa se vincula con la acción del agustino peruano Miguel de Aguirre a partir de 1650, y así, entre 1652 y 1665 se entronizaron en España al menos seis imágenes de la Virgen de Copacabana, se crearon dos cofradías dedicadas a la misma y se publicaron dos tratados explicando su carácter milagroso<sup>44</sup>.

El cambio de orientación y la potenciación mariana y americana del templo, además de coyuntural, parece encontrarse en la presencia del culto agustino americano Miguel de Aguirre en Roma en 1655. El padre Aguirre, nacido en La Plata hacia 1598 y catedrático en las Universidades de San Marcos y Lima, llegó a España con el virrey del Perú, don Pedro de Toledo y Leyva, marqués de Mancera, en 1650 para residir en las sedes agustinas madrileñas de doña María de Aragón, San Felipe el Real y los agustinos recoletos, donde introdujo la devoción a la Virgen de Copacabana<sup>45</sup>.

---

*dalupanas, cuatro siglos, Centro Cultural de Arte Contemporáneo, ciudad de México, Noviembre 1987-Marzo 1988, México, 1987, pp. 57-61.*

41 Jaime CUADRIELLO, "La propagación de las devociones novohispanas: las Guadalupanas y otras imágenes preferentes": *Discursos en el Arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México 1991, pp. 268-288. Véase, para el caso español, Patricia BAREA AZCÓN, "La iconografía de la Virgen de Guadalupe de México en España", *Archivo Español de Arte*, LXXX, 318 (2007) 177-206.

42 Santiago SEBASTIÁN, "El tema de la Virgen de Guadalupe en Juan Correa": *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 46 (1976) 65-66.

43 Véanse Alonso RAMOS GAVILÁN, *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*, (2a ed. completa, según la impresión príncipe de 1621), La Paz, Academia Boliviana de la Historia, 1976. Verónica SALLES-REESE, *De Viracocha a la Virgen de Copacabana: representación de lo sagrado en el lago Titicaca*, La Paz, Plural Editores, 2008.

44 Daisy RÍPODAS ARDANAZ, "Presencia de América en la España del seiscientos: el culto a la Virgen de Copacabana": *Páginas sobre hispanoamérica colonial. Sociedad y cultura* 2 (1995) 47-78. El más completo de los libros publicados en la corte española en estos primeros momentos es Gabriel de León, *Compendio del origen de la esclarecida y milagrosa imagen de N.S. de Copacabana patrona del Peru*, Madrid, Pablo de Val, 1663.

45 Gregorio DE SANTIAGO VELA, *Ensayo de Biblioteca Iberoamericana de la Orden de San Agustín*, t. I, Madrid 1913, pp. 60-63.

Además, la fuerte impronta mariana de la idea original del convento de los Santos Ildefonso y Tomás de Villanueva se ve reforzada cuando uno se aproxima a la decoración estucada que reviste el templo. El friso que recorre el perímetro de la iglesia muestra, sobre la puerta de entrada, su verdadera advocación dentro de un medallón en el que se lee «S. Maria de Copacavana ora pro nobis». Además, si bien parte del entablamento está ocupado por los relieves esculpidos de los corazones de los agustinos y los báculos de los titulares, en el resto se representan símbolos marianos. A los pies la torre, la puerta del cielo, las flores con el texto *flos campi*, el espejo con el escrito *speculum sine macula*, el ciprés con el lema *quasi cipresis*, la puerta del edén con el texto *ostium paradisi*, una escalera con el lema *scala dei*, una estrella y la imagen de un templo. Y en la cabecera un sol con el texto *electa ut sol*, un árbol acompañado de *quasi cedrus*, una palmera con el escrito *quasi palma* y una luna llena con el lema *pulchra ut luna*. Estos símbolos se completan, por encima de los arcos que cierran las seis hornacinas de los muros de la nave, con placas que ostentan relieves de estucos igualmente dedicados a la Virgen. Las imágenes reflejadas son un árbol florido con el texto *quasi plantatio rosae in iericho*, un pozo con el lema *puteus aquae viventium*, un dragón de siete cabezas acompañado del escrito *ipsa conteret*, una ciudad amurallada con el lema *civitas dei*, una fuente acompañada por *fons signatus* y un árbol con el texto *quasi oliva speciosa in campis*.

El complejo aparato simbólico de los estucos del templo de los agustinos recoletos en Roma proviene de una tradición icónica que, nacida en el siglo xv, se concretaría en los versos de la Letanía Lauretana poco después a través de una serie de figuras extraídas del Antiguo Testamento que ensalzan la figura de la Virgen y su Concepción Inmaculada<sup>46</sup>. La imagen *Tota Pulchra* de María, fijada en el siglo xvi, con algunos elementos variables, implicaba la presencia de la Virgen aislada y rodeada de una serie de símbolos de su pureza inmaculada muchas veces acompañados de cartelas explicativas. Así aparece tipificada en el tratado sobre las imágenes sagradas de Molanus en 1570, aunque la tradición contaba ya entonces con casi un siglo de existencia<sup>47</sup>. Stratton retrotrae la fecha de la primera aparición de la imagen de la *Tota Pulchra* en el mundo del grabado a 1503, y su primera plasmación artística, en el medio francés, a 1484<sup>48</sup>. Los símbolos que

46 Santiago SEBASTIÁN, “Simbolismo mariano de la Letanía Lauretana”: Sebastián, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 207-215.

47 Johannes MOLANUS, *De picturis et imaginibus sacris*, Lovaina, H. Wellaeus, 1570.

48 Susan STRATTON, *The Immaculate Conception in Spanish Art*, Nueva York-Londres, Cambridge University Press, 1994; traducción española en “La Inmaculada Concepción en el arte español”: *Cuadernos de arte e iconografía*, I, 2 (1988) 3-126.

rodean a la Virgen tienen, por su parte, un origen literario. La mayoría de ellos, *Sol, Stella, Luna, Porta Coeli, Liliun inter spinas, Speculum sine macula, Hortus conclusus, Fons signatus* y *Civitas Dei*, según Molanus, provienen del Cantar de los Cantares, aunque su número no es el mismo en todas las representaciones artísticas, y a los citadas por Molanus se añadirán con frecuencia otros como la *Virga Jesse, Oliva speciosa, Turris David, Scala caeli, Templum Dei* o *Quasi cypressum in Sion*.

Aunque su aparición en las artes es anterior, la fijación literaria de la simbología mariana que rodea a la Inmaculada procede de la letanía lauretana, compuesta hacia 1500. Una procedencia distinta tiene la configuración de la propia figura de la Virgen como mujer apocalíptica caracterizada por la luna creciente bajo sus pies, los rayos de sol que salen de ella y la corona de doce estrellas<sup>49</sup>. Esta *mulier amicta sole* no fue privativa de las representaciones inmaculistas, aunque sería en estas donde alcanzaría mayor desarrollo, y así, en fechas anteriores a la fijación del tipo de la *Tota Pulchra*, se asoció con frecuencia a la representación de la Virgen del Rosario, frecuente en el arte vinculado a los dominicos<sup>50</sup>.

La fusión de la mujer apocalíptica con los atributos emblemáticos descritos por Molanus se fijó como iconografía de la Inmaculada Concepción solo a partir del concilio de Trento, y la tipología se difundiría con rapidez gracias al trabajo de grabadores flamencos como Martín de Vos o los hermanos Wierix y a la actividad de jesuitas como Jerónimo Nadal<sup>51</sup>. Desde este momento, tras fijarse una iconografía completa postridentina y contrarreformista para una devoción no del todo reconocida por la Santa Sede, la identificación de la misma con la corona española y los reyes de la dinastía Habsburgo experimentaría una carrera ascendente. El carácter concepcionista del templo agustino construido en la Via Sistina no resulta extraño si se lo relaciona con la situación política que lo rodeó. Así como las canonizaciones se habían convertido en el siglo XVII en una verdadera muestra de poder ante la mayor autoridad espiritual del continente y en una legitimación de la autoridad de los Habsburgo, lo propio ocurrió con la devoción a la Virgen y, en particular, con el misterio de su Concepción Inmaculada.

Como ha sido analizado por Suzanne Stratton, la devoción al misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen María se identificó con la Monarquía

49 Ewald M. VETTER, "Mulier amicta sole und mater Salvatoris": *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 3 (1958-59) 32-71.

50 Sixten RINGBOM, "Maria in sole and the Virgin of the Rosary": *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 25, 3/4 (1962) 326-330.

51 Thomas BUSER, "Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome": *Arte Bulletin* 58 (1976) 424-433.

Hispánica en el siglo xvii<sup>52</sup>. El apoyo definitivo a las doctrinas a favor de la Inmaculada Concepción llegaría en 1616 con la creación por parte de Felipe III de una Real Junta destinada a defender la definición del dogma ante el Papado<sup>53</sup>, y a este momento de exaltación inmaculista corresponde la magnífica y compleja composición de Juan de Roelas que se conserva en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. El decidido apoyo del monarca, que crearía una segunda junta en 1617 y aun una tercera en 1618, no logró ningún avance significativo en la definición del dogma, pero consiguió, por un lado, popularizar la controversia hasta el punto que Lope de Vega le dedicó varias piezas teatrales y, por otro, identificar a los reyes de España con esta devoción y plantear la consecución de su definición como dogma como una batalla de la Monarquía Hispánica cuyo éxito significaría una gran victoria<sup>54</sup>.

Felipe IV se convertiría en el gran campeón de la defensa del dogma y así lo demuestra la abundante iconografía en la que el rey y la Virgen aparecen unidos. Desde el lienzo de Pedro Valpuesta con *Felipe IV jura defender la Inmaculada Concepción de María* (Madrid, Museo Municipal), al grabado de 1631 sobre dibujo de Rubens que lo muestra con Don Carlos, el Cardenal Infante Fernando y el príncipe Baltasar Carlos, o la pintura de Pietro del Po, de hacia 1662, en la que aparece junto a Mariana de Austria, el futuro Carlos II y el cardenal Pascual de Aragón adorando a María (Toledo, catedral)<sup>55</sup>.

Las misiones inmaculistas durante el reinado de Felipe IV se sucedieron y se consolidó la idea de la necesidad de la definición del dogma al vincular la gloria de la Monarquía Hispánica con la protección de la Virgen. Algunas de las

52 S. STRATTON, *op. cit.*, 1994.

53 José M. POU Y MARTÍ, “Embajadas de Felipe III a Roma pidiendo la definición de la Inmaculada Concepción de María”: *Archivo Ibero Americano* 34 (1931) 371-417, 508-534; 35 (1932) 72-88, 424-434; 36 (1933) 5-48.

54 Elizabeth HOWE, “Lope de Vega and the Immaculate Conception”: *Bulletin of the Comediantes*, 38(1) (1986) 39-53. La pieza más significativa, titulada *La limpieza no manchada*, se encuentra dentro del volumen *Relación de las fiestas que la Universidad de Salamanca celebró desde 27 hasta 31 de octubre del año de 1618, al juramento del nuevo estatuto, hecho en 2 de mayo del dicho año, de que todos los graduados defenderán la pura y limpia Concepción de la Virgen Nuestra Señora, concebida sin mancha de pecado original. Ordenada por mandado y comisión de la misma Universidad en su claustro pleno. Con licencia del ordinario*, 1618.

55 Algunas de estas imágenes, además de la presentación del monarca como principal abanderado de la causa de la Inmaculada, poseen una condensación de significados de mucho mayor relieve, tal y como ha demostrado Diana CARRIÓ INVERNIZZI, “El poder de un testimonio visual: el retrato de Felipe IV y Pascual de Aragón, de Pietro del Po (1662)”: Joan Lluís PALOS I PEÑARROYA y Diana CARRIÓ INVERNIZZI, *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Época Moderna*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2008, pp. 85-100.

embajadas realizadas en este sentido dejaron huella en las producciones artísticas conservadas en la ciudad, como el lienzo de Louis Cousin pintado para presidir la capilla de la Inmaculada en el templo nacional de Santiago y hoy en Monserrat, que conmemora la pírrica victoria obtenida por el emisario Bernardo del Toro en 1630<sup>56</sup>. No sería, sin embargo, hasta 1661, con la bula *Sollicitudo Omium Ecclesiarum*, cuando Luís Crespí de Valldaura obtendría de Alejandro VII un verdadero éxito en el camino hacia la definición del dogma<sup>57</sup>. Durante el reinado de Carlos II la Inmaculada Concepción se mantendría como protectora de la monarquía y estandarte principal de la *pietas austriaca* en su variante de *pietas hispanica*<sup>58</sup>.

#### 4. El templo de los agustinos recoletos, una metáfora de la Monarquía Hispánica

Como se ha expuesto, la fundación del convento de San Ildefonso y Santo Tomás de Villanueva en la Via Sistina parecía, en sus orígenes, destinada a convertirse en una modesta casa dedicada a san Guillermo y san Ildefonso. Sin embargo, a partir de la intervención del peruano Miguel de Aguirre, que donó una imagen de la Virgen de Copacabana, se aceleraron los cambios que modificarían la iconografía y el simbolismo del nuevo templo. El edificio se dedicó, junto al patrón toledano san Ildefonso, a santo Tomás de Villanueva, uno de los nuevos héroes del catolicismo hispano canonizado en 1658. Pero, además, lo que pasaría a caracterizar de manera inequívoca la nueva iglesia serían las devociones americanas a Copacabana y Guadalupe y su configuración como espacio simbólico inmaculista, elementos que definirían el conjunto como un verdadero monumento al Catolicismo defendido por la Monarquía Hispánica.

Pero, ¿por qué construir un monumento dedicado al catolicismo español, mariano e inmaculista, en las estribaciones de la colina del Pincio? Es necesario

56 Marta CACHO, “Una embajada concepcionista a Roma y un lienzo conmemorativo de Louis Cousin”: J. L. COLOMER (dir.), *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVIII*, Madrid, 2003, pp. 415-426.

57 Constancio GUTIÉRREZ, “España por el dogma de la Inmaculada: la embajada a Roma de 1659 y la bula “Sollicitudo” de Alejandro VII”: *Miscelánea Comillas* 24 (1955) 7-480; también A. ANSELMI, (ed.), *L’Immacolata nei rapporti tra l’Italia e la Spagna*, Roma, De Luca Editori d’Arte, 2008.

58 Son frecuentes los textos panegíricos como el de Antonio de SANTA MARÍA, *España triunfante y la Iglesia laureada en todo el globo de el mundo por el patrocinio de Maria Santissima en España*, Madrid, Julián de Paredes, 1682.

recordar que, pocos años antes de la construcción del templo agustino dedicado a la Virgen de Copacabana, se había establecido, a pocos metros, la embajada estable de España en el palacio Monaldeschi que, comprado por el conde de Oñate en 1647, pasaba en 1654 a la Corona<sup>59</sup>. Además, la presencia española en la zona de expansión hacia el Quirinale se veía reforzada por la particular vinculación de la monarquía con la basílica de Santa María la Mayor, en cuyo atrio se ubicó, durante los años de la construcción de la sede agustina, una escultura de Felipe IV y frente a la que se había erguido, en 1614, una columna coronada por la imagen de la Inmaculada Concepción.

En una ciudad plagada de representantes de naciones, muchas veces enfrentadas, las iglesias nacionales, así como las fundaciones religiosas, contribuyeron a reforzar la presencia de una determinada nación ante el Papado y en el caso de la Monarquía Hispánica, pretendidamente adalid del Catolicismo, dicha presencia resultaba fundamental. Los intentos hispanos de afianzarse en la zona que une la plaza de España con el Quirinale son rastreables mucho antes de la construcción de los agustinos recoletos. En 1622 se había creado la fundación franciscana de Sant'Isidoro en la inmediata vecindad del convento francés de la Trinidad<sup>60</sup>, consecuencia directa de la canonización del patrono de Madrid ese mismo año, hecho que, con la elevación a los altares de nada menos que cuatro santos españoles, se convertía en un auténtico triunfo para Felipe IV<sup>61</sup>. Sin embargo, ante la falta de fondos, la fundación pronto pasaría de la órbita española a la irlandesa, añadiendo la advocación de san Patricio a la original, y sería necesario buscar un nuevo contrapeso a la presencia francesa. Habría que esperar unas décadas, pero en 1667, pocos años después del desafío de los proyectos para la escalinata de la plaza de España, la puesta de la primera piedra de una iglesia que tomaba el nombre de otro de los héroes del catolicismo hispano, santo Tomás de Villanueva, se convirtió en un monumento a la devoción más querido por los reyes de España, la Concepción Inmaculada de la Virgen María, y en un canto a su imperio americano afianzando, de este modo, la presencia española en Roma.

Pablo GONZÁLEZ TORNEL

Universitat Jaume I

59 A. ANSELM, *op. cit.*, 2001, p. 70.

60 Aedan DALY, *op. cit.*, 1971.

61 A. ANSELM, "Roma celebra la monarchia spagnola: il teatro per la cannonizzazione di Isidoro Agricola, Ignazio di Loyola, Francesco Saverio, Teresa de Gesù e Filippo Neri (1622)": José Luis COLOMER (dir.), *op. cit.*, 2003, pp. 221-246.



*Resumen*

En 1667 se puso la primera piedra del convento de los santos Ildefonso y Tomás de Villanueva en la Via Sistina romana. La sede de la orden de los agustinos recoletos tomó una particular configuración arquitectónica, directamente inspirada en la capilla de los Reyes Magos de Francesco Borromini, y una muy definida iconografía, que este artículo pretende analizar, vinculada con la situación política de la segunda mitad del siglo xvii. Así, la iglesia se erigió en un monumento a la Inmaculada Concepción concretado en las imágenes de la letanía lauretana que ornán sus muros y reforzado por las pinturas de las vírgenes de Copacabana y Guadalupe en su interior. Todo ello, junto a la dedicación del templo a Santo Tomás de Villanueva, canonizado en 1658, convirtió el templo en un manifiesto de la *pietas hispanica* en un área de la ciudad en la que los enfrentamientos entre Francia y España eran constantes.

*Abstract*

The construction of the convent of the saints Ildefonso and Tomás de Villanueva in the Roman Via Sistina began in 1667. The headquarters of the Augustinian Recollects in Rome was directly inspired by Francesco Borromini's Chapel of the Maggi and its iconography, that this article intends to study, was carefully designed according to the political situation of the second half of the xvii<sup>th</sup> century. The church was decorated in order to create a monument to the Immaculate Conception developed in the images of the Loreto's litany that adorn its walls and reinforced by the paintings of the virgins of Copacabana and Guadalupe in the chapels. This visual display, and the dedication of the building to Tomás de Villanueva, canonized the year 1658, transformed the temple into a celebration of the *pietas hispanica* in an area of the city where France and Spain competed for the demonstration of their power.



Foto 1. Giuseppe Paglia. Iglesia del Hospicio de los Santos Ildefonso y Tomás de Villanueva de la orden de agustinos recoletos. Roma. A partir de 1667



Foto 2. Francesco Ferrari. Fachada del templo de los Santos Ildefonso y Tomás de Villanueva. Roma. Primera mitad del S. XVIII.

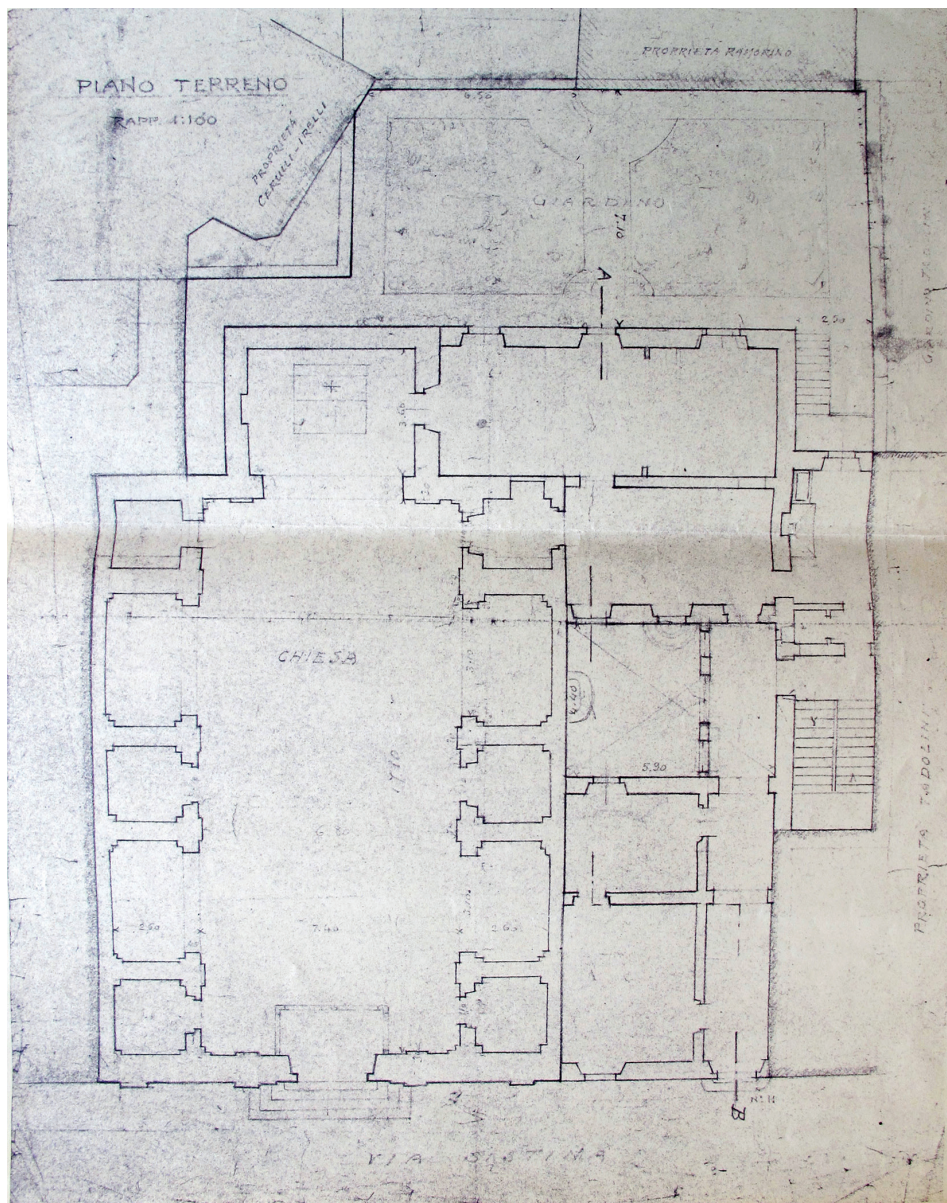


Foto 3. Giacomo Malgherini. Planta del Hospicio de los Santos Ildefonso y Tomás de Villanueva. 1902. AGOAR, Hospicio de Sant' Ildefonso, Caja 15.



Foto 4. Giacomo Malgherini. Proyecto para el altar mayor del templo de los Santos Ildefonso y Tomás de Villanueva. 1936. AGOAR, Hospicio de Sant'Ildefonso, Caja 20, legajo 5.



Foto 5. Giuseppe Paglia. Iglesia del Hospicio de los Santos Ildefonso y Tomás de Villanueva de la orden de agustinos recoletos. Roma. A partir de 1667.



Foto 6. Placido Siculo. Virgen de Copacabana que presidió, hasta el siglo XX, el altar mayor del templo de los Santos Ildefonso y Tomás de Villanueva en Roma. 1655 circa. Foto de Pablo González Tornel.



Foto 7. Juan Correa. Virgen de Guadalupe. Primera capilla del lado del Evangelio en el templo de los Santos Ildefonso y Tomás de Villanueva en Roma. S. XVII.





Foto 8. Antonio y Carlo Cometti. Detalle de los estucos del templo de los Santos Ildefonso y Tomás de Villanueva con la dedicación del mismo a la Virgen de Copacabana. Roma. A partir de 1667.



Foto 9. Antonio y Carlo Cometti. Fragmento de los estucos del templo de los Santos Ildefonso y Tomás de Villanueva con una de los emblemas immaculistas que caracterizan la imagen de la Virgen *Tota Pulchra*. Roma. A partir de 1667.

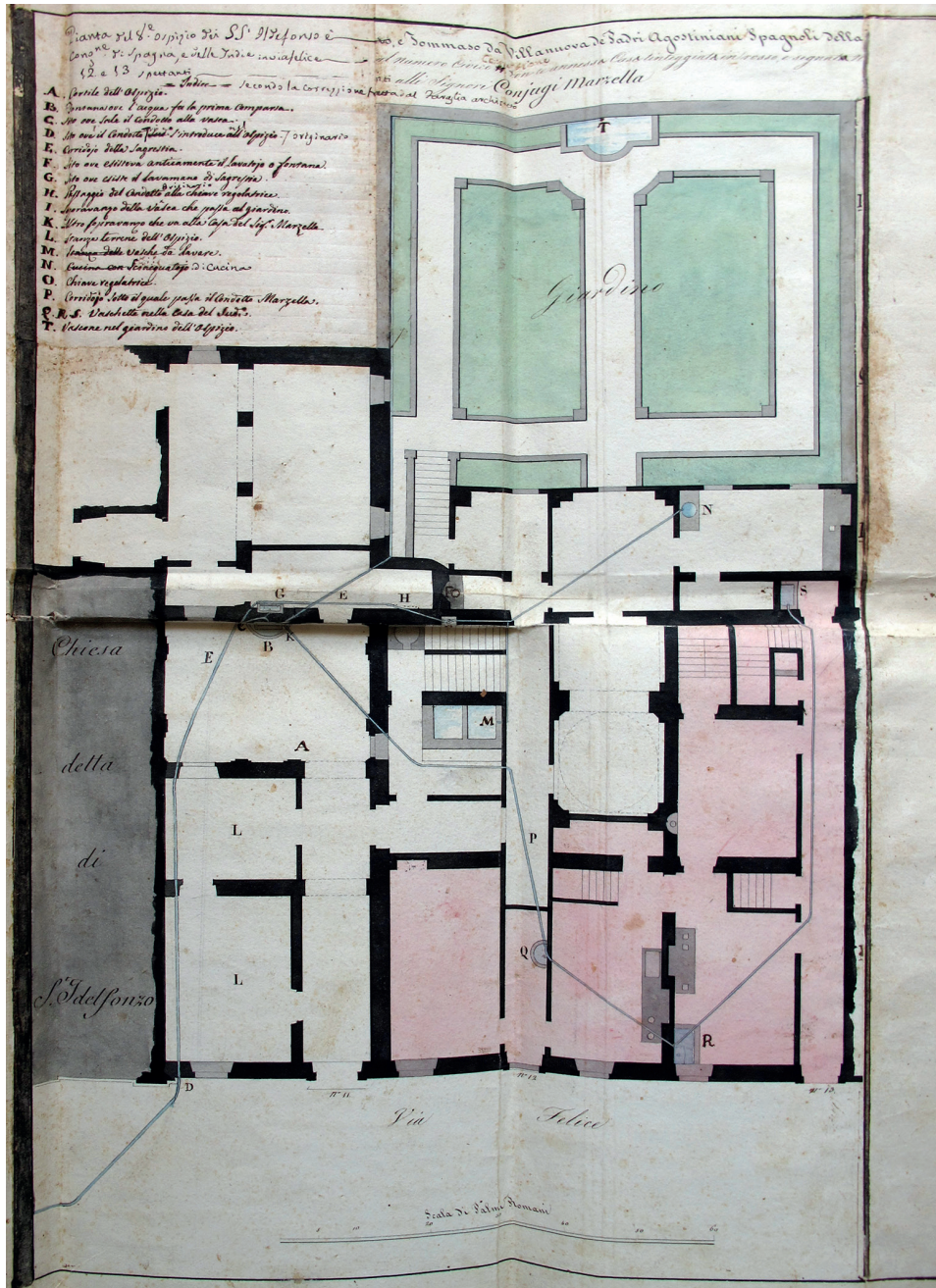


Foto 10. Giuseppe Marini. Planta del Hospicio de los santos Ildefonso y Tomás de Villanueva. 1825. AGOAR, Hospicio de Sant' Ildefonso, Caja 17.

