

INSIGNIUM ROMAE TEMPLORUM
PROSPECTUS EXTERIORES INTERIORESQUE

G. G. De Rossi (ed.)

Estudio preliminar de José Manuel Barbeito

INSTITUTO JUAN DE HERRERA
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID

2004

ÍNDICE

Presentación	IX
Nota de la edición	XI
Giovanni Giacomo De' Rossi. El poder de la stampa	1
Roma vetus ac recens	1
La Stamperia alla Pace	4
Las iglesias de la Roma moderna	8
El <i>Insignium Romae Templorum</i> y otros libros de Rossi en la biblioteca de la Escuela de Arquitectura	27
Facsímil	

Jose Manuel Barbeito

GIOVANNI GIACOMO DE' ROSSI El poder de la estampa

Entre 1716 y 1722 se llevó a cabo en la madrileña iglesia de Montserrat una intensa campaña de obras que permitió terminar de cerrar la nave, y rematar ante ella el segundo cuerpo de la fachada. Actuaba como supervisor de estos trabajos Pedro de Ribera que, ya en plena madurez profesional, estaba a punto de alcanzar el cargo de Maestro Mayor de las Obras y Fuentes de Madrid, la más encumbrada posición a la que podía aspirar un arquitecto de la villa.

Pues bien, a don Pedro de Ribera como pago de su trabajo se le añadió una recompensa bien singular: un compás de plata en un estuche, «*un relox que costó ocho doblones y medio*» y además «*se le dieron de el expolio de fray Gaspar, dos libros de las plantas y alzados de los palacios y templos de Roma, su autor Rubies de arquitectura*». Un Rubies, tan mal transcrito por el escribano que cuesta descubrir tras él la corrupción del nombre latino de la familia De' Rossi, los más importantes editores de la Roma barroca ¹.

Como estos libros los conservó Ribera toda su vida, figuraron en el inventario de los bienes realizado tras su fallecimiento, en 1742; inventario descuidado, impreciso en consignar autores y títulos, pero que en cambio nos aclara un dato importante, la fecha de edición. Los libros se recogen juntos, en un único asiento, el que corresponde al número 65: «*mas otro libro Jacopo de Rubeis Romano de ynsignes templos y palazios impreso el año de mil seiscientos y ochenta y quatro*» ².

No sabemos lo que pasó después con los libros de Ribera, a que manos terminarían llegando. Pero sí podemos preguntarnos, mientras estuvieron en las suyas ¿qué arquitectura le enseñaron?. Él, un arquitecto siempre atado a Madrid, ¿cuál sería la Roma que vislumbraría tras estos edificios?

ROMA VETUS AC RECENS

Responder a estas preguntas requiere desarrollar algunas reflexiones, que nos ayuden a entender y situar en su momento histórico la obra de Rossi. Un libro que pone ante nuestros ojos lo mejor del barroco romano, el brillante despliegue de una arquitectura que apunta el renacer de Roma, la aparición de la Roma moderna, capaz de representar con inusitado esplendor su nuevo papel como asiento de la corte pontificia y cabeza de la iglesia católica.

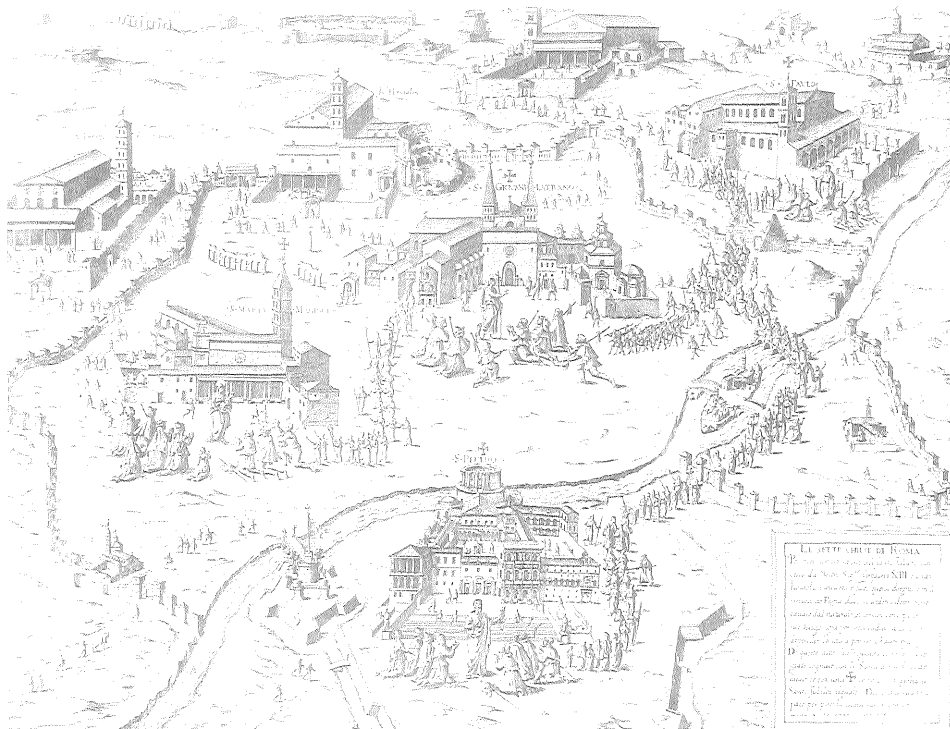
Sin embargo, esto no fue fácil de alcanzar. A nadie se le oculta que Roma llegó al Renacimiento asfixiada por sus ruinas. Desde luego a ellas debía su legendario prestigio, y eran un permanente recuerdo de sus glorias pasadas; pero también medían el grado de su decadencia. ¿Qué ciudad podía sobrevivir al lado de esas ruinas? Junto a ellas todo resultaba mezquino y miserable. La imagen de aquellos grandiosos despojos hacía aún más patética la humildad del caserío que asustado, parecía querer huir de tanta historia, apiñándose junto al curso del Tíber. Frente a la pujanza de Florencia, de Milán, Nápoles o Venecia, Roma era sólo el pasado. Cuando el regreso de los papas atraiga de nuevo a los humanistas, la Roma moderna no va a merecer ni rechazo, ni repudio. Simplemente sus ojos no la ven, no existe, porque para ellos la única Roma real, es la Roma narrada, la Roma descrita de los textos antiguos ³.

Los primeros pontífices del Renacimiento, el enérgico Julio II, el refinado León X, pensaron que tal vez fuera posible recuperar aquella Roma, resucitar el gran cadáver. Pero en 1527, el humillante correctivo del *sacco* dejó claro hasta qué punto se trataba de una vanidad imposible. La Roma de Julio César soñada

1. M. Verdú, *El arquitecto Pedro de Ribera (1681-1742)*, Madrid, 1998, identificó perfectamente el libro, señalando la importancia que pudo tener en la formación del arquitecto. Para el pago a Ribera, véase Virginia Tovar «El Real Monasterio de Nuestra Señora de Monserrat en Madrid, y su terminación en el siglo XVIII», *Villa de Madrid*, n° 68 (1980).

2. Tal vez ya estuvieran encuadernados, formando un solo volumen. El libro sobre los palacios sería uno de los dos de la serie comenzada a editar por Rossi, el de Ferrerio o el de Falda. La obra se tasó en 150 reales. APM. Prot. 14.968 fols. 19-22.

3. Esta imagen literaria de la ciudad y las dificultades que implicará para su desarrollo futuro han sido pormenorizadamente analizadas por G. Labrot, *L' image de Rome (1534-1677)*, París, 1987.



Septem Primariae Romanae Urbis Ecclesiae.
Editada por Lafréry, sobre dibujo atribuido a
Dupérac, para el jubileo de 1575

por el papa Della Rovere, la Roma pagana del papa Médici, no podían proyectarse hacia el futuro, no tenían sitio en él. La destrucción y el saqueo fueron el corolario, el daño material que siguió al que en el orden espiritual, había supuesto la quiebra de la Reforma, cuando el nombre de Roma se vuelve inseparable del de corrupción, infamia, expresión de las miserias de la iglesia y de la depravación de sus dirigentes. Un coro que no entonaban solo los reformistas. Bastaría escuchar a Alfonso de Valdés, el secretario de cartas latinas del emperador, cuando tratando de justificar la injustificable barbaridad cometida por las tropas de Carlos V, no duda en calificar a Roma de ciudad de perdición, nueva Sodoma o Gomorra que ha recibido el castigo merecido por sus muchos pecados ⁴.

Roma aprende tan dura lección. Empieza de nuevo con humildad, consciente ahora de que cualquier resurgir tendrá que buscar su simiente en la religión. Al fin y al cabo, la ciudad es cuna de los comienzos del cristianismo y conserva infinidad de reliquias venerables, cuyo culto va unido a la misma idea de Contrarreforma. Una política hábil consigue atraer de nuevo a los peregrinos y pronto los jubileos irán pautando visitas masivas de fieles que seguirán piadosamente el itinerario entre las *Sette Chiese*.

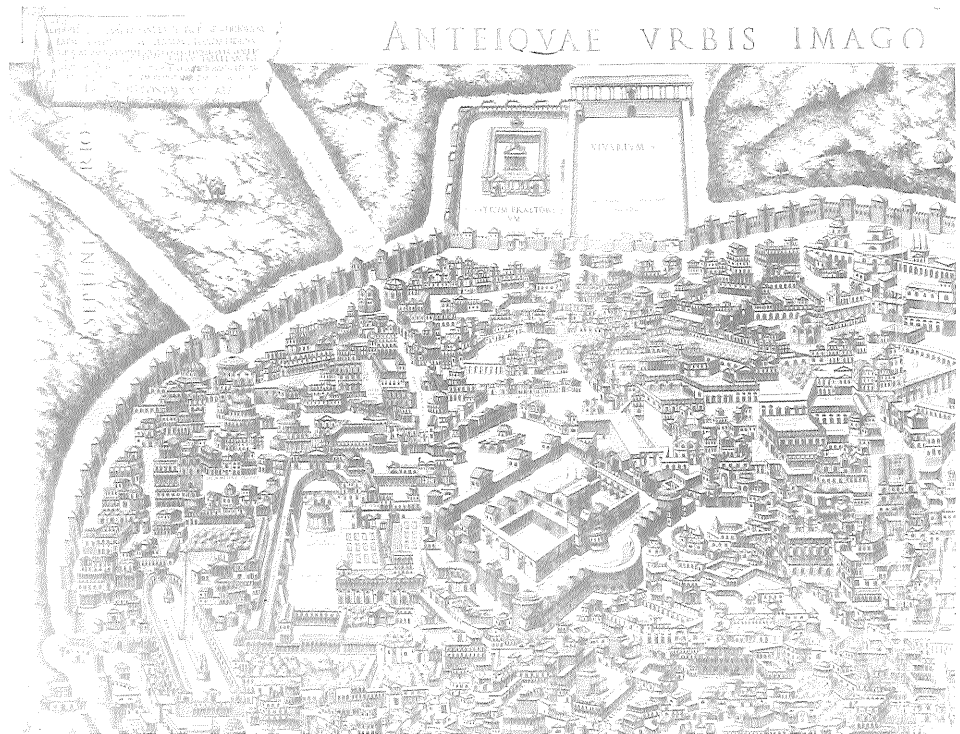
A la sombra de su fervor la ciudad poco a poco se recupera. Vienen las iglesias de Vignola y Della Porta, grandes templos en los que escenificar los ritos de una nueva fe. Se cubre por fin San Pedro, acabando así con aquellas imágenes descarnadas de una obra que más parecía el abandonado resto de cualquier otra ruina de la antigüedad. Y sobre todo llega Sixto V, el papa Felice Peretti, de reinado breve pero intenso (1585-1590), con el que la ciudad cierra un capítulo y abre otro. Por un lado culmina la Roma de las *Mirabiliae* y de las peregrinaciones, uniendo las basílicas para permitir a los fieles desplazarse fácilmente en búsqueda de sus indulgencias, nuevas vías en las que la decisión del trazado materializa la confianza en los caminos de la espiritualidad. Pero, colocando los obeliscos frente a los templos, asocia a este empeño el recuerdo del pasado, creando una poderosa estructura simbólica que incorpora a la Roma de la fe, la Roma de la antigüedad.

Las vías de Sixto V cruzan los desolados campos que ahora ocupan buena parte del interior del recinto Aureliano. Es ese vacío urbano el que permite concebir el tejido de perspectivas que configuran los obeliscos, y la importancia que toma entonces la visual, apunta la idea de una ciudad de marcado carácter escenográfico. De manera que si en su origen esta operación hunde sus raíces en el mundo medieval, su posterior instrumentación nos coloca ante algunos de los aspectos más característicos de lo que después será el urbanismo barroco ⁵.

Sixto V nos lleva a las puertas del siglo XVII y nos coloca por tanto en el corazón mismo de la arquitectura representada en el libro de Rossi. Con el nuevo siglo vendrán, entre otros, el largo reinado del papa Borghese, Paolo V, responsable de tantas iniciativas constructoras, y además, inductor con su propio ejemplo, de que muchos de esos vacíos, a uno y otro lado de los muros de la ciudad, se

4. A. de Valdés, *Diálogo de las cosas sucedidas en Roma, 1527*, reed. Madrid, 1969.

5. Para esta lectura de las intervenciones de Sixto V, véase P. Portoghesi, *Roma Barocca*, Roma-Bari, 1978 (1966).



poblaran de huertas y jardines en torno a nuevas villas y casinos. Urbano VIII, el culto Maffeo Barberini, protector del Bernini, el papa Pamphili, Inocencio X, con el que Borromini alcanzará los momentos más brillantes de su carrera, y Fabio Chigi que subiría al trono como Alejandro VII, sellarán con sus nombres (y con sus escudos) otros tantos momentos de la historia romana. Romas que se superponen para acabar conformando la espléndida realidad de la Roma moderna.

Una Roma con su propia personalidad, que al fin puede mirar sin complejos la antigüedad⁶. El pasado legendario ya no rige con su áurea mítica la ciudad del presente. Ahora se convierte en algo objetivo, materia para el estudio. La leyenda deviene historia, y Roma la asume como un factor más de su identidad. Si esa antigüedad, convertida ya en un dato científico, debe conquistar a la Europa sabia, la Roma moderna atraparé al artista. Si para la arquitectura aquella ofrece un ingente material de aprendizaje, que obliga a medir, a copiar y a repetir, ésta responde con la singularidad de sus propuestas que deslumbran y estimulan ingenios y sensibilidades.

A mediados del siglo XVII, Roma ha conseguido por fin apropiarse de todo su pasado, el de las peregrinaciones y las basílicas por un lado y el de la antigüedad por otro. Cuando los visitantes, ya sean ilustres personajes o solo curiosos viajeros, lleguen a la ciudad, entren por Piazza del Popolo, recorran el Corso, pasando ante la columna Antonina, hasta llegar a Piazza Venezia, bajen luego al Gesú y tras doblar por el palazzo Altieri se introduzcan en las callejuelas de la ciudad medieval, jalonadas con los nuevos templos de Maderno o Rainaldi; cuando alcancen el puente Sant' Angelo, crucen el Tiber y atraviesen el Borgo para acceder a la plaza de San Pedro y ver la deslumbrante fachada de la basílica recién terminada, esos visitantes habrán recorrido una Roma capaz de asumir y articular su memoria histórica dentro de una nueva realidad⁷.

La ciudad vive en la calle y la calle se convierte en un teatro que no deja a los edificios permanecer en el anonimato. Cada arquitectura deviene en sí misma un espectáculo y su peor pecado sería no ser protagonista de algo, o sea, pasar desapercibida⁸. Un aire de exhibicionismo recorre el trabajo de los arquitectos: iglesias y palacios, villas y jardines. Esas serán las tipologías que dibujen la cara de la nueva Roma, y es a través de ellas, como Rossi nos la enseña. La suya es una ciudad para ser vista, y por lo tanto también para ser grabada y reproducida. Las estampas se encargarán de completar el milagro: Roma dejará de estar sólo en Roma. Estará allí donde llegue su imagen.

Acerquémonos un momento a Piazza della Pace y entremos en la tienda-taller de Rossi, donde se imprime y vende nuestro libro.

6. A partir de los años veinte son frecuentes las obras sobre la Roma moderna, como las de Giacomo de Crulli, *Grandezze delle città di Roma [...] antiche e moderne come al presente si ritrovano*, Roma, 1625, Alessandro Donati, *Roma vetus ac recens*, Roma, 1639, o Filippo de' Rossi, *Ritratto de Roma moderna*, Roma, 1645.

7. Este, que someramente acabamos de describir, es el recorrido que siguió Cristina de Suecia en su entrada en la ciudad el año 1655.

8. De ahí la importancia del mundo de la estampa. Evidentemente esa Roma triunfante que nos asalta desde libros y grabados, escondía tras sí, una realidad menos brillante, la Roma popular de artesanos, oficiales y criados. Un reciente estudio de cómo la propaganda oficial, escondía sistemáticamente las miserias de la urbe en R. M. San Juan, *Rome. A city out of print*, Minneapolis, 2001.

LA STAMPERIA ALLA PACE

Lo común que fue y sigue siendo el apellido Rossi en Italia y el hecho de que hubiera numerosos Rossis dedicados al mundo de la imprenta y edición en la Roma barroca, dificultó sumamente el poder restituir los avatares de la *Stamperia Rossi alla Pace* y determinar la genealogía y relaciones de parentesco entre los diferentes Rossis que sucesivamente fueron estando al frente de la misma. Gracias a la tesis doctoral de Francesca Consagra, hemos podido por fin conocer bien la historia de la familia y saber como fueron convirtiendo lo que comenzó siendo sólo un pequeño negocio, en la empresa editorial más importante de la ciudad⁹.

Cerca de 1616 un oficial impresor, de origen milanés, recién casado, a pesar de ser ya hombre de edad, pues frisaría los cincuenta, abrió su primer taller en Roma, uno más entre los cerca de noventa con que contaba entonces la ciudad¹⁰. Este milanés se llamaba Giuseppe Rossi, y se ve que conocía bien el terreno que pisaba, pues en un año el trabajo se multiplicó y fue necesario buscar ayudantes, contratando como aprendices a dos jóvenes sobrinos, Giuseppe al que apodaron «el joven» para distinguirlo de su tío, y Giovanni Battista. Colaborarían ya en las primeras obras importantes surgidas del taller, el *Illustrium Urbis Romae Aedificiorum et Ruinarum monumenta*, o la *Nuova raccolta di fontane diverse che si vedono nell'alma città di Roma, Tivoli e Frascati*, ambas sobre planchas de Giovanni Maggi¹¹. En los próximos años Giuseppe ampliaría considerablemente sus fondos, adquiriendo muchas otras planchas y reeditándolas, con lo que fue poco a poco consolidando su prestigio. Mientras, fueron naciendo sus hijos, Giovanni Doménico en 1619, Girolamo en 1621, Giovanni Giacomo —el editor de nuestro libro— en 1627, y Filippo en 1631.

Excepto Girolamo, del que se saben pocas cosas, tanto los otros tres hijos como los dos sobrinos, trabajarían en la edición y venta de libros y estampas, poseyendo con el tiempo talleres propios que compitieron entre sí con productos similares destinados a la misma clientela. Su relación es una compleja historia de rivalidades y celos, familiares y profesionales, tras la que se oculta la participación en un floreciente negocio que producía pingües beneficios.

La ramificación de la empresa empieza cuando, en 1628, Giuseppe el viejo, constituye un legado para que puedan independizarse sus dos sobrinos, los primeros que abrirán su propio negocio en via della Pace. Al año siguiente, el tío que hasta entonces tenía su taller y tienda en el rione Campo Marzio, se traslada, instalándose en la misma vía della Pace, justo enfrente de sus sobrinos. La verdad es que este era un barrio romano —el del rione Ponte— con gran tradición en el negocio editorial y allí habían tenido sus talleres impresores de la talla de Lafrèry. Poco después, los dos sobrinos de Giuseppe el viejo se casaron, uno en 1633, el otro en 1634, y sus relaciones se fueron enfriando, tanto, que decidieron disolver su sociedad. En la Pascua de 1635 Giovanni Battista dejó la tienda de su hermano y se trasladó a la vecina Piazza Navona, instalándose junto al palacio de Cupis. A partir de ahí la fortuna de ambos hermanos fue muy distinta. Giuseppe el joven mantuvo su negocio en la Pace hasta su muerte, ocurrida inesperadamente en 1644. Dejaba sólo dos hijas de corta edad, y su viuda acabó vendiendo buena parte de su importante colección de planchas a los primos Rossis de la tienda de enfrente. En cambio Giovanni Battista, desde Piazza Navona, fue ampliando su firma *sull'ensegna delle Stampe*, hasta convertirse en uno de los más importantes editores romanos, posición que tras su muerte, en 1678, conservaría su hijo y sucesor Matteo Gregorio.

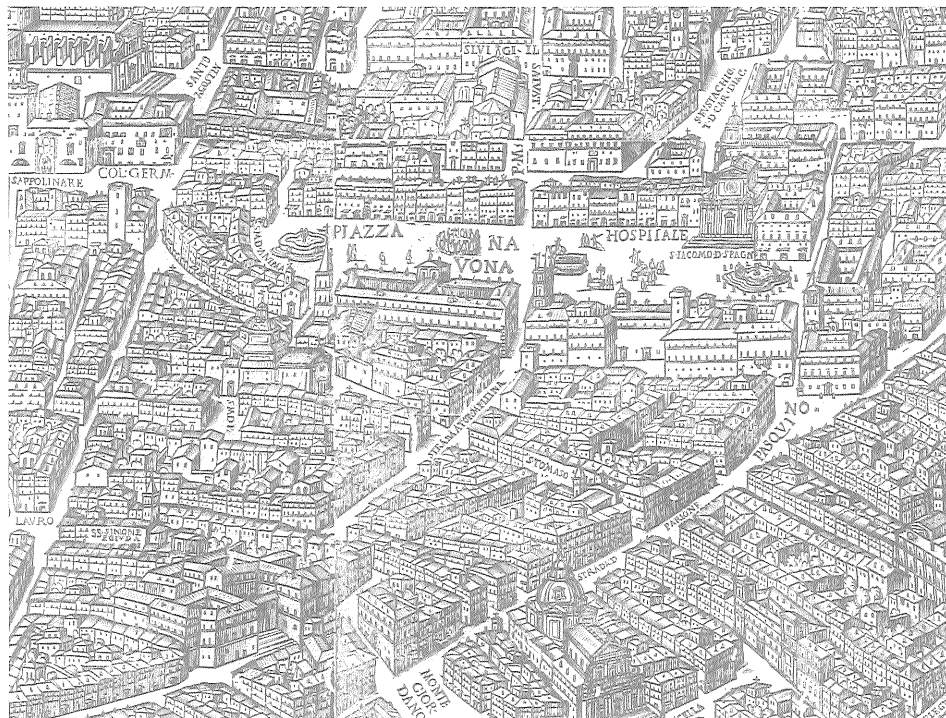
En cuanto a la *Stamperia alla Pace*, cuando en 1639 falleció Giuseppe el viejo, continuaron a cargo del negocio su viuda y el hijo mayor Giovanni Domenico, pues Giuseppe estableció que su herencia no se repartiera mientras los otros hijos no alcanzaran la mayoría de edad, cosa que no sucedió hasta agosto de 1648. El reparto de la notable colección de planchas que albergaba el taller paterno, permitió empezar su propio camino a los herederos, y Giovanni Domenico y Giovanni Giacomo comenzaron a publicar de forma independiente, aunque curiosamente seguían compartiendo la misma tienda del padre en via de la Pace. Una situación que duró más de un año, hasta que, a principios de 1650, Giovanni Domenico se trasladó, abriendo su propio negocio, *all'ensegna de Parigi* en Piazza Navona, justo al lado del que poseía su primo Giovanni Battista. Ya se entiende que haya sido tan difícil conseguir desentrañar el hilo de

9. F. Consagra, *The De' Rossi family print publishing shop*, John Hopkins University, 1992, es desde su publicación el trabajo de referencia obligado para quienes se han ocupado de los Rossi y en general del mundo de la imprenta en la Roma del siglo XVII. Aunque no vuelva a hacerse referencia, cuanto a continuación se dice está basado en su texto.

10. Una visión general sobre el negocio editorial en la Roma de los siglos XVI y XVII, localización de las imprentas, estructura de las empresas editoras, privilegios de impresión, etc., puede encontrarse en M. Bury, *The print in Italy 1550-1620*, Londres, 2001.

11. Maggi se hallaba para entonces plenamente volcado en la confección de la gran planta de Roma, editada en 1625. Para su actividad en el campo de la teoría de la arquitectura, de la pintura y del grabado remitimos a Stefano Borsi, *Roma di Urbano VIII. La pianta di Giovanni Maggi*, Roma, 1990.

El sector urbano comprendido entre Piazza della Pace y Piazza Navona. Fragmento de la planta de Giovanni Maggi, editada por Paolo Maupin en 1625.



esta historia de editores, que mientras tanto seguían con sus transacciones y no paraban de poner en el mercado nuevas obras cada uno con su firma. La inesperada muerte en 1653 de Gian Domenico ayudará a aclarar un poco esta embrollada competencia familiar, pues Giovanni Giacomo, el hermano pequeño que continuaba en la Pace, se hará prácticamente con la totalidad de su patrimonio, lo que unido a lo que le había correspondido de la herencia del padre, le permitirá reunir un considerable fondo de más de tres mil planchas y 61.000 láminas, además de un importante stock de libros ya impresos.

Era un hombre rico. Pero Giovanni Giacomo de' Rossi no se va a conformar con vivir de lo heredado. Lo tomará como punto de partida para dar un paso profesional cuantitativo y cualitativo. Empezó por alquilar un nuevo y amplio local en la esquina de Piazza della Pace con la vía de Tor Millina, donde entre otras cosas poder albergar tres nuevas prensas. Y luego cambió el enfoque de la política de la empresa, que si hasta entonces había funcionado acaparando planchas dentro del mercado romano, a partir de ahora empezará a primar la producción propia de nuevas series editoriales.

Su relación con Falda es un buen ejemplo de esta actitud. El joven dibujante debió llegar a Roma en 1657, con poco más de 14 años, entrando en seguida a trabajar en el taller de Bernini. Allí le descubrió Rossi que comprendiendo sus aptitudes lo llevó a via della Pace, iniciándole en el arte del grabado y mejorando su formación en el dibujo y la perspectiva, junto a maestros de la talla de Cortona y Borromini. Nació así una estrecha relación profesional, pero también personal. «*Con amor paterno lo stimolava alla perfettione*», dirá Cotta ¹².

A partir de 1665 y hasta su muerte en 1678, la iconografía de la Roma moderna que sacará a la luz la imprenta de Rossi, tendrá como principal protagonista a Falda. Entre 1665 y 1669 aparecerán los primeros tres libros de *Il Nuovo Teatro* de las fábricas construídas por Alejandro VII; después de 1670, *I palazzi di Roma*, segundo tomo de una serie que había iniciado Rossi en 1655 con un primer libro sobre los dibujos de Pietro Ferrerio; entre 1667 y 1677 los primeros dos volúmenes de las *Fontane*, uno de Roma y otro de Frascati, y después los *Giardini di Roma* que se editará en forma de libro tras la muerte de Falda ¹³.

Si Giovanni Giacomo Rossi encontró en Falda el mejor colaborador para sus empresas, por su parte los Rossis de plaza Navona respondieron con la protección que otorgaron al que tal vez fuera el mejor dibujante de *vedutas* que trabajara entonces en Roma, el clérigo flamenco Lieven Cruyl de Gante. Un plano suyo de Roma salió en 1665 del taller de plaza Navona, que fue contestado, dos años después, desde la Pace editando uno de Falda. Piazza Navona no estaba dispuesta a quedarse atrás y respondía en 1668 con otro plano original de Cruyl, pero firmado esta vez por el propio editor, Matteo Gregorio de Rossi. La pugna se decidió cuando la casa de la Pace publicó en 1676 un nuevo plano de Falda, mucho mayor que el primero y que se convertiría en el más popular de Roma hasta que Nolli publicara su planta de la ciudad.

12. «*Gio. Giacomo Rossi, che di già haveva divisata l'alta sua capacit' lo ricoverò presso di se e providelo di precettori (tra quali il cavalier Boromino e Pietro da Cortona lo instruiro nelle regole della prospettiva e dell'Architettura, alle quali operationi particolarmente inclinava)*». Lazzaro Agostino Cotta, *Museo Novarense*, Milán, 1701.

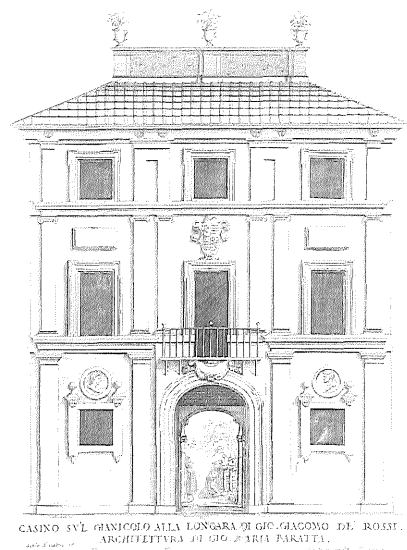
13. Para una visión completa de la producción de Falda, *The illustrated Bartsch*, vol. 47 parte 20, al cuidado y con introducción de Paolo Bellini, Nueva York, 1983.

Este enfrentamiento que recoge la rivalidad entre los Rossi de la Pace y los de plaza Navona se ha convertido en un lugar común entre los estudiosos de las vistas de Roma¹⁴. Pero hay otro aspecto que nos conviene ahora resaltar. Contar con Falda le permite a Giovanni Giacomo materializar en imágenes el retrato de una nueva Roma. Nunca descuidó editorialmente el mundo de la Roma antigua, que atendía un mercado seguro y estable. Pero Rossi nota como se va consolidando cada vez con mayor fuerza la demanda de imágenes de la Roma moderna, de esa ciudad que a lo largo del Seicento había cambiado por completo su fisionomía. Un cambio que se revelaba más que en el plano ideológico, en el visual, bien se tratara de la arquitectura (piénsese en las escenográficas fachadas barrocas), o se tratara de la ciudad, desde las perspectivas de Sixto V a los famosos «teatros» urbanos de Alejandro VII. Junto al retrato de la Antigüedad, había surgido una nueva Roma que estaba pidiendo ser plasmada en imágenes. Y ahí convergen los intereses de Rossi y del Papado. Porque la Santa Sede sabía mejor que nadie del poder de persuasión de la imagen, y va a alentar y proteger con excepcionales privilegios la actividad de Rossi¹⁵.

Esta se extiende por entonces a una multiplicidad de intereses, bien reflejados en la larga dedicatoria que Rossi añade al plano de Falda. Es como un catálogo de todo lo que ha hecho, y claro –los intereses comerciales priman– también de todo lo que vende y un comprador interesado podía encontrar en su tienda de la Pace. La *Antichità* de Roma, nunca descuidada, el grabado de las mejores pinturas a partir del Renacimiento, desde las obras de Rafael y Giulio Romano hasta las de los Carraci y Pietro da Cortona, la Roma moderna del *corpus* de Falda. Todo lo que una editorial debe poseer para satisfacer a ese cliente «nobile et studioso lettore» al que Rossi se dirige y como no, al que está dispuesto a «continuare a serviti con la novità delle mie stampe, e vivi felici». ¡Qué complicidad con su público!

Gian Giacomo es un hombre rico, culto, refinado, amigo y protector de artistas, vive holgadamente junto a su taller romano. Puede darse el lujo de poseer incluso una pequeña villa, sobre la vía de la Lungara, levantada por el arquitecto Francesco Maria Baratta, autor también del cercano casino de los Spada, en el Gianicolo. Precisamente allí, en la casa de la vía de la Lungara donde se había retirado a intentar recuperarse de una enfermedad, encontrará la muerte Falda en 1678. ¡Qué dura pérdida para Rossi! Aparte de la relación personal, Falda dejará en via della Pace un hueco muy difícil de llenar. La publicación de la Roma moderna se tuvo que interrumpir durante unos años hasta que Rossi la retomara, ya en los años ochenta, de la mano de un dibujante y grabador romano, Giovanni Francesco Venturini. Él se ocupará de abrir las planchas para el cuarto libro de las *Fontane*, colaborando además en nuestro *Insignium Romae Templorum*, y en el *Disegni di vari altari e capelle*. Más adelante otro excepcional dibujante trabajará asiduamente para la firma, el arquitecto Alessandro Specchi, nacido en 1668 también en Roma. Puede que se relacionara desde muy joven con los Rossi, pues ya antes de 1689 su nombre aparece junto al de Venturini en el *Disegni di vari altari e capelle*, iniciando así una colaboración que se prolongará largamente en el tiempo. En 1699 había terminado la serie de incisiones para el cuarto libro del *Nuovo Teatro* y en la primera década del siglo siguiente participó activamente en la realización de los dos primeros libros del *Studio d'Architettura Civile*, obra que puede considerarse cierra la serie iniciada por Falda.

La *Stamperia alla Pace* la dirigía entonces Domenico de Rossi, pues Giovanni Giacomo había fallecido en 1691. Años atrás, justo después de la muerte de Falda, adoptó a uno de sus aprendices, Domenico Freddiani que pasó a usar el apellido de su protector, sucediéndole después al frente de la empresa, que ya prácticamente monopolizaba el mercado editorial romano, como nos transmiten numerosos testimonios contemporáneos. Cuando falleció Domenico quedó al frente de la firma su hijo, Lorenzo Filippo, nacido en 1683, que tras mantener unos años el negocio, pronto decidiría ponerlo a la venta. El renombre que había adquirido en toda Europa la casa de los Rossi –y del que es una muestra más el libro recibido por Ribera– atrajo la atención de unos comerciantes ingleses que le hicieron una tentadora oferta, pero antes de que Lorenzo Filippo tomara una decisión, el 17 de octubre de 1732, llegó un interdicto papal bloqueando la venta. Se produjo a partir de entonces un tira y afloja que se prolongaría durante seis años, en el que se sucedieron las valoraciones de distintos expertos, hasta terminar de cerrar la operación de venta a la Cámara Apostólica el 22 de enero de 1738. Los fondos de Rossi constituyeron el germen de la



Giovanni Battista Falda, *Casino su'l Gianicolo alla Longara di Gio. Giacomo Rossi*.

Lámina 37 del *Nuovi disegni dell' Architetture et piante de' palazzi di Roma ...*, Libro Secondo, Roma, 1660 (ca.).

14. Fue primero estudiado por Ch. Huelsen, *Saggio di bibliografia ragionata delle piante icnografiche e prospettiche di Roma dal 1551 al 1748*, Roma, 1915. Más modernamente en J. Connors, "Cruyl contro Falda" en *Vedute romane di Lieven Cruyl*, Roma, 1989. La recopilación de todas estas plantas puede encontrarse en los tres volúmenes de las *Piante di Roma*, a cargo de P. A. Frutaz, Roma, 1962.

15. Para la importancia de las vistas de Falda en la divulgación de la imagen de Roma, véase R. D'Amico, «La veduta nelle incisione tra '600 e '700. G.B. Falda e G. Vasi», en *Il Seicento*, Roma, 1976. Respecto al interés del papa Chigi, D.M. Habel, *The urban development of Rome in the age of Alexander VII*, Cambridge, 2002.

R O M A M O D E R N A

In piante, e vedute diverse, e colle cose più principali della medesima divise in libri.

Roma Moderna in pianta, e alzata stampata l'anno 1676, con aggiunta delle fabbriche più moderne fino al presente disegnata, e intagliata in acqua forte da Gio: Battista Falda in 12. fogli reali grandi *sc. 2. 6. 20.*
Roma moderna in prospetto intagliata in acqua forte da Antonio Tempesta in 12. fogli reali grandi. *sc. 1. 8. 20.*
La medesima in pianta, e alzata intagliata in acqua forte da Gio: Battista Falda in due fogli imperiali *ba. 30.*
La medesima in prospettiva intagliata in acqua forte da Domenico Barriera in due fogli reali per traverso *scudi 10.*
Nuova pianta della Città di Roma coll'indice de' templi, de' palazzi, e delle altre fabbriche antiche, e moderne, divisa ne' suoi quattordici Rioni, intagliata a bulino da Antonio Barberi in 2. fogli imperiali *ba. 40.*
Palazzi di Roma de' più celebri Architetti colle loro piante, e misure, disegnati da Pietro Ferretio: intagliati in acqua forte in 44. mezzi fogli imperiali per traverso. Lib. I. *sc. 2. ba. 50.*
Palazzi di Roma de' più celebri Architetti, coll' loro piante, e spaccati, e misure, disegnati, e intagliati in acqua forte da Gio: Battista Falda in 61. mezzi fogli imperiali per traverso Libro II. *sc. 3. ba. 50.*
Il nuovo Teatro delle Fabbriche di Roma moderne fatte nel Pontificato d'Alessand. VII., disegnate, e intagliate in prospettiva in acqua forte da Gio: Battista Falda. Lib. I. in 35. mezzi fogli reali per traverso *scudi 10. bajocchi 50.*
Il nuovo Teatro delle Fabbriche fatte fare in Roma, e fuori di Roma da Alessandro VII., disegnate, e intagliate in prospettiva in acqua forte dal medesimo Falda. Libro II. in 17. mezzi fogli reali per traverso *bajocchi 75.*

Il nuovo Teatro delle Facciate delle Chiese di Roma disegnate, e intagliate in prospettiva in acqua forte dall'istesso Falda. Lib. III. in 30. mezzi fogli reali per traverso *scudi 10. bajocchi 50.*
Il nuovo Teatro de' Palazzi in prospettiva di Roma moderna, intagliato in acqua forte da Alessandro Specchi. Libro IV. in 52. mezzi fogli reali per traverso *sc. 3. bajocchi 50.*
Fontane di Roma nelle Piazze, e luoghi pubblici della Città disegnate, e intagliate in prospettiva in acqua forte da Gio: Battista Falda, libro II. in 33. mezzi fogli reali per traverso *sc. 2. bajocchi 80.*
Fontane nelle ville di Frascati, disegnate, e intagliate in prospettiva da Gio: Battista Falda in acqua forte. Libro II. in 19. mezzi fogli reali per traverso *sc. 1. bajocchi 20.*
Fontane de' Palazzi, e de' Giardini di Roma co' loro prospetti, e ornamenti disegnate, e intagliate in acqua forte da Gio: Francesco Venturini. Libro III. in 23. mezzi fogli reali. *sc. 1. bajocchi 80.*
Fontane del Giardino Esense in Tivoli co' loro prospetti, e vedute, e colla cascata del Fiume Aniene, detto volgarmente Teverone, disegnate, e intagliate in acqua forte da Gio: Francesco Venturini. Libro IV. in 29. mezzi fogli reali *scudi 2.*
Fontane diverse di Roma, di Tivoli, e di Frascati intagliate in acqua forte da Domenico Barriera, e da Giovanni Magi in quarantatotto mezzi fogli, e quarti di foglio reale di stampa ordinaria *ba. 80.*
Giardini di Roma colle loro piante, alzate, e vedute in prospettiva, disegnati, e intagliati in acqua forte da Gio: Battista Falda libro in 21. mezzi fogli imperiali per traverso *scudi 2.*
Giardini di Roma in prospettiva intagliati in acqua forte in 8. mezzi fogli reali di stampa ordinaria *ba. 20.*
Le nove Chiese di Roma, che si visitano per l'Indulgenza, colla Chiesa di S. Maria del Popolo, e loro altari privilegiati, disegnate, e intagliate a bulino da Giovanni Magi libro in 10. fogli reali grandi per traverso *scudi 1.*
Chiese di Roma le più belle, intitolate: *Insignium Romae templorum Prospectus exteriores, interioresque à celebrioribus architectis inventi: suis cum plantis, & mensuris* in 72. mezzi fogli imperiali. *sc. 5. baj. 50.*
Disegni di varj Altari, e Cappelle colle loro facciate, fian-

fianchi, piante, e misure, messi in opera da' più celebri architetti, e intagliati in acqua forte libro in 50. mezzi fogli imperiali *sc. 3. bajocchi 50.*
Nuove invenzioni d'ornamenti d'Architettura, e intagli diversi, utili agli Argentieri, Intagliatori, Raccamatori, e altri Professori del disegno, inventati, e intagliati da Filippo Passerini libro in 52. mezzi fogli imperiali *sc. 1. bajocchi 80.*
Studio d'Architettura Civile sopra gl'ornamenti di Porte, e Finestre tratti da alcune fabbriche insigni di Roma, colle sue misure, piante, modani, e profili: opera de' più celebri Architetti de' nostri tempi, intagliata a bulino, e in acqua forte, e misurata da Alessandro Specchi, e altri: libro in 143. mezzi fogli, e fogli imperiali, Parte Prima *scudi 10.*
Studio d'Architettura Civile sopra varj ornamenti di Cappelle, e di diversi Sepolcri tratti da più Chiese di Roma, colle loro facciate, fianchi, piante, e misure, opera de' più celebri Architetti de' nostri tempi disegnata da Alessandro Specchi, e intagliata in acqua forte da Francesco Aquila. Libro in 62. mezzi fogli, e fogli imperiali. Parte Seconda *scudi 5.*
Raccolta di vari diversi fontani da illustri Artefici Antichi, e diverse Targhe soprapposte alle fabbriche più insigni di Roma de' più celebri Architetti moderni, disegnate, e intagliate in acqua forte da Francesco Aquila libro in 51. mezzi fogli imperiali per traverso *sc. 1. bajocchi 50.*
Studio d'Architettura Civile sopra varie Chiese, Cappelle di Roma, e Palazzo di Caprarola, ed altre Fabbriche colle loro facciate, spaccati, piante, e misure: Opera de' più celebri Architetti de' nostri tempi, disegnata, ed intagliata da diversi. Libro in 83. fogli, e mezzi fogli imperiali. Parte terza *sc. 6.*
Raccolta di diverse vestigie di Fabbriche, ed alcune statue antiche con alcune Fabbriche, e Giardini moderni intitolata: *Collectio Antiquarum Urbis, una cum aliis recentioribus: Auctore, & Sculptore Jacobo Laure anno 1623.* Libro III. 39. mezz. fogli reali per traverso *sc. 1. bajocchi 20.*
Si daranno quanto prima alla luce le statue delli dodici Apostoli fatte collocare dalla santa me. di Papa Clemente XI. nella Basilica di S. Giovanni Laterano.

D-

Indice delle Stampe ... esistenti nella Stamparia di Lorenzo Filippo de Rossi.

Roma, 1735. Los folios correspondientes a la Roma moderna.

Calcografía Cameral, después Calcografía Regia, Calcografía Nazionale y hoy Instituto para la Gráfica ¹⁶.

El inventario realizado en 1735, cuando se van a evaluar y tasar los fondos, constituye un documento excepcional para conocer la variedad de intereses y la diversidad de publicaciones que había alcanzado la editorial. Organizado en secciones, con objeto de facilitar su manejo, estas contemplan, *Carte Geografiche e Città diverse, Antichità di Roma, Roma moderna, Opere* (de pintores, ordenados alfabéticamente), *Opere Sacre, Opere Profane, Opere diverse d'Architettura e d'Ornamenti, Conclusioni, Ritratti* ¹⁷.

En lo relativo a la arquitectura, las obras de la Roma antigua y las de la moderna quedaban al final bastante equilibradas, predominando entre estas últimas las series al aguafuerte que permitían continuar añadiendo tomos sobre el mismo tema ¹⁸. El índice, que diferencia las hojas sueltas de los volúmenes encuadernados formando libro, recoge para estos 28 entradas, entre ellas nuestro libro, apuntado en vigésimo lugar: *Chiese di Roma le più belle, intitolate: Insignium Romae templorum Prospectus exteriores, interioresque à celebrioribus architectis inventi: suis cum plantis & mensuris* in 72 mezzi fogli imperiali.

16. La intención de Clemente XII era establecer una calcografía estatal, similar a la instituída en París por Luis XIV en 1660. Sobre toda esta operación y el origen de la Calcografía, E. Ovidi, *La Calcografía Romana*, Roma, 1905.

17. Hay una edición facsímil, *Indice delle stampe intagliate in rame a bulino e in acquaforte esistenti nella stamperia di Lorenzo Filippo de Rossi. Contributo alla storia della stamperia romana*, al cuidado de Anna Grelle Iusco, que acompaña sus notas con un pormenorizado estudio "La stamperia alla Pace di Giovanni Giacomo de Rossi e dei suoi eredi: dall'Indice alla raccolta di matrici", Roma, 1996.

18. Se ha señalado la importancia de Rossi para nuestra moderna idea de lo que es un libro de arte. F. Haskell, *El laborioso nacimiento del libro de arte*, ed. española, Vitoria, 1991 (1988).

A lo allí dicho, respecto al hecho de fijar con sus ilustraciones los iconos de un determinado tiempo histórico, habría que añadir el interés de las agrupaciones de edificios que realiza para fijar una imagen tipológica de la arquitectura.

LAS IGLESIAS DE LA ROMA MODERNA

En 1683 Rossi sacaba a la luz –reeditaba, dirá él– *Li giardini di Roma*, una serie grabada por Falda que se había completado con nuevas estampas de Simone Felice, modesto continuador suyo. Se trataba de una obra de poco riesgo editorial, por no decir de éxito seguro¹⁹. Al año siguiente Giovanni Giacomo decidió publicar otro libro dedicado a la Roma moderna, pero en este caso de resultado más comprometido, el *Insignium Romae Templorum*²⁰. A diferencia de las *vedutas*, siempre gratas a un amplio público, el libro sobre las iglesias estaba destinado a un segmento más corto y exigente del mercado, reducido a los profesionales o entendidos en arquitectura. Las amables vistas perspectivas se veían ahora reemplazadas por plantas, alzados y secciones, proyectados ortogonalmente y representados a escala. Un libro pues de arquitectura *strictu sensu*, lo que tiene su importancia porque refleja la aparición de una demanda especializada, que es la que una publicación como ésta trata de cubrir²¹.

Ahora bien, ya que hablamos de plantas, alzados y secciones convendría quizás comenzar haciendo un comentario acerca del distinto papel que cada una de estas proyecciones juegan en el libro de Rossi. Porque nosotros estamos acostumbrados a verlas como representaciones parciales de una misma realidad, y por tanto a entender que transmiten un mismo nivel de significados. Pero a la vista de los grabados, no da la sensación de que en este libro las tres representaciones signifiquen exactamente lo mismo.

Evidentemente la disposición planimétrica es especialmente interesante en la arquitectura barroca, por la variedad de soluciones geométricas, y la importancia que, en general, se da al trazado. Las plantas publicadas por Rossi se preocupan en mostrar esta diversidad de soluciones, pero normalmente no descenden demasiado al detalle para hablarnos de otras cosas, por ejemplo, de la riqueza de articulación de los muros o de la manera en que estos se van modelando plásticamente, algo que tan brillantes resultados permitirá alcanzar a arquitectos como Borromini. Pecan a menudo de un exceso de simplificación, y ese poco interés en pormenorizar el detalle se evidencia más cuando las contrastamos con lo que sucede en los alzados. Las fachadas de las iglesias, aunque estén proyectadas ortogonalmente y no vistas en los atractivos escorzos de Cruyl o Falda, siguen estando tratadas minuciosamente en cada uno de sus pormenores formales. Si las plantas nos dan la medida del ingenio de los arquitectos del barroco romano, en estas fachadas sigue brillando la idea de una determinada imagen de la ciudad. Vistas rápidamente por quien hojea el libro, sin ganas de detenerse en el detalle de la composición, no dejarán de cumplir su misión de transmitir la idea de lujo y riqueza que envuelve la Roma de Alejandro VII. Por eso se entiende el papel prioritario que toman en la obra, donde para cada edificio el orden de las representaciones es siempre, primero la fachada, *facies externa*, y lo último el *vestigium*, *ichnografía* o planta. Buena parte de las iglesias están representadas solo por su fachada; ninguna solo por su planta.

Y algo parecido a lo dicho para las fachadas podía comentarse respecto a las secciones, *facies interna*, también a menudo primorosamente dibujadas. Porque la sección nos traslada al mundo del interior, es decir al mundo donde van a florecer los otros grandes artistas de la nueva Roma, pintores y escultores. A veces, antes de hablarnos de la disposición del espacio, estas secciones nos recuerdan que Roma no es sólo arquitectura sino también la ciudad que, para la Europa ilustrada, representa, en todos los campos, la vanguardia del mundo artístico.

Las láminas reproducidas por Rossi dan buena idea de lo mucho que desde finales del siglo XVI se había avanzado en la representación de la arquitectura. Son dibujos cuyo objetivo no es avanzar en el desarrollo de una idea proyectual, ni tampoco servir de instrumento técnico en la ejecución de las obras. Son imágenes concebidas para tratar de transmitir una arquitectura ya elaborada y recurren para ello a todo tipo de recursos, dominados con extraordinaria habilidad. Las numerosas fachadas dibujadas que, a pesar del sombreado, tienen a veces dificultades para explicar el movimiento ondulante del muro o la posición espacial de los distintos elementos respecto a él, se ayudan cuando es necesario incorporando las plantas. Y a veces, tras ellas, aparece punteada la sección de la nave; o se dibuja media fachada y media sección. En fin, no voy a detallar caso por caso, ya que basta una rápida ojeada al libro para constatar esta riqueza de medios expresivos.

19. La edición de 1683 unió las vistas de jardines de Falda alguna de las cuales había sido previamente vendida como lámina suelta. Sobre la buena acogida de la edición, R. Assunto, *Ville e Giardini di Roma nelle incisioni di Giovan Battista Falda*, en la introducción al facsímil publicado en Milán en 1980.

20. Aunque generalmente es aceptada la fecha de 1684, no acaba de estar del todo claro si corresponde a la primera edición de Rossi, pues hay un frontispicio de 1683 en un ejemplar de la fundación Kissner en Roma. Véanse al respecto los comentarios de Anna Grelle Iusco sobre el Índice de 1737, y lo dicho más adelante acerca de la publicación de los dibujos de las obras de Borromini.

21. El 10 de agosto de 1613 escribía Maderno al Cardenal Barberini, enviándole los grabados de Greuter sobre su proyecto para la nave y fachada de San Pedro, «Gli ediftij in tre modi si poseno rapresentare: uno detto Ichnografia, che si dice la pianta, la quale ci mostra le lunghezze et larghezze del tutto et dele parti del edificio. L'altra è detta Ortografia, che è l'alzato, e mostra l'altezza et larghezza de tutto l'ediftio et de ciascuna parte de quello con suo membri: queste doi ho fatto stanpare perche spetano al Architetto. L'altra si dice Sciografia ovvero Prospettiva, che mostra per forza de onbre et resalti li rilevi esporti et le grossezze neli scurzi, si serve più dela ragioe optica che dele misure: questa apartiene più al Pitore che al Architetto».

Transcrita por H. Hibbard en *Carlo Maderno*, Milán, 2001, p.87, n. 5.

Rossi hace además un esfuerzo porque cada plano lleve su escala, añadiéndolas en aquellos grabados editados anteriormente sin ella. Usa el palmo romano de arquitectura, correspondiente a poco más de 22 centímetros²². No sé hasta qué punto estas escalas establecen una relación real con lo construido. En lo representado sí se puede determinar que, cuando los conjuntos son de una misma mano, la escala suele ser correspondiente. Así sucede con las tres láminas de San Carlino alle Quattro Fontane (láms. 14, 15, 16), con las tres de Sant' Agnese (láms. 17, 18 y 19), con la sección y la planta del Gesú (láms. 21 y 22), etc. Pero este esfuerzo no siempre se ve coronado por el éxito. Basta comprobar lo que pasa con la serie de grabados sobre Santi Luca e Martina (láms. 34 a 37). Fachada, sección y planta llevan una misma escala gráfica, que establece correctamente la correspondencia dimensional entre la planta y las elevaciones. Pero en cambio, entre éstas se produce una clara disconformidad, y la iglesia resulta casi una cuarta parte más alta en la fachada que en la sección.

La diversidad de escalas y sistemas de representación tiene, sin duda, mucho que ver con el hecho de que las estampas no sean de la misma mano sino recogidas de fuentes muy dispersas. A diferencia de otras series publicadas por Rossi, el *Insignium Romae Templorum* no es una obra de encargo que surja de manera unitaria. Se aprovecharon y reunieron diferentes planchas actualizándolas cuando era necesario. Buena parte de ellas habían sido grabadas y editadas por Valérien Regnard y vueltas a publicar por Collignon en 1650²³. Pero se trata de un material que Rossi va a actualizar, —ahí estaba seguramente el secreto del éxito editorial— y esa voluntad de ofrecer la última novedad explica que nos encontremos también con una fachada como la de San Marcello al Corso (lám. 38), terminada por Fontana en 1683, el año antes de la publicación del libro. Sea como fuere, lo que está claro es que a Rossi le interesa presentarnos ante todo la arquitectura manierista y barroca, en ese momento, la de máxima actualidad.

Sobre la base de Regnard, se juntaron obras de otros dibujantes y grabadores, con frecuencia mencionados en las propias láminas. Podemos encontrar al flamenco Johannes Collin, a Nicolas Belin y a Nicolas Laigniel entre los grabadores, y a Francesco Bufalini y Lorenzo Nuvolone entre los dibujantes²⁴. Mención especial merece Falda, del que hay un hermoso grabado con la fachada —ligeramente dibujada en perspectiva— de la iglesia de Santa María de Montesanto, una de las dos iglesias gemelas de la Piazza del Popolo (lám. 47), y Giovanni Francesco Venturini, con una participación importante, pues aparece como dibujante y grabador de la fachada de Santi Luca e Martina (lám. 34) y después, ya sólo como grabador, en otras nueve láminas.

El libro comienza con la dedicatoria, destinada a un alto personaje de la curia, en este caso Gaspare Carpegna, nombrado cardenal en 1670 y fallecido en 1714. Un retrato suyo puede verse en otro libro de los editados en el taller de la Pace, el *De' Retratti degli Eminentissimi [...] Cardinali*, según dibujo grabado por Clouwet. Recordemos que el nombre de esta notable familia romana estuvo en un momento dado vinculado a la carrera profesional de Borromini. La Albertina conserva un importante lote suyo de dibujos referidos a los proyectos que el arquitecto realizó, —y que al final no acabaron llevándose a la práctica— para la ampliación del palacio familiar junto a la Fontana de Trevi, hoy sede de la Academia de San Luca²⁵. Ahora veremos como Borromini será precisamente uno de los grandes protagonistas de la obra de Rossi.

Tras la dedicatoria sigue una lámina, según un diseño de Manelli grabado por Blondeau, alegoría relativa al primer milagro de San Pedro. Una larga inscripción latina explica la escena; viene a decir:

Lo que ves en este templo de Salomón fue el primer milagro de Pedro y su principio. Como piedra que era, Cristo sobre ella fundó su iglesia y las puertas del infierno no podrán prevalecer contra ella. Y para que no dudes de esta verdad escucha al Portero que te dice lo que sobre el vestíbulo ves: En ningún otro lugar hay salvación.

La idea que se transmite es clara y directa: el Papa, como sucesor de San Pedro es el fundamento de cualquier iglesia. Un mensaje religioso que precede a la descripción técnica de la arquitectura en las páginas que siguen. Ahora, la inclusión por Rossi de esta lámina debía buscar enriquecer el libro con una imagen de calidad, salida de la mano de un notable grabador como Blondeau, que pudiera ser apreciada en sí misma como obra artística²⁶. Un regalo podríamos decir, al margen del contenido del libro. Tal vez por eso falte en algunos ejem-

22. Frutaz (op. cit.) da la medida de 0.2234 mts. para el palmo romano de arquitectura.

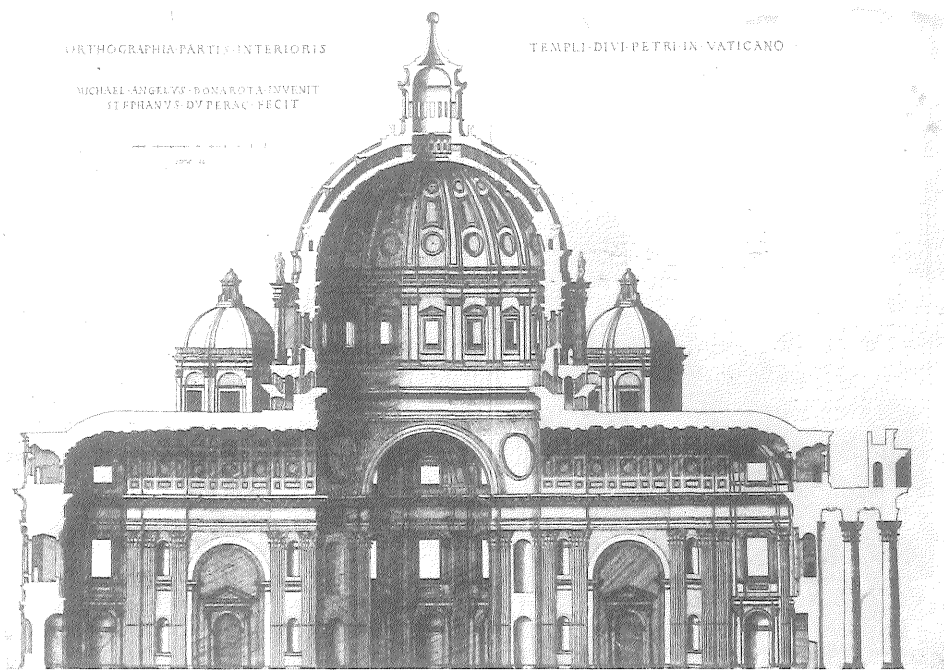
23. Valeriano Regnard, *Praecipua Urbis Romanae templa*, Roma, 1650, segunda edición de *Varie bella Inventioni de Tempio e depositi, ornamenta di altare*, París, 1631.

Regnard fue un grabador francés, activo en Roma entre finales de los años veinte y 1650. Había aprendido el oficio en el taller de Philippe Thomassin del que fueron también alumnos Callot y Nicolás Cochin. E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, París 1999. El inventario de los fondos de Collignon fue publicado por J. Kuhn Münch, "Un marchand français d'estampes a Rome au XVIIeme siècle: François Collignon" *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1978-80, pp. 79/100.

24. Sabemos que alguno de los grabados fue editado anteriormente como hojas sueltas. Tal es el caso de los dos de Regnard para Sant' Andrea della Valle (láms. 43 y 44) o los de San Giovanni dei Fiorentine, sobre dibujos de Domenico Parasacchi que firma con el monograma DPR (láms. 48 y 49).

25. Los proyectos se realizaron entre 1640 y 1643. Bajo la dirección de Borromini sólo se construyó al final, la rampa ovalada y el vestíbulo que conduce hasta ella. Para un análisis detallado de los dibujos de la Albertina, A. Blunt, *Borromini*, 1979.

26. El francés Jacques Blondeau era, después de Doménico Barrière, el grabador extranjero mejor representado en los fondos de Rossi, con treinta planchas, según puede verse en el *Indice della Stamperia alla Pace*.



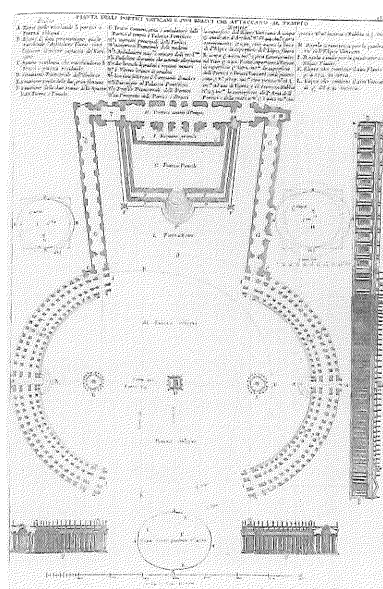
Etienne Dupérac, *Orthographia partis interioris templi divi Petri*. 1569 (ca.).

plares, cuyos dueños no resistieran la tentación de enmarcarla, seguros de que eso afectaría poco a la integridad de la obra.

Después siguen ya las láminas agrupadas en conjuntos referentes a cada una de las iglesias. No vienen ordenadas según un criterio cronológico, que sería difícil por lo mucho que se superpondrían las fechas en procesos constructivos siempre dilatados, con cambios, interrupciones, etc., ni se hace tampoco según un orden topográfico, siguiendo los *riones* de la ciudad, como solían figurar en las guías de viajeros. Eso no quiere decir que la presentación de los edificios no lleve algún hilo conductor. Por ejemplo, Rossi, como debe ser, empieza por las basílicas. Eso sí, ya no estamos ante las venerables *Sette Chiese* de las indulgencias, porque ahora sólo nos interesan aquellas que tienen algo nuevo que contar desde la arquitectura, esto es, el Vaticano y Letrán.

San Pedro es la iglesia más y mejor documentada del libro, con un total de ocho láminas, que reflejan el estado del templo, por fin terminado. Las cinco primeras (láms. 3 a 7) muestran alzados y secciones de la iglesia con las transformaciones interiores y exteriores llevadas a cabo por Miguel Angel entre 1546 y 1564, y la cúpula cerrada por Della Porta mientras fue él quien estuvo a cargo de las obras, desde 1573 a 1602. Las representaciones siguen de manera algo convencional la línea de las imágenes popularizadas en su día por los grabados de Dupérac.

Pero a Rossi sobre todo parece interesarle el trabajo del tercero de los arquitectos que cita, Carlo Maderno, el responsable de la ampliación de la iglesia durante el reinado de Pablo V Borghese. El nuevo papa, nada más subir al trono, en mayo de 1605, decidió demoler los restos que quedaban de la basílica constantiniana, construyendo sobre ellos una nave a cuyo extremo debía levantarse la fachada principal del templo. Precisamente con la cimentación de la fachada



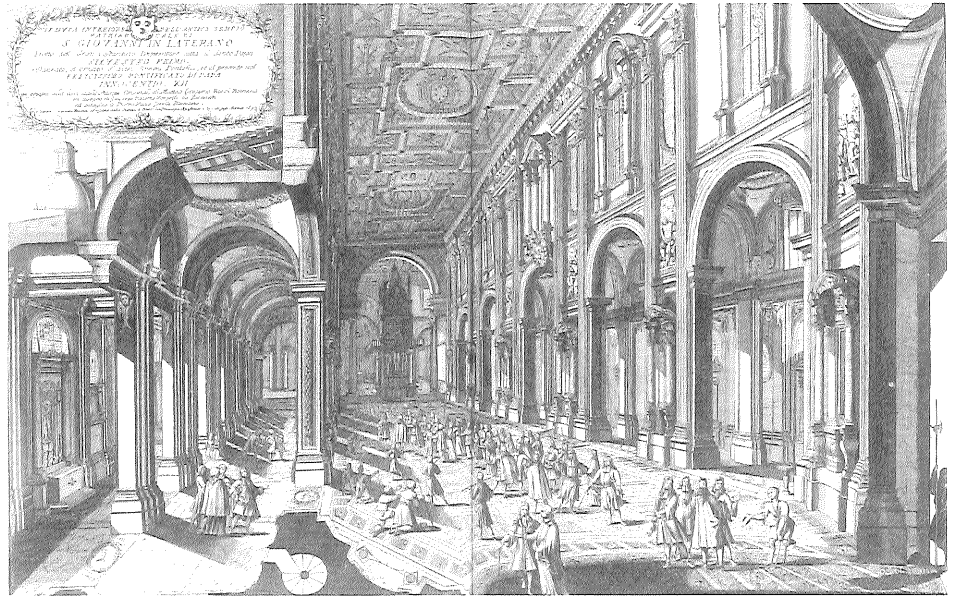
Matteo Greuter, *Ritratto della famosiss. fabrica della chiesa di San Pietro di Roma in Vaticano*.

1613.

Carlo Fontana, *Pianta delle portiche Vaticane e suoi bracci che attaccano al tempio*.

Grabado de A. Specchi en *Templum Vaticanum et ipsius origo*, Roma, 1694.

Giuseppe T. Vergelli, *Veduta interioris dell' antico tempio patriarcale di San Giovanni in Laterano*. 1693.



dieron comienzo las obras en 1608, posponiéndose algo más el arranque en la nave, por las muchas dudas que se plantearon sobre el proyecto. Pero al fin los trabajos se iniciaron, avanzando luego a buen ritmo, con lo que la bóveda se terminaba de cerrar en 1616. Eso sí, la decoración de nave y capillas exigió todavía diez años más de esfuerzo, no pudiendo consagrarse el conjunto hasta 1626. Respecto a la fachada, estaba ya terminándose en 1612, cuando se colocó la inscripción sobre el frontispicio, aunque luego el papa ordenaría completarla, añadiendo en sus extremos sendos campaniles, cuya construcción se prolongó hasta 1621.

Estas obras fueron objeto de numerosas controversias, discusiones, propuestas y proyectos alternativos. Había dudas, pero también expectación, y no sería exagerado decir que todos los ojos de Roma estaban puestos en lo que sucedía en San Pedro. Eran ya muchos los años transcurridos desde que Julio II empezara la construcción de la nueva basílica y la ciudad aguardaba con ansiedad ver el resultado que pondría punto final a más de un siglo de obras. Un interés que explica la importancia que se da a la difusión de su imagen: nada más ser aprobado el proyecto para la fachada ya tenemos un dibujo de Maggi preparatorio de un grabado; y según se termina su construcción Matias Greuter saca una estampa, incluyendo las torres de los campaniles, cuyos cuerpos altos nunca se construyeron. Parece probable que la idea de editarla viniera del propio Maderno, muy interesado en su divulgación, pues nada más salir de la imprenta se preocupó de enviar un ejemplar a Bolonia, al cardenal Barberini, uno de los miembros de la Congregación más crítico con su trabajo ²⁷.

El resto de las láminas que incluye Rossi sobre San Pedro (8, 9 y 10), nos llevan ya al pontificado de Alejandro VII y a una de sus más emblemáticas obras, la columnata del Bernini, levantada entre 1656 y 1667. La lámina 8 que muestra en alzado la cara interior y exterior de la columnata, refleja lo poco expresivo que este tipo de dibujos resulta, si no se aborda, como hizo Fontana, la representación conjunta de planta y alzado ²⁸. Las láminas 9 y 10 corresponden en realidad a dos hojas de una misma imagen que completaría el dibujo en planta de la iglesia y el trazado completo de la plaza. Aún así el tamaño obliga en el original a plegarlas.

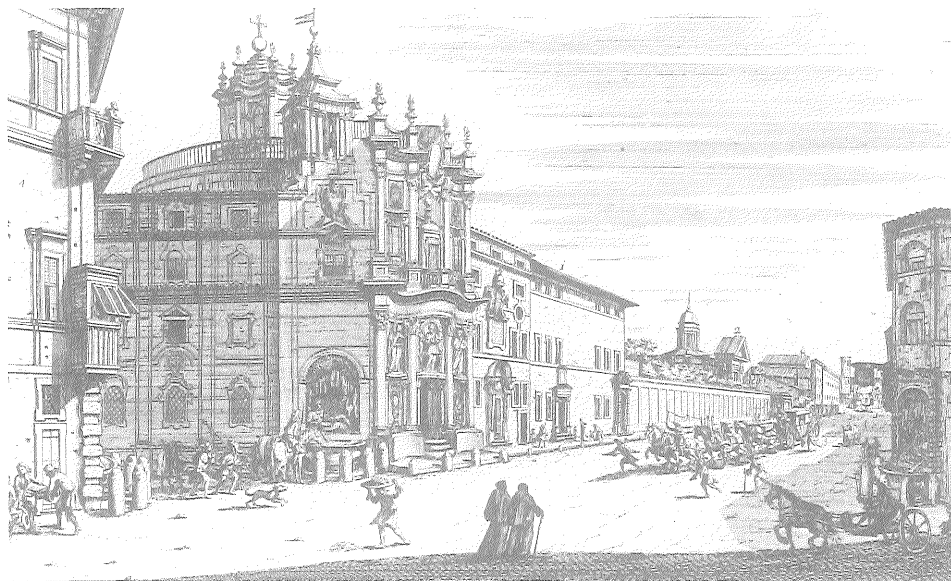
En la basílica lateranense también los grabados se concentran en la reforma moderna de la nave, realizada por Borromini durante el reinado de Inocencio X. La voluntad del papa Pamphili de que la iglesia estuviera terminada para el jubileo de 1650, apenas dejó al arquitecto un escaso plazo de tres años para poder llevar a término las obras. Estas se pusieron bajo la supervisión de Virgilio Spada, limosnero secreto del papa, y los planos conservados entre sus papeles de la Biblioteca Vaticana, han sido fundamentales para restituir las distintas ideas de Borromini. A nosotros nos interesa señalar como el sistema de representación utilizado por el arquitecto, las tres secciones longitudinales en que se estudia el alzado lateral de la nave, y la sección transversal, hacia los pies de la iglesia, muestran desde el principio, cual es la mejor manera de explicar lo proyectado y abren el camino hacia lo que después será la representación habitual de este espacio, como sucede ya en el libro escrito por Rasponi —un canónigo de la propia basílica—, y editado al poco de terminadas las obras ²⁹. Una excepción a esta regla, notabilísima por su calidad, es la estampa grabada por Girelli sobre

27. El dibujo de Maggi en el Victoria & Albert Museum E 321/1937

Greuter imprimió además de la imagen de la fachada, una planta del edificio con la ampliación de Maderno.

28. Carlo Fontana "Pianta delli portici Vaticani ...", grabada por Alessandro Specchi, lám. 181 en *Templum Vaticanum*, Roma, 1674.

29. Cesare Rasponi, *De Basilica et Patriarchio Lateranensi, Libri Quattuor*, Roma, 1656.



CHIESA DEDICATA A SAN CARLO DE PADRI DEL RISCATTO DELLA NATIONE SPAGNOLA

su l. Menze Quirinale alle quattro Fontane. Architettura del Cav. Borromini

Conservato nel Museo di Piazza Navona

Disegnata da Francesco Borromini

Disegnata da Francesco Borromini

Disegnata da Francesco Borromini

Disegnata da Francesco Borromini

dibujo de Giuseppe Tiburtio Vergelli, publicada en 1693 por Matteo Gregorio de Rossi, desde la firma rival de Piazza Navona, donde se representa el espacio interior del templo en perspectiva, en vez de en las habituales secciones, añadiendo el dibujo de la proyección de la planta y un cuidado estudio de las luces, tan importantes para resaltar el modelado de los muros ³⁰.

Borromini pasa a ser entonces el guía conductor de nuestro libro. De Letrán, Rossi nos llevará a San Carlino alle Quattro Fontane y a Santa Inés en Piazza Navona.

San Carlino, la iglesia de los Trinitarios, es la *opera prima* del arquitecto (láms. 14 a 16). Desde 1634 Borromini venía trabajando en el convento y el claustro, pero la iglesia no la comenzaría hasta 1638, pudiendo darse por concluidas las obras tres años después, aunque hubo que dejar pendiente la construcción de la fachada por falta de fondos. Esta no se pudo comenzar a levantar hasta mucho después, de manera que cuando el arquitecto murió, en 1667, apenas se había realizado el primer orden, continuando Bernardo Castelli en la dirección de las obras, que se concluyeron en 1676.

Sant' Agnese fue empeño muy personal de Inocencio X en su voluntad de embellecer Piazza Navona, donde la familia tenía su palacio (láms. 17 a 19). El ejemplar del fondo antiguo de la Escuela de Arquitectura de Madrid, lleva encuadrada entre las láminas 18 y 19, otra que no pertenece a la obra original. Es una perspectiva del altar de Sant' Agnese, construido por Borromini, estampa grabada por Vincenzo Bronceschini que corresponde a la lámina 46 de la parte tercera de *L'Architettura Civile*, editada por Domenico de Rossi sobre dibujos de Specchi ³¹.



CHIESA DEDICATA A S. AGNESE VM IN PIAZZA NAVONA LA BACCHIATA IN SINO LA CORNICE CON L'ALZATA DELLA CUPOLA

Architettura del Cav. Fran. Borromini, il frontispizio col simplice ornamento della Cupola e campanili sono Architettura di Gio. Maria Baratta

Disegnata da Francesco Borromini

Disegnata da Francesco Borromini

Disegnata da Francesco Borromini

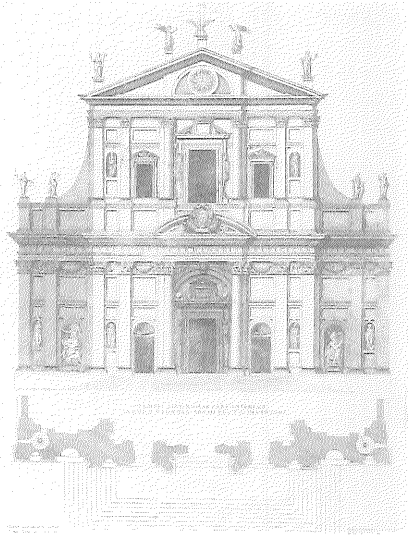
Giovanni Battista Falda, Chiesa dedicata a San Carlo de Padri del Riscatto della nazione spagnola.

Lámina 12 del Terzo libro del Nuovo Teatro delle Chiese di Roma, Roma 1669 (ca.)

Giovanni Battista Falda, Chiesa dedicata a S. Agnese VM in piazza Navona.

Lámina 6 del Terzo libro del Nuovo Teatro delle Chiese di Roma, Roma, 1669 (ca.).

30. Veduta interiore dell'antico tempio patriarcale di S. Giovanni in Laterano Eretto dal' Gran Constantino Imperatore sotto il Santo Papa Silvestro Primo, ristaurato et ornato d'altri Sommi Pontefici, et al presente nel Felicissimo Pontificato di Papa Innocentio XII esposta alla luce dalle stampe originali di Matteo Gregorio Rossi Romano, con disegno de Giuseppe Tiburtio Vergelli da Ricanati ed intaglio di Pietro Paolo Girelli Romano. Si stampa in Piazza Navona all'insegna della Stampa di Rame. Un detallado análisis compositivo de ésta y las otras obras mencionadas de Borromini, en P. Portoghesi, *Francesco Borromini*, Milán, 1990 (1967).



Mario Cartaro, *Templi Iesu Romae Pars Anterior Iacobo Vignola Architecto Inventore* 1573.

Giovanni Battista Falda, *Chiesa dedicata a S. Andrea Apostolo*.

Lámina 13 del *Terzo libro del' Nuovo Teatro delle Chiese di Roma*, Roma, 1669 (ca.).

31. *Studio d'Architettura Civile sopra varie chiese, capelle di Roma ... dedicate all' eminentis. et reverendis. principe il sig. cardinal Bernardino Scotto ... l' anno MDCCXXI ... Parte Terza*, una obra que puede considerarse en cierto sentido la culminación de lo iniciado con el *Insignium Romae Templorum*.

32. *Templi Iesu Romae Pars Anterior Iacobo Vignola Architecto Inventore. Marius Cartarus incidebat Anno MDLXIII*.

33. Aunque en el libro no lo diga, la lámina es obra de Regnard, y se ha fechado en torno al 1616. El mismo grabador es autor de otras dos estampas de grandes dimensiones, una que muestra completo, en perspectiva el interior de la nave y otra, una vista frontal inscrita entre las dos mitades de la planta, cortadas longitudinalmente. Véase *Jacopo Barozzi da Vignola*, al cuidado de R. J. Tuttle, B. Adorni, Ch. L. Frommel y Ch. Thoenes, Milán, 2002.

34. Para el papel desempeñado por Oliva en la construcción de este templo y en la decoración del Gesú y San Ignacio, véase F. Haskell, «Il ruolo dei mecenati: mutamenti nel barocco» en *Architettura e arte dei Gesuiti*, Milán, 1992 (1972).

35. Es célebre la anécdota transmitida por Domenico Bernini, de haber visto en una ocasión a su padre, absorto en el interior de la iglesia, y haberle confesado que «*di questa sola opera di Architettura io sento qualche particolare compiacenza*». *Vita del cavalier G. Lorenzo Bernini*, Roma 1713, pp. 108-109.

Para la biografía de estos arquitectos, las mejores fuentes de información, anteriores a la publicación del libro de Rossi son, G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma 1642, y G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672.



CHIESA DEDICATA A SAN ANDREA APOSTOLO DEL NOVITIATO DE PADRI GIESVITI SVI MONTE QUIRINALE

Las obras de la iglesia fueron comenzadas en 1652 por los Rainaldis, pero, tras encrespados enfrentamientos, pasaron al año siguiente a manos de Borromini, que en 1655, cuando falleció el papa, había conseguido cerrar la cúpula, a falta de la linterna. Muerto Inocencio X, no se entendió el arquitecto con el príncipe Camillo Pamphili, su heredero, y tras dos años de continuas tensiones fue despedido de las obras, siendo relevado por una comisión de seis arquitectos. Rainaldi proyectó la linterna y Baratta el ático y los campaniles de la fachada, siendo consagrada la iglesia en 1672.

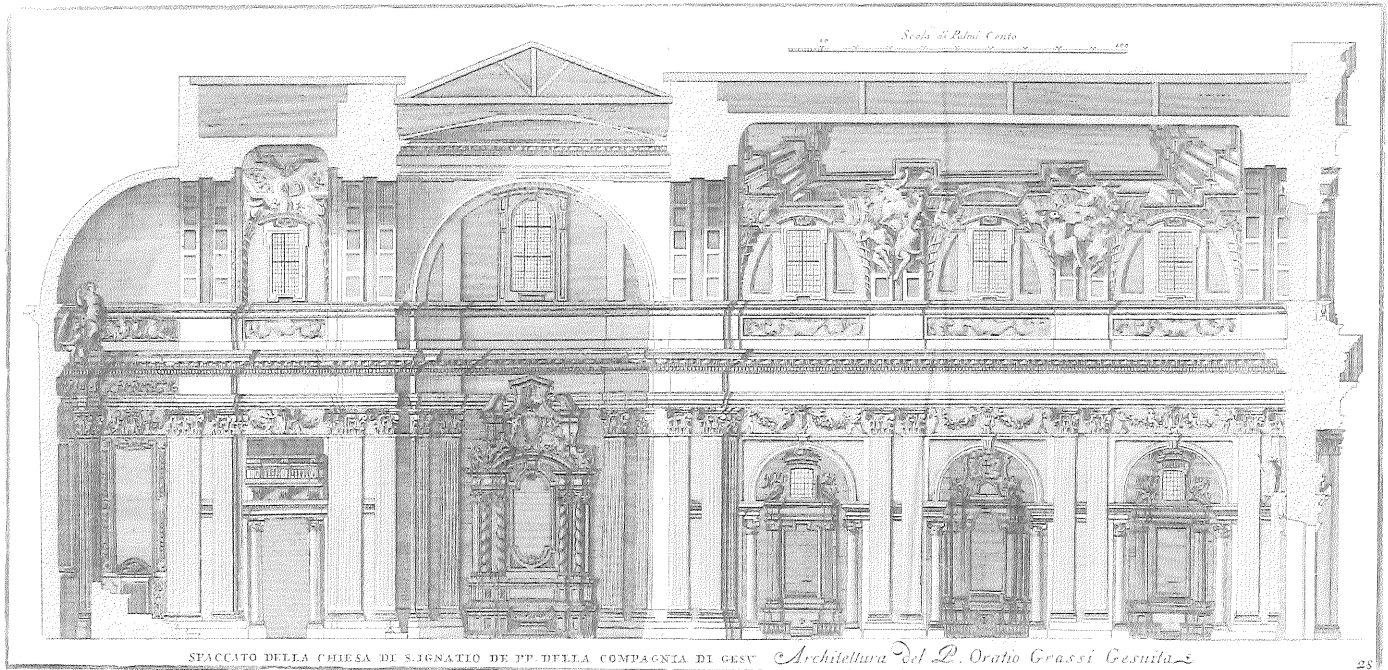
Las tempranas estampas de Falda publicadas por Rossi en el tercer libro del *Novo Teatro delle Chiese di Roma*, —dedicado a Clemente IX Rospigliosi y por tanto fechable entre 1667 y 1669— reflejan, tanto el deseo de trasladar cuanto antes al papel lo que se iba construyendo, como las fuentes privilegiadas de información de las que disponían Falda y Rossi.

A partir de aquí, parece que hay en el orden del libro un cambio de estrategia, porque dejamos a Borromini y nos encontramos a continuación y seguidos, los tres templos jesuitas: el Gesú, Sant' Andrea al Quirinale, y la iglesia de San Ignacio.

El Gesú, casa madre de la orden en la ciudad (láms. 20 a 22), nace de una idea alentada y sostenida por Francisco de Borgia, tras su llegada a Roma en 1550, aunque las obras no arrancarían hasta que no las tome bajo su patrocinio el poderoso Alejandro Farnesio. Éste impondrá como arquitecto a Vignola, que será el responsable del proyecto y dirigirá el comienzo de la construcción. Pero sus ideas respecto a la fachada, —la última de las cuales es la más conocida, gracias a que fue grabada por Cartaro en 1573, el mismo año de la muerte del arquitecto—, no agradan al cardenal, que en 1571 se inclinará por el proyecto de Giacomo della Porta ³².

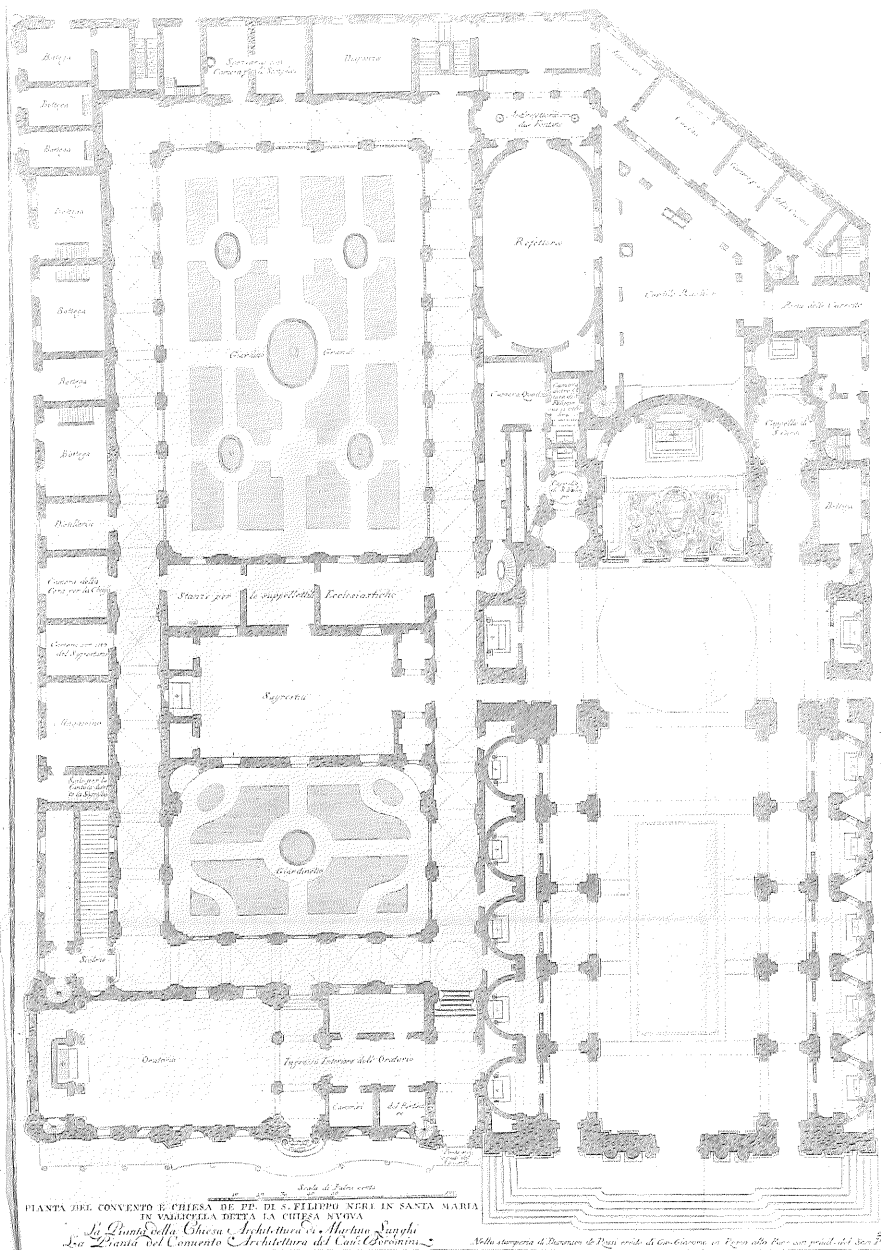
Della Porta terminó las obras en 1575, tal como puede verse en el frontispicio, y poco después se acabó de cerrar la bóveda sobre la nave. La primera de las láminas trata de representar la doble autoría del templo, dibujando a un lado media fachada y al otro una perspectiva del espacio interno tal como fue concebido por Vignola ³³. Una visión que contrasta poderosamente con la que puede contemplarse en la espléndida lámina de Venturini, de la sección longitudinal, donde los austeros muros de Vignola se ven enriquecidos por las pinturas de Giovanni Battista Gaulli y los estucos de Antonio Raggi, que entre 1672 y 1685, llevaron a cabo en el interior de la nave, una de las más suntuosas decoraciones del barroco romano.

Tras el Gesú viene la pequeña iglesia de Sant' Andrea al Quirinale, obra maestra del Bernini (láms. 23 a 25). La rica capilla del noviciado jesuita, se construyó a expensas de Camillo Pamphili, y bajo la supervisión de Gian Paolo Oliva, general de la orden, y uno de los personajes más próximos a Inocencio X, posición que conseguiría conservar cuando subiera al trono su sucesor, Alejandro VII ³⁴. Oliva, hombre amante de las artes, culto, refinado y buen amigo de Bernini puso la construcción de la iglesia en sus manos ³⁵. El primer proyecto fue presentado en 1658 y la obra se hizo bastante rápido, de manera que en los primeros años sesenta se podrá acometer la decoración en la que trabajarán muchos de los artistas que luego participaron en la del Gesú. Hay que recordar que seguramente en la etapa de proyecto, el jovencísimo Falda estaba en el taller de Bernini; pocos años después nos dejará una sugestiva imagen de la iglesia.

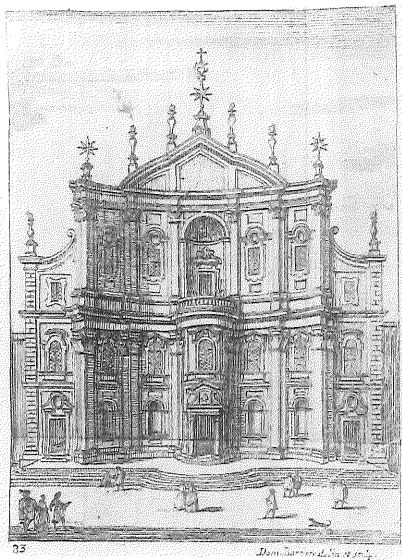


Acaba Rossi este apartado dedicado a los jesuitas, con San Ignacio (láms. 26 a 28). La idea de levantar la iglesia debió surgir cuando en 1622 fueron canonizados el fundador de la orden y San Francisco Javier. El sobrino del papa Gregorio XV, el poderoso cardenal Ludovico Ludovisi decidió construir entonces para los alumnos del Colegio Romano un templo en honor de San Ignacio. Pero las obras tardaron en arrancar y cuando por fin comenzaron, en 1626, Gregorio XV había

Spaccato della chiesa di S. Ignatio.
Lámina 28 del *Studio d' Architettura civile.*
Roma, 1721.

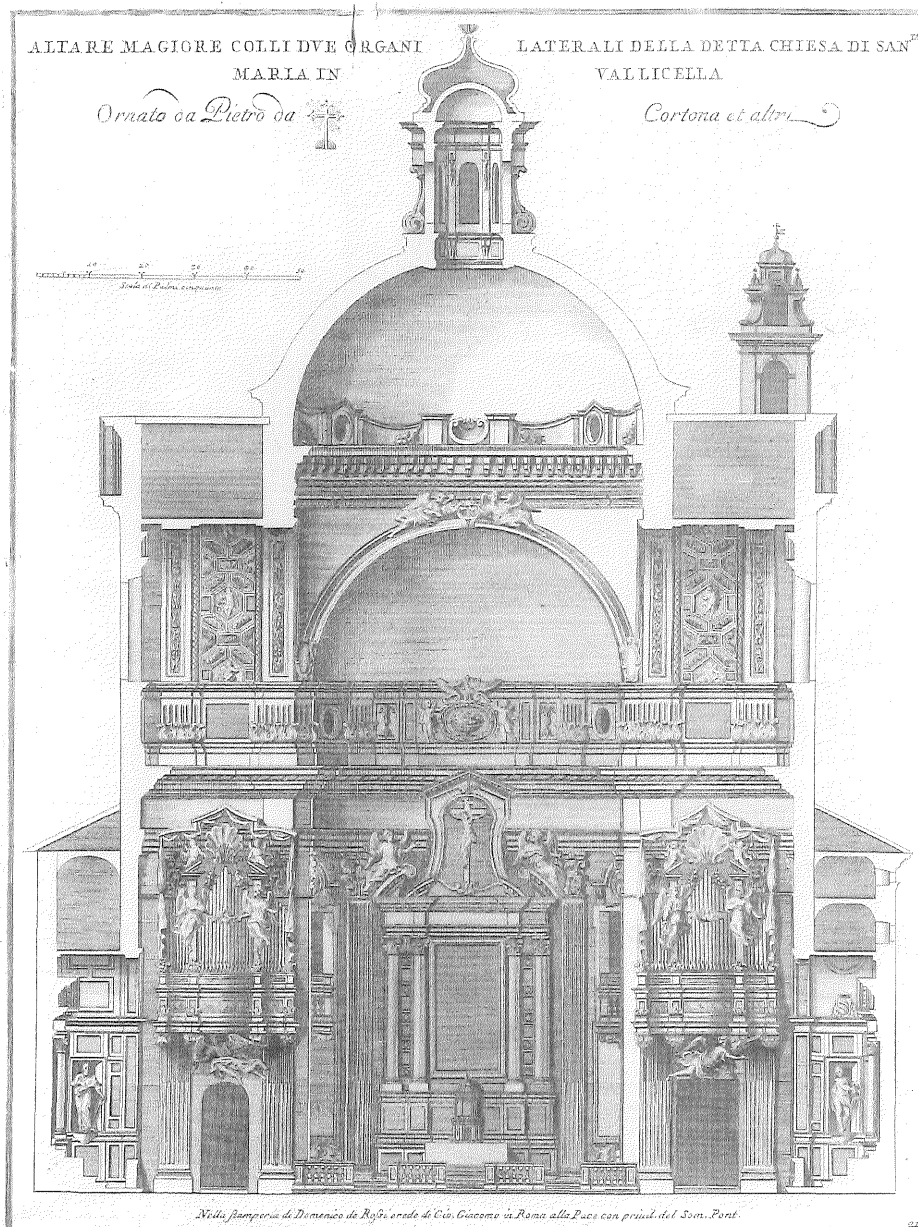


Pianta del convento e chiesa [...] in Santa Maria Vallicella detta chiesa nuova.
Lámina 22 del *Studio d' Architettura civile.*
Roma, 1721.



Domenico Barrière, Fachada del Oratorio. Lámina 83 en la tercera edición de la *Roma Ricercata*, de Fioravante Martinelli, Roma 1658 (1644, 1650).

Altare maggiore [...] della detta chiesa di Santa Maria in Vallicella. Lámina 21 del *Studio d' Architettura civile* Roma, 1721.



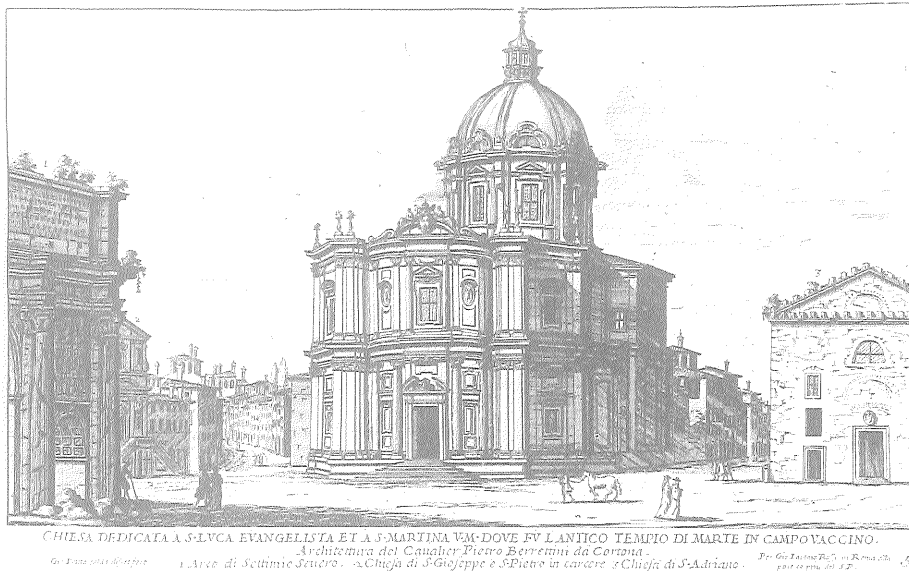
fallecido, estaba en el trono Maffeo Barberini, el papa Urbano VIII y Ludovisi, caído en desgracia, se había retirado a Bolonia. Aunque el cardenal consultó a sus arquitectos favoritos, Maderno y el Domenichino, parece que los jesuitas consiguieron esta vez que las obras quedaran bajo el control del padre Oratio Grassi, profesor de matemáticas del Colegio y, desde 1609, responsable de los edificios de la orden. Tras la prematura muerte de Ludovico en 1632 los trabajos prosiguieron lentamente no acabándose hasta mediado el siglo, sin que nunca llegara a construirse la cúpula. El dibujo de su perfil nos lo da Rossi en la lámina 26, parte alta de la fachada que continúa en la lámina 27.

Después de los jesuitas aparecen los oratorianos, tal vez la orden más influyente en la Roma del momento ³⁶. Santa María in Vallicella, la *chiesa nuova* de los seguidores de San Felipe Neri, y junto a ella, el Oratorio, al que se dedican tres láminas.

La iglesia de la Vallicella viene representada mediante su fachada (sobre la que se dibuja una media sección punteada) y por una sección longitudinal acompañada de media planta (láms 29, 30). El templo se levantó sustituyendo una maltrecha iglesia medieval, entregada en 1575 a los oratorianos por Gregorio XIII. Sobre ella construyeron una nueva iglesia, empezada con diseños de Matteo da Città di Castello y continuada después por Martino Longhi el viejo. El templo estaba ya terminado en 1594, consagrándose en 1599. Mientras, se levantaba la fachada, encargada a Fausto Rughesi quien, aunque la inscripción del frontispicio lleve la fecha de 1605, no debió terminarla hasta bien entrado el año siguiente. La sección longitudinal muestra en el interior de la nave, la riqueza de la decoración seicentisca realizada por Pietro da Cortona entre 1647 y 1665.

Las láminas siguientes (31 a 33) se dedican al Oratorio, tratado independientemente, aunque de hecho constituyera una unidad con la iglesia y el resto

36. Si antes mencionábamos la importancia en la corte pontificia del severo general de los jesuitas Giovanni Paolo Oliva, no menos es la que va a tener el oratoriano Virgilio Spada. Véase al respecto lo dicho por R. Krautheimer, *The Rome of Alexander VII* (1655-1667), Princeton, 1985.



Giovanni Battista Falda, *Chiesa dedicata a S. Luca Evangelista et a S. Martina V. M.*[...] *In Campo Vaccino.*
 Lámina 5 del *Terzo libro del' Nuovo Teatro delle Chiese di Roma*, Roma, 1669 (ca.).

del conjunto. Paolo Maruscelli, que era desde 1624 el arquitecto de la congregación, había realizado unos primeros proyectos, aunque poco de ellos estaba construido, cuando un desconocido Borromini entró al servicio de la orden. Con el decidido apoyo del prepósito Virgilio Spada, el nuevo arquitecto levantó, entre 1637 y 1638, el edificio del Oratorio, aunque cuando cerraba su bóveda plana, se le ordenó modificar el proyecto, construyendo sobre ella el cuerpo de la biblioteca. Mientras tanto Borromini se ocupaba también de las dependencias, espacios comunes y patios de la extensa casa, obras que en 1644 y coincidiendo con la entrada de Spada al servicio del pontífice, sufrieron un parón. Pero para entonces ya había terminado el Oratorio y la biblioteca y por tanto el conjunto de la fachada. A partir de 1647 se retomaron los trabajos, cerrándose el perímetro del convento hacia Monte Giordano, con la construcción de la torre del Orologio. Pero los muchos encargos que ocuparon a Borromini desde que encontrara el favor de Inocencio X, le fueron alejando de la congregación, hasta ser relevado de su cargo en 1652, nombrándose en su lugar a Camillo Arcucci.

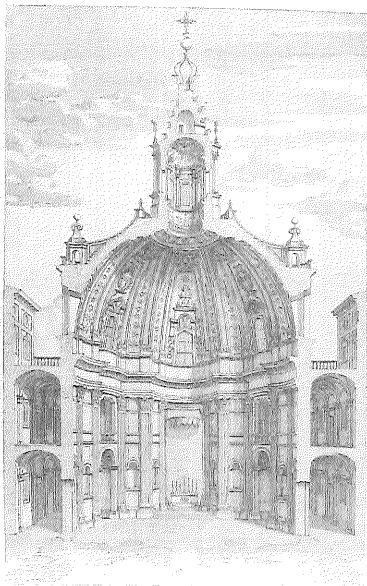
Terminado el Oratorio, Borromini empezó a pensar en publicar una obra con la descripción de su arquitectura y un conjunto de grabados que recogieran los planos del edificio. No era algo nada habitual y la idea pudo venirle sugerida por Spada, al que se supone autor del texto que no vería finalmente la luz hasta principios del siglo XVIII. De todas formas el propio Borromini era muy aficionado al mundo de la stampa, y sentía pasión por los libros, siendo personaje recordado en las tiendas de Piazza Navona, y –aunque de esto no nos haya quedado testimonio– seguro que también asiduo de las de la vecina Piazza della Pace. No sabemos documentalmente si llegó a existir una relación personal entre él y Rossi, aunque es más que probable que la tuvieran. En cualquier caso, Borromini trató de emprender la publicación de sus obras por su cuenta, contratando para ello a un experimentado grabador, Domenico Barrière que empezó a abrir las primeras planchas a principios de los años cincuenta. El tema no terminó de concretarse, pero Castelli, el sobrino y sucesor de Borromini continuó intentando controlar los derechos sobre la publicación de los planos de su tío, lo que llevó a que los dibujos de sus obras en el mercado romano, fueran escasos y muy deseados, de ahí la relevancia con la que figuran en el libro de Rossi. Según Connors, después de haber ordenado a Nuvolone y Venturini dibujar del original los edificios de Borromini, Rossi habría tenido acceso a una copia de las estampas de Barrière, lo que le llevaría a reeditar, un año después, en 1684, el *Insignium Romae Templorum* valiéndose de este material. Sea como fuere la historia, lo que no cabe duda es de la avidez con que se perseguía la publicación de la obra del arquitecto³⁷.

A continuación el libro nos trae la iglesia de los Santos Lucas y Martina, construída por Pietro da Cortona (láms. 34 a 37). Si Borromini era un autor querido por Rossi, no menos puede decirse de Cortona, cuya obra comenzó a llegar a la stamperia alla Pace con la compra de la *Galeria dipinta nel palazzo del Principe Panfilio da Pietro Berretini*, adquirida por Rossi en 1661. En los próximos años, otras compras permitirían crear un notable fondo, tal como puede comprobarse en las páginas del Índice de 1735. Un artista que como pintor despertaba tanto interés, no debía merecer menos consideración en su faceta de

37. J. Connors, introducción al *Opus Architectonicum* de Borromini, ed. facsímil, Milán, 1998.

Después de lo aparecido en el *Insignium Romae Templorum*, hay que esperar, para tener una buena publicación sobre los edificios de Borromini, a otra obra de la casa Rossi, pero esta ya publicada por Domenico Rossi a principios del siglo XVIII, el *Studio d'architettura civile*, editado en tres volúmenes (1702, 1711 y 1721 respectivamente) sobre dibujos de Alessandro Specchi.

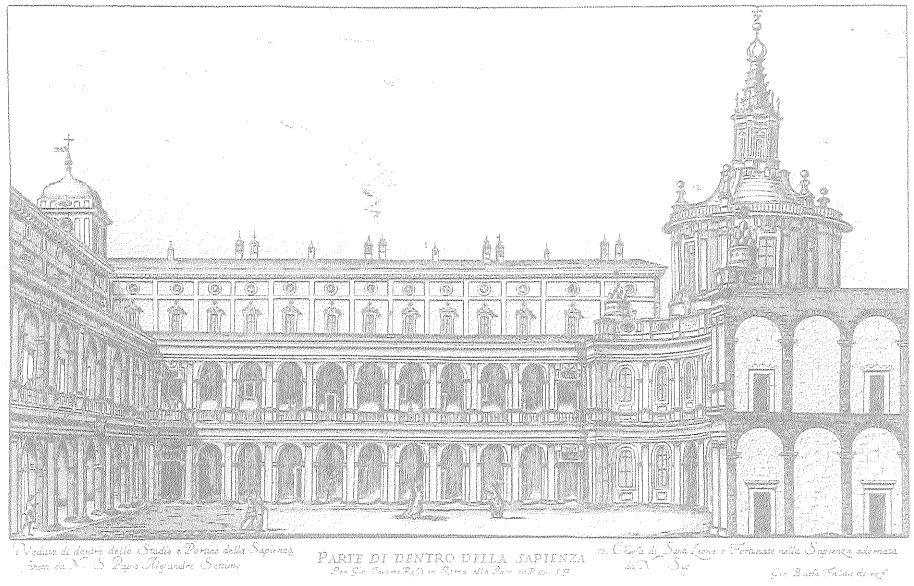
En cuanto al *Opus Architectonicum*, su primer volumen, dedicado a Sant' Ivo se publicó en 1720, y el segundo, dedicado al Oratorio, en 1725, ambos editados por Sebastiano Giannini.



Domenico Barrière, Sección fugada y planta de Sant' Ivo. 1659-1660.

Giovanni Battista Falda, *Parte di dentro della Sapienza*.

Lámina 20 de *Il nuovo Teatro delle fabbriche [...] di Roma moderna*, Roma 1665.



arquitecto. Y la iglesia de San Lucas y Santa Martina era la obra cumbre de su carrera. Cortona fue elegido príncipe de la Academia de San Lucas en enero de 1634, y ese mismo año, meses después, restaurando la vieja iglesia de la cofradía, junto al arco de Septimio Severo, apareció en ella el cuerpo de la virgen Martina. El artista se ofreció a levantar un nuevo templo en honor de los dos santos, comprometiendo gratuitamente su trabajo de arquitecto. Las obras caminaron esta vez más despacio, y hasta 1644 no se cubría la bóveda. En el interior una inscripción lleva la fecha de 1650, año en que la iglesia debía estar prácticamente terminada, aunque Cortona seguiría haciendo algunos trabajos para ella, hasta casi el final de su vida.

Y del Campo vaccino nos vamos al Corso, a ver la fachada de San Marcello (lám. 38), recién levantada por Carlo Fontana, para completar una iglesia reconstruida a lo largo del siglo anterior, según un proyecto de Jacopo Sansovino, continuado después por Antonio da Sangallo el joven y Annibale Lippi. Encontramos otra vez a Rossi deseoso de ofrecer las últimas novedades, más aún cuando, como en este caso, el autor era un personaje de nuevo muy ligado al mundo de los libros. Antes ya mencionamos a propósito de la plaza de San Pedro, su monumental obra sobre el templo vaticano, publicada diez años antes, en 1674, con dibujos y grabados de uno de los jóvenes discípulos que trabajaban en su oficina, Alessandro Specchi. La estrecha relación que tendrá después Specchi con la firma de los Rossi, permite suponer la existencia desde tiempo atrás de contactos fluidos entre la tienda de la Pace y el entorno de Fontana. No sería tampoco de descartar que la lámina que se reproduce en el libro, grabada por Venturini, procediera de un dibujo de Specchi³⁸.

Más difícil es entender por qué ahora el editor –y quizás en este punto deberíamos de renunciar ya a buscar un hilo conductor– decide llevarnos a una antigua obra de Giacomo della Porta, la fachada de San Luis de los Franceses (lám. 39). La iglesia se había comenzado en 1518 por un arquitecto de aquella nacionalidad, Jean de Chenevières, pero las obras quedaron interrumpidas en 1527 y no se reactivaron hasta los años cuarenta. La fachada que podemos contemplar en la lámina, con su planta dibujada debajo, la levantó Della Porta entre 1580 y 1589, conservándose en el álbum de dibujos de Giovanni Vincenzo Casale, que custodia la Biblioteca Nacional, un dibujo del arquitecto que añade además el perfil de la fachada³⁹.

Tras estas dos láminas sueltas de San Marcelo y San Luis, Rossi vuelve a presentarnos en un conjunto compacto, de fachada, sección y planta, la capilla de Sant' Ivo a la Sapienza, otra de las obras maestras de Borromini (láms. 40 a 42). Del edificio se habían ocupado primero Pirro Ligorio y Giacomo della Porta que dejaron ya levantadas las dependencias en torno al patio y construida la fachada principal. Quedaba pues pendiente la capilla y la fachada trasera hacia la Piazza Sant' Eustachio que son las obras de las que se va a encargar Borromini. El templo lo comienza en 1642 y ocho años después, en 1650, se cerraba la cúpula, comenzando la construcción de la célebre linterna. La decoración interior se realizó ya en época de Alejandro VII, que fue el papa que, en 1660, consagró la iglesia.

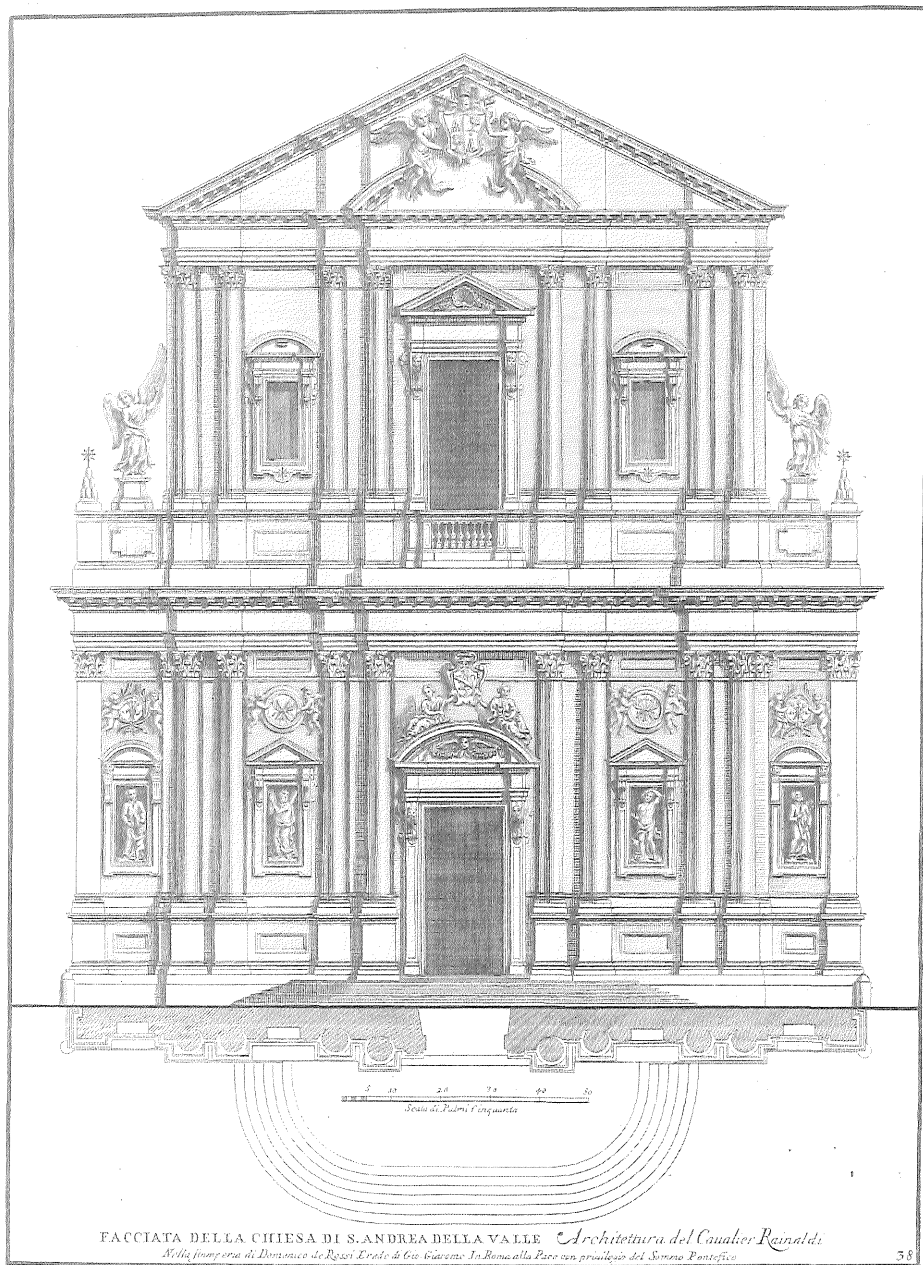
Respecto a las representaciones de Rossi, que no da datos de dibujante ni grabador, excepto en el caso de la fachada, donde se apunta para este último tra-

38. Un dibujo para esta fachada se conserva en el Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek. Expuesto en Stuttgart, Graphische Sammlung Staatsgalerie, *Von Bernini bis Piranesi*, 1993, cat.62.

39. *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional, siglos XVI y XVII*, ficha técnica a cargo de A. Bustamante y F. Marías, Madrid, 1991.

Facciata della chiesa di S. Andrea della Valle.

Lámina 38 del *Studio d' Architettura civile*, Roma, 1721.



bajo el nombre de Mariotti, vale lo dicho a propósito del Oratorio. El exterior era quizás lo más sencillo de visualizar, y en la Pace se habían editado ya algunos dibujos sobre él de Falda. Sin embargo, Rossi tiene bastantes problemas con la planta y la sección, lo que sugiere que tal vez en este caso no llegó a tiempo de poder utilizar los grabados de Barrière, mucho más precisos.

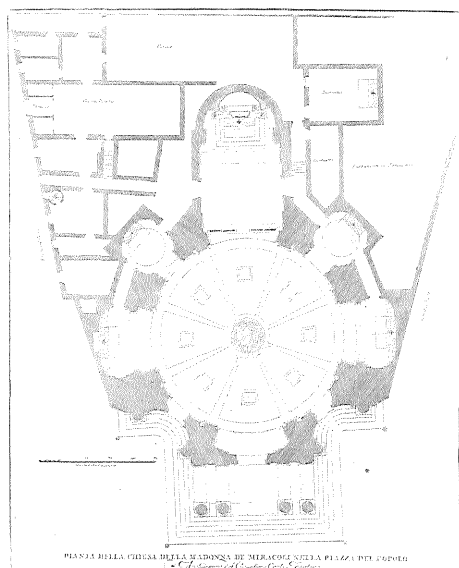
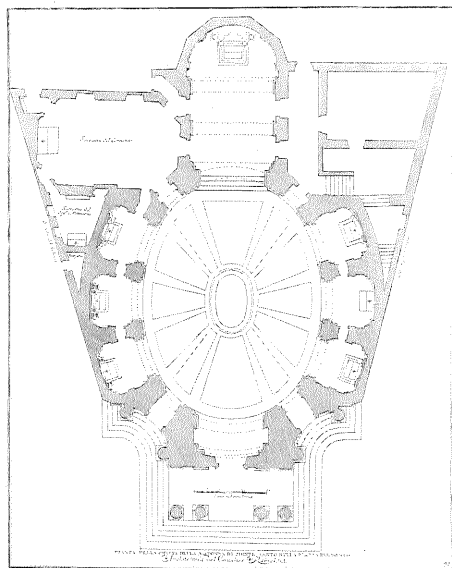
Las siguientes láminas (43 a 46) están dedicadas a Sant' Andrea della Valle, la gran iglesia romana de los padres Teatinos. Su construcción comenzó en 1591, cuando se colocó la primera piedra según un proyecto de Della Porta, arquitec-

Pianta della chiesa della Madonna di Monte Santo.

Lámina 30 del *Studio d' Architettura civile*, Roma, 1721.

Pianta della chiesa della Madonna de Miracoli.

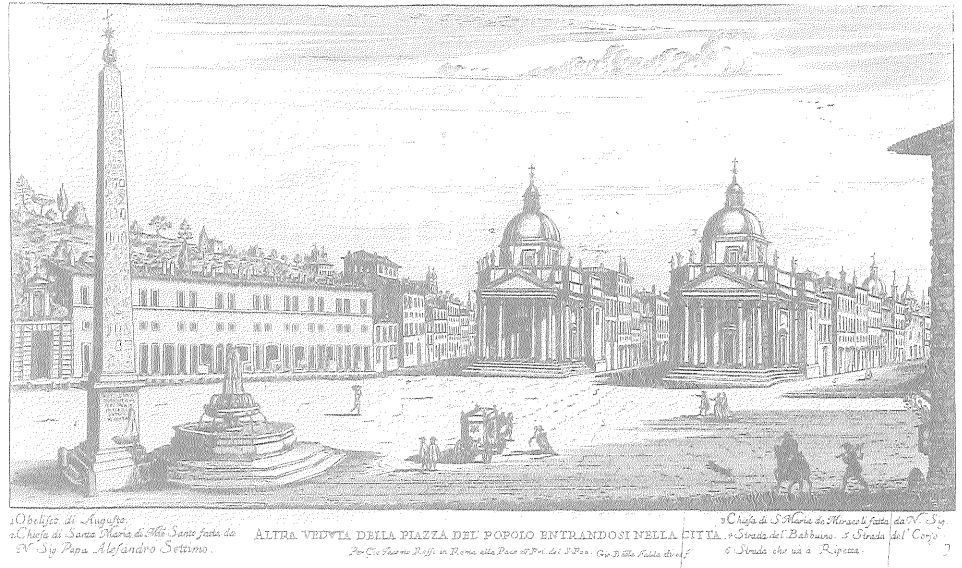
Lámina 32 del *Studio d' Architettura civile*, Roma, 1721.





Carlo Fontana, *Disegno per la nova cupola della chiesa di Monte Santo*. 1674.

Giovanni Battista Falda, *Altra veduta della Piazza del Popolo entrando nella città*. Lámina 7 de *Il nuovo Teatro delle fabbriche [...] di Roma moderna*, Roma, 1665.



«Obelisco di Augusto»
«Chiesa di Santa Maria dei Miracoli»
«Chiesa di Santa Maria in Montesanto»
«Fontana del Gallo»
«Piazza del Corso»
«Piazza del Popolo»
«Veduta della Piazza del Popolo entrando nella città»
«Veduta della Piazza del Popolo»
«Veduta della Piazza del Popolo»

to del cardenal Gesualdo que promovía la obra. Dirigía los trabajos Francesco da Volterra, aunque a su muerte en 1594, apenas comenzaba a salir de cimientos. A Volterra le sucedió Pietro Paolo Olivieri, pero las obras avanzaron muy lentamente y en 1603, tras la muerte de Gesualdo, se detuvieron. Todo quedó en suspenso, hasta que en 1608 se hizo cargo de la financiación el cardenal Peretti que introdujo como arquitecto a Maderno. Bajo sus órdenes y con la asistencia de Borromini se completan la nave, el tambor y la cúpula, terminadas antes de 1628. Maderno había desarrollado también un proyecto de fachada, pero no se llegó entonces a construir. Se levantaría muchos años después, entre 1660 y 1666, sobre proyecto de Carlo Rainaldi, muy influenciado por el de Maderno.

Rossi nos muestra la iglesia en un conjunto de grabados que podríamos separar claramente en dos grupos. Por un lado las láminas 43 y 44 corresponden a una misma imagen dividida, del proyecto para la fachada de Maderno, imagen bien conocida en su integridad como estampa suelta editada en su momento por Regnard. Tan conocida, que Rossi no se preocupa ni de sustituir la ostentosa dedicatoria del autor, que lleva la fecha de 1624⁴⁰. Las láminas 45 y 46, para las que no se señala nombre de dibujante y grabador, son una sección y la planta de la iglesia, según el proyecto de Della Porta y Maderno.

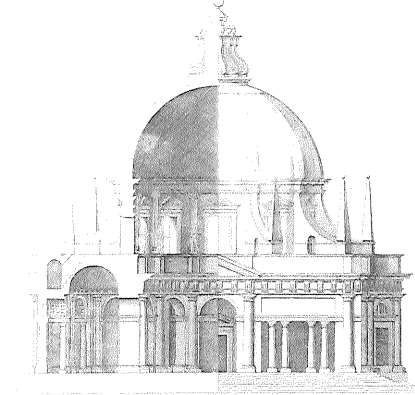
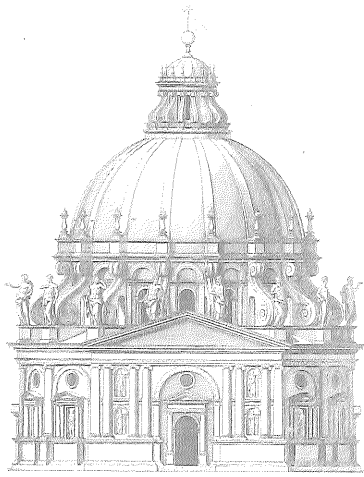
Viene después la única estampa de Falda presente en nuestro libro. Es un alzado ligeramente fugado que muestra la fachada de Santa Maria en Monte Santo o de Santa María dei Miracoli, las dos iglesias gemelas levantadas en la Piazza del Popolo, flanqueando el acceso a la vía del Corso (lám. 47). Alejandro VII encargó su construcción en 1661 a Carlo Rainaldi y las tempranas estampas de Falda son un documento fundamental para conocer cuales fueron las ideas del arquitecto y cómo después se modificaron. Se comenzó primero Santa Maria in Monte Santo, pero las obras quedaron estancadas cuando falleció el papa, en 1667. Así permanecieron durante unos años, hasta que en 1672 el cardenal Gastaldi pusiera fin a la penuria de medios, aunque a costa de imponer una más activa participación de Fontana, cuyos diseños debían seguirse para completar tanto la fachada como la cúpula. Con Fontana llega también a las obras la sombra de Bernini, al que generalmente se ha atribuido la sustitución del poderoso ático de Rainaldi, por la actual cornisa con balaustres. Bernini cerraría con esta participación su larga carrera arquitectónica, terminándose en 1678 las obras, ya bajo la dirección de Mattia de Rossi. Poco antes de que estas concluyeran, en 1675, se iniciaron las de Santa María dei Miracoli, que completaría Fontana en 1680⁴¹.

Tras la Piazza del Popolo, Rossi nos lleva a las orillas del Tiber, para mostrarnos la iglesia de San Juan de los Florentinos, según el proyecto de Miguel Angel (láms. 48 y 49). El deseo de la nación florentina de tener una iglesia propia en Roma, empezó a tomar cuerpo con el concurso celebrado en 1518, en el que participaron nombres tan ilustres como Peruzzi, Rafael, Antonio da Sangallo y Sansovino, inclinándose la balanza a favor de este último. Al año siguiente se ponía la primera piedra, pasando poco después las obras a manos de Sangallo. Su discípulo, Antonio Labacco en el *Libro appartenente all' Architettura*⁴², una

40. Para esta fachada se conservan varios dibujos preparatorios, entre otros el realizado por Maderno y Borromini de los Uffizi, y el del Ashmolean Museum, muy próximo ya al grabado por Regnard. Respecto al cuerpo de la iglesia, el más cercano a las representaciones de Rossi, es la sección del Nationalmuseum de Estocolmo.

41. Un detallado análisis documental en F. Borsi, *Bernini architetto*, Milán, 1980. En Bartsch, cat. 4725.292, se dice que la lámina, corresponde a un tercer estado. Anteriormente llevaba la inscripción «TEMPIO DELLA MAD: SANTISS: DE MIRACOLI POSTO NELLA PIAZZA DEL POPOLO DI ROMA. Disegno e inventione del cavalier don Carlo Rainaldi architetto romano, li VIII Giugno MDCLXXVII». Es a esta estampa a la que debe referirse el abate Titi, cuando en su libro *Studio di pittura, scultura e architettura nelle chiese di Roma*, Roma, 1674, dice «fù architetto il Cav. Rainaldi, e ne diede il disegno bellissimo, che v'è in stampa».

42. Labacco se adjudicaba su autoría: «La pianta qui sotto dimostrata é moderna, di nostra inventione, insieme col suo diritto qual si dimostra nelle seguente carta». A. Labacco, *Libro appartenente all' architettura nel qual si figurano alcune notabili antichità di Roma*, Roma, 1552, láms. 26, 27. El ejemplar del fondo antiguo de la biblioteca de la Escuela de Arquitectura (sig 241), contiene también el grabado de Cartaro, con la fachada del Gesù que hemos reproducido en la página 13.



La reggia di S. Giovanni dei Fiorentini

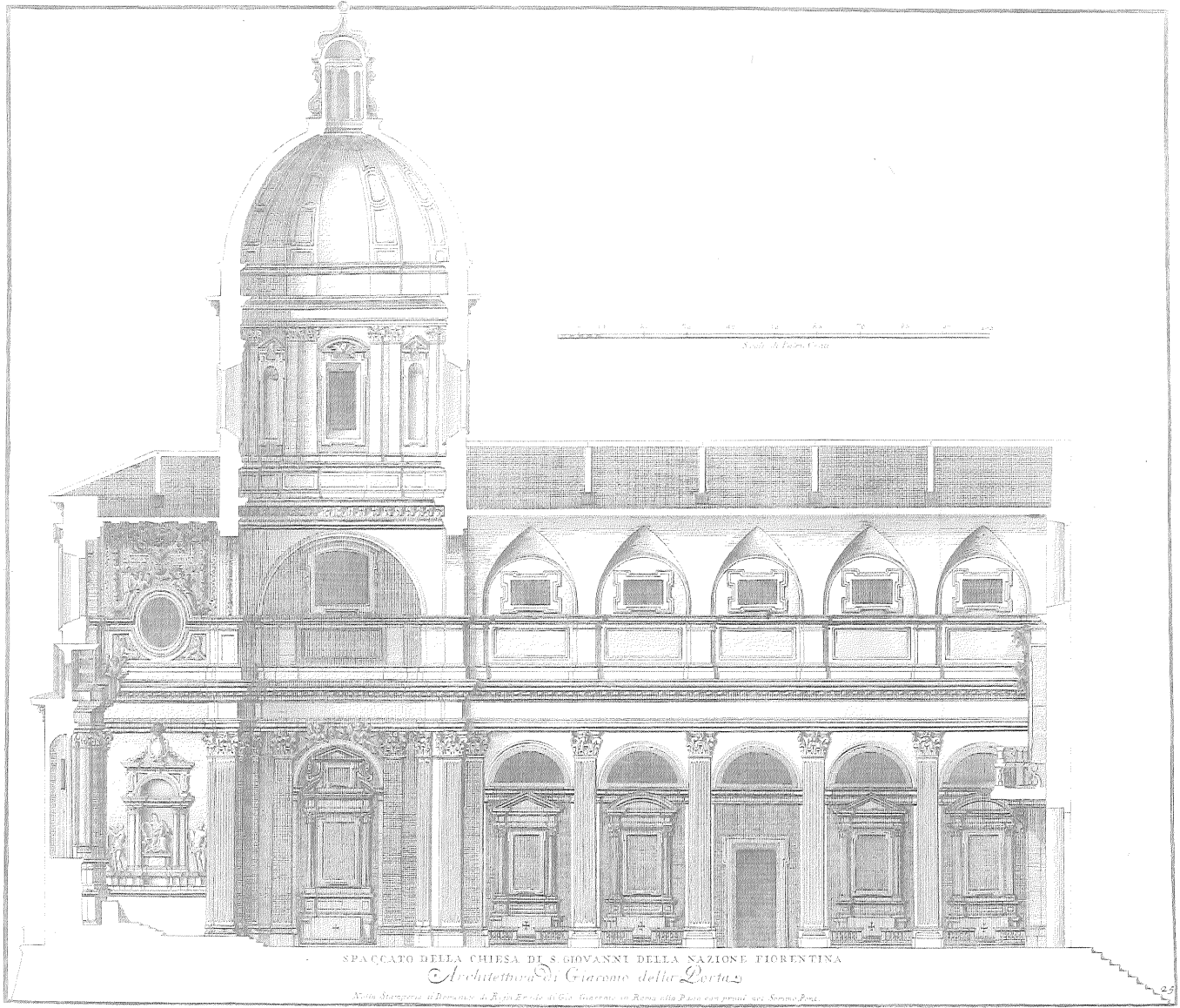
Antonio da Sangallo el joven, Alzado de San Giovanni dei Fiorentini.
Lámina 27 del libro de A. Labacco, *Libro appartenente all' Architettura*, Roma, 1552.

Anónimo, sobre Jacopo Barozzi da Vignola, Sección y alzado de San Giovanni dei Fiorentini.
Álbum de Giovanni Vincenzo Casale, Biblioteca Nacional, Madrid.

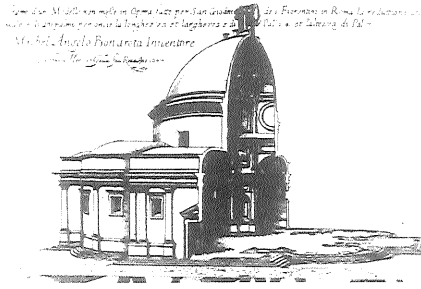
obra sobre los edificios de la Roma antigua, incluyó el proyecto de una iglesia de planta circular, que se ha identificado con alguna de las propuestas de Sangallo, quizás la presentada al concurso de 1518, puesto que la que se levantaba, ya no era de planta centralizada.

Hacia 1527 las obras habían parado, y así permanecieron durante mucho tiempo, hasta que en los años 50 se llama a Vignola, de cuyo proyecto queda un dibujo preparatorio para un grabado en el álbum de Casale de la Biblioteca Nacional. Proyecto otra vez de planta centralizada, muestra de las dudas que se seguían teniendo sobre la formalización de la iglesia. En esa misma línea apuntarían las propuestas de Miguel Angel, desarrolladas a partir de 1559. El genial artista presentó varias alternativas, una de ellas la reproducida en las láminas de Rossi, de cuya planta se guarda un magnífico dibujo en la Casa Buonarroti,

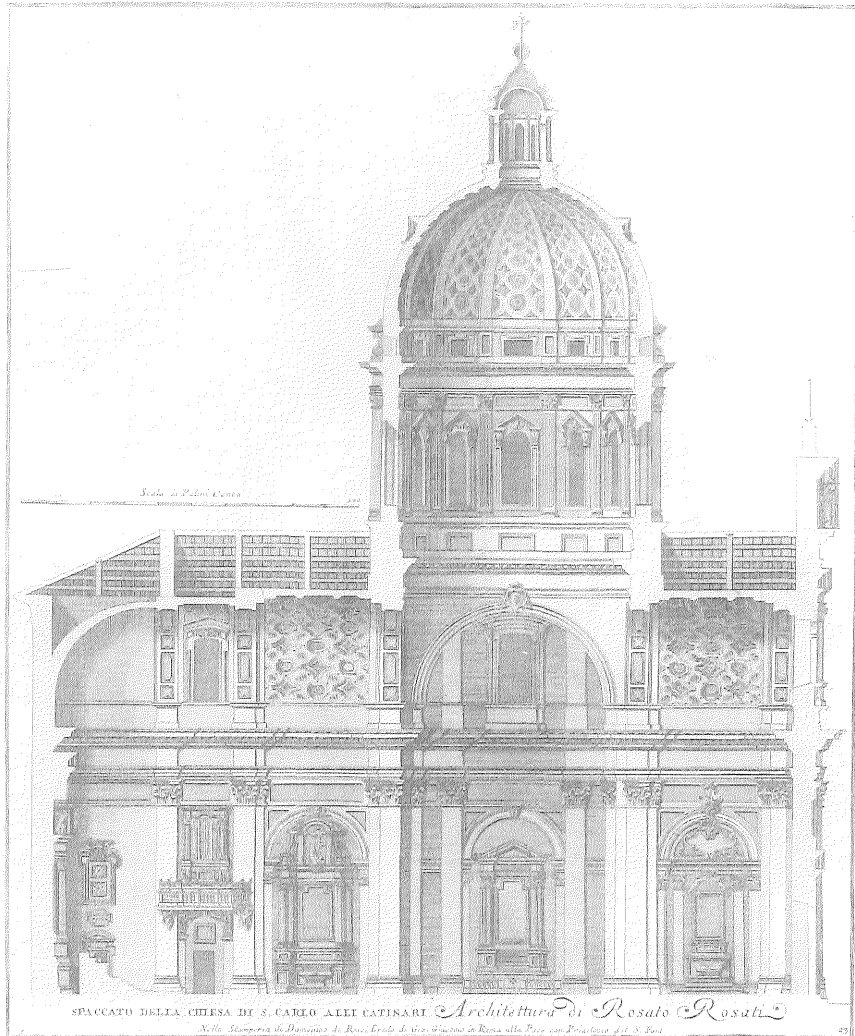
Spaccato della chiesa di S. Giovanni della nazione Fiorentina.
Lámina 25 del *Studio d' Architettura civile*, Roma, 1721.



SPACCATO DELLA CHIESA DI S. GIOVANNI DELLA NAZIONE FIORENTINA
Architettura di Giacomo della Porta
Nella Stamperia di Domenico di Felice Beale di Gio. Vignola in Roma alla Pace con prim. del. Sereno Foss.



Jacques Lemercier, *Disegno d' un modello non messo in opera fatto per San Giovanni dei Fiorentini in Roma [...]. Michel Angelo Bonarota inventore, Jacobus Mercier Gallus fecit Romae anno 1607.*



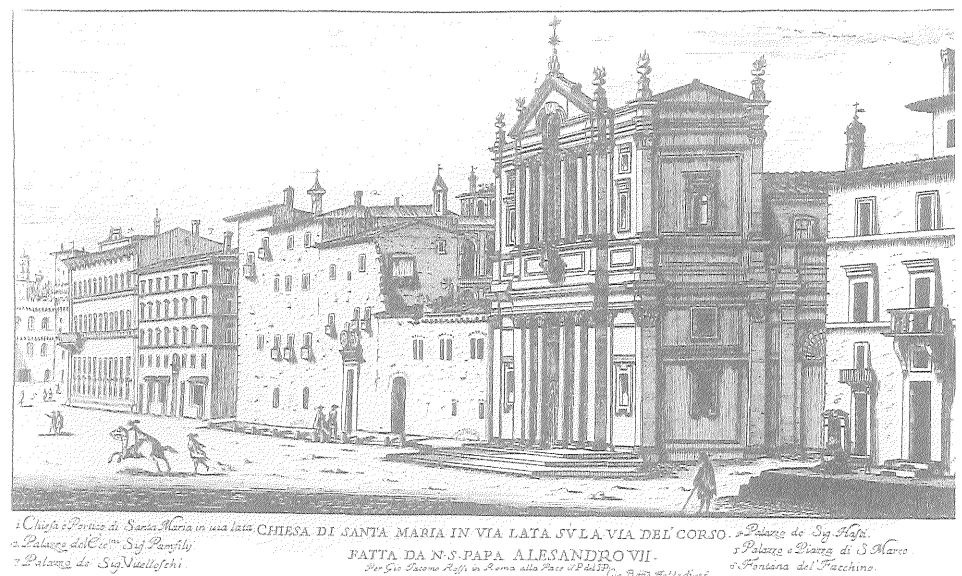
Spaccato della chiesa di S. Carlo alle Catinari.
Lámina 23 del *Studio d' Architettura civile*, Roma, 1721.

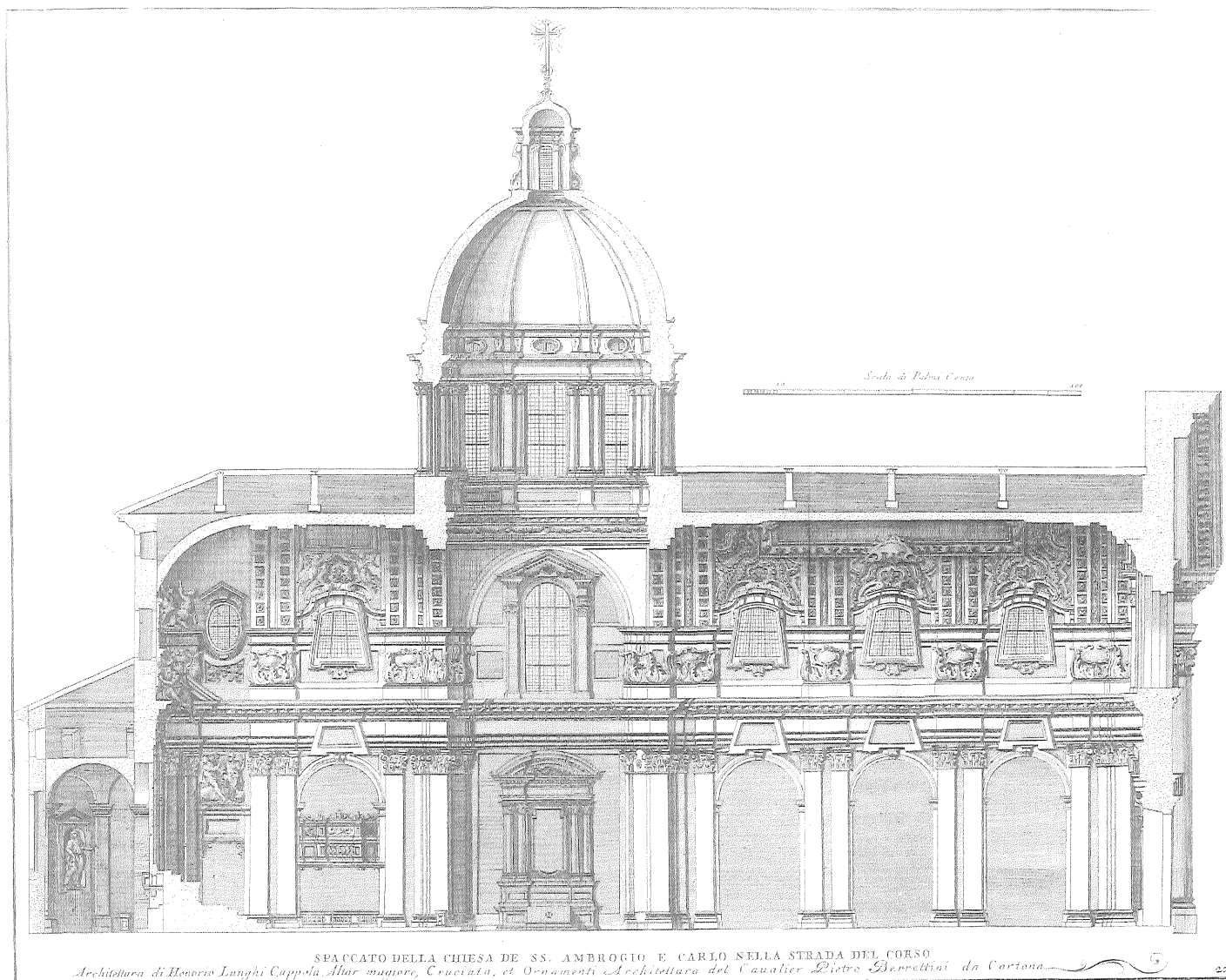
seguramente el que sirvió de base a un modelo de madera que se conservó hasta el siglo XVIII. Es posible que Jacques Lemercier utilizara directamente este modelo para su grabado de 1607, y al modelo se refiere también la nota manuscrita que acompaña los dibujos de la planta, medio alzado y media sección, del álbum de Casale.

Tras pasar de nuevo unos años abandonadas, las obras se retoman en 1583 bajo la dirección de Giacomo della Porta, que consigue, en 1593, terminar la nave, aunque en seguida la falta de fondos vuelve a detener los trabajos. Hay que esperar a 1608 para que se reanuden, ahora bajo la dirección de Maderno, que, ocho años después, logrará cerrar la cúpula y terminar la linterna. Quedaba todavía la decoración que se prolongará a lo largo de todo el siglo XVII, y la construcción de la fachada, obra de Galilei, levantada entre 1733 y 1734.

Esto último no llegó a verlo Rossi, aunque sí el templo acabado, donde recibirían sepultura sus admirados Maderno y Borromini; pero en esta ocasión, no sabemos bien por qué, prefiere mostrarnos en vez del edificio realizado, el antiguo

Giovanni Battista Falda, *Chiesa di Santa Maria in via Lata sú la via del' Corso.*
Lámina 17 de *Il nuovo Teatro delle fabricche [...]* di Roma moderna, Roma, 1665.





proyecto de Miguel Angel. Tal vez pudo más el atractivo de su nombre o la indiscutible importancia del proyecto, tantas veces reproducido.

La siguiente lámina nos muestra la fachada de la iglesia de los padres Barnabitas, dedicada a San Carlos Borromeo, popularmente conocida como San Carlo ai Catinari (lám. 50). La iglesia fue levantada entre 1610 y 1620 por Rosato Rosati, que partió de una planta centralizada cerrada con una interesante cúpula de fuerte acento vertical, cuyo perfil dialoga en el *skyline* romano con el de la cercana Sant' Andrea della Valle. Lástima que Rossi se muestre más interesado en la fachada, levantada por Giovanni Battista Soria entre 1636 y 1638, que por la originalidad estructural de la cúpula, que abre un camino seguido luego por Cortona en San Carlo al Corso y en la ya vista iglesia de Santi Luca e Martina.

Y de San Carlo ai Catinari a Santa María in via Lata (lám. 51), la antigua iglesia medieval, reconstruída en el siglo XVI, y luego renovada interiormente por Cósimo Fanzago. La fachada le fue encargada a Cortona en 1658, mientras trabajaba en la reordenación del espacio frente a la fachada de Santa María della Pace, y algo tiene de nuevo de reflexión sobre la manera en que un edificio se inserta en su espacio urbano, con la propuesta de la original loggia, carente de precedentes inmediatos en el barroco romano. Fachada muy discutida, en la que también se ha querido ver cierto carácter regresivo, cierta frialdad académica, frente al rico experimentalismo con la curvatura de los planos de fachada.

Sin salir del Corso nos lleva Rossi a la iglesia de los santos Ambrosio y Carlos Borromeo, templo romano de la nación lombarda, muy bien representado en tres láminas (láms. 52 a 54), con lo que no estaría tal vez de más, recordar el origen milanés de la familia Rossi. La iglesia se levantó sobre un proyecto de Honorio Longhi que, tras su muerte en 1619, fue continuado por su hijo Martino. La construcción del tambor y de la cúpula se llevó a cabo ya años más tarde, a partir de 1667, sobre los diseños preparados por Cortona, que falleció sin llegar a verla terminada. En 1682, diez años después de que se acabara la linterna sobre la cúpula de Cortona, se iniciaron los trabajos de la fachada,

Spaccato della chiesa de SS. Ambrogio e Carlo.

Lámina 27 del *Studio d' Architettura civile*, Roma, 1721.

Giovanni Battista Falda, *Chiesa di S. Maria in Portico in Campitelli*. Lámina 32 de *Il nuovo Teatro delle fabriche [...] di Roma moderna*, Roma, 1665.

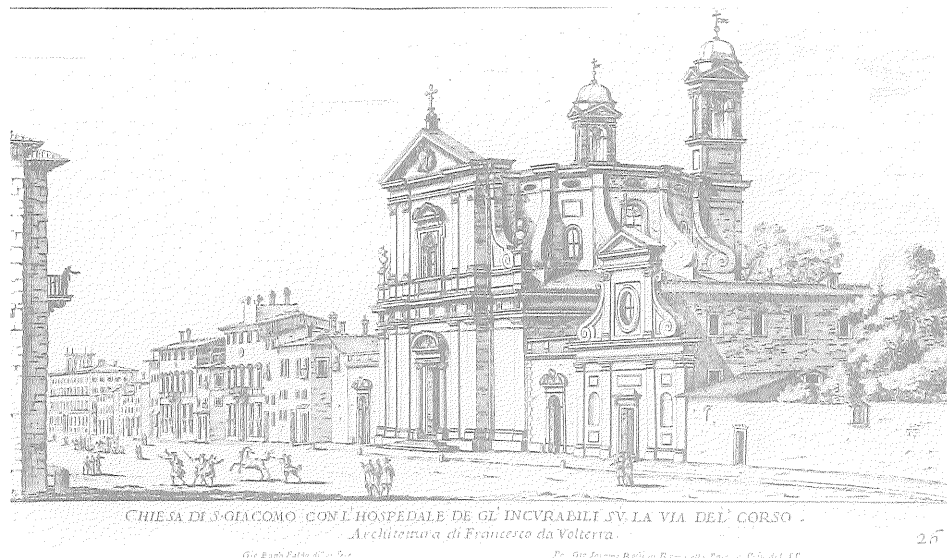


siguiendo el proyecto de Luigi Alessandro Omodei y dirigiendo las obras –que estaban ya concluídas en 1684– Giovanni Battista Menicucci y Fra Mario de Capenina. Y de nuevo ahí tenemos a Rossi, atento a la última novedad y presto a darnos su imagen.

Las tres láminas siguientes, nos muestran el alzado, la sección y la planta del templo de Santa María in Campitelli, la obra maestra de Rainaldi, construída entre 1662 y 1675 (láms. 55 a 57). Edificio extraordinario entre las iglesias del barroco romano, por la dificultad de su planta que debía incorporar un santuario relativamente autónomo para la venerada imagen de la Virgen, *romanae portus securitatis*. En principio se pensó en agrandar la iglesia preexistente, una pequeña capilla levantada en 1619, a la que se había unido entre 1642 y 1648 una nave ricamente decorada. La primera idea fue demoler la cabecera, conservando la nave. Pero el papa no se sintió satisfecho con este proyecto, y ordenó levantar un edificio totalmente nuevo. Las obras se comenzaron por el santuario para el cuadro de la Virgen y por la fachada, posponiéndose la construcción de la nave; de hecho ésta no se acometería hasta el año 1673, reiniciándose las obras con una actividad febril, que permitió consagrar el edificio en 1675. El arquitecto concibió un complejo organismo, profundamente escenográfico (como puede deducirse de la repetición de planos transversales que actúan como bambalinas, reduciendo la embocadura de la escena) pero a la vez, fuertemente cohesionado gracias a la continuidad que establecen las numerosas columnas aisladas que definen cada uno de los espacios. Dificilísimo equilibrio el que consigue Rainaldi, a través de una hábil instrumentación de todos y cada uno de los recursos compositivos.

Una iglesia que sirvió de referencia al proyecto de Campitelli –Rainaldi mantuvo durante un tiempo la idea de resolver el cuerpo de su templo con una planta oval–, fue la de San Giacomo degli Incurabili, en la via del Corso, obra de Francisco de Volterra (láms. 58 a 60). La capilla se levantó entre las dos alas paralelas del hospital quedando su eje en esviaje respecto a la alineación del Corso, lo que explica en parte la adopción de la peculiar planta elíptica.

Giovanni Battista Falda, *Chiesa di S. Giacomo con l'ospedale de gl' incurabili sú la via del' Corso*. Lámina 26 del *Terzo libro del' Nuovo Teatro delle Chiese di Roma*, Roma, 1669 (ca.).





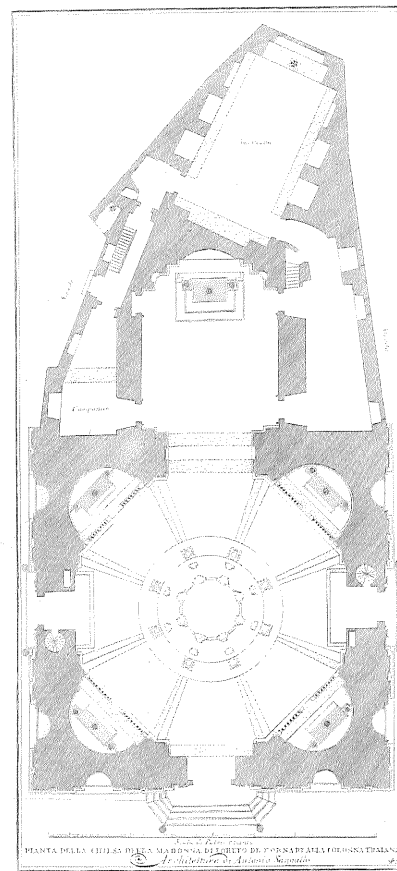
CHIESA DEDICATA ALLA MADONNA DI LORETO DE FORNARI NELLA REGIONE DE MONTI.
Architettura di Antonio da San Gallo eccettuando il lanternino della Cupola et le Porte laterali di Giacomo del Duca
1 Colonna Traiana 2 Palazzo di S. Marco 3 Monastero di Santa Susanna

El proyecto se elaboraba ya en 1590, comenzándose las obras dos años después. A la muerte de Volterra, en 1594, el cardenal Salviati que financiaba la construcción, llamó a Maderno y bajo su dirección se cerró la bóveda (lleva una inscripción del año 1595), consagrándose la iglesia en 1602. Aunque es posible que la fachada se construyera completa tras el fallecimiento de Volterra, refleja claramente su manera de hacer, por lo que no hay duda en atribuírsela.

Santa María de Loreto es la más antigua de todas las iglesias representadas en el libro. En una sola lámina, y en un grabado de menor calidad, se representan media fachada, media sección y media planta, lo suficiente para hacerse una idea completa del edificio. La construcción arrancó en los primeros años del siglo XVI, todavía en el reinado de Julio II, siendo una de las primeras obras atribuidas a Antonio da Sangallo, que cerró el cuerpo bajo. El coro se añadió mediado el siglo, y tiempo después, en 1575, el discípulo de Miguel Angel, Giacomo del Duca, levantó sobre la construcción sangallesca la enorme cúpula actual. La linterna no se llevó a cabo hasta cuatro años más tarde de que el arquitecto hubiera partido de la ciudad para regresar, en 1588, a su Sicilia natal.

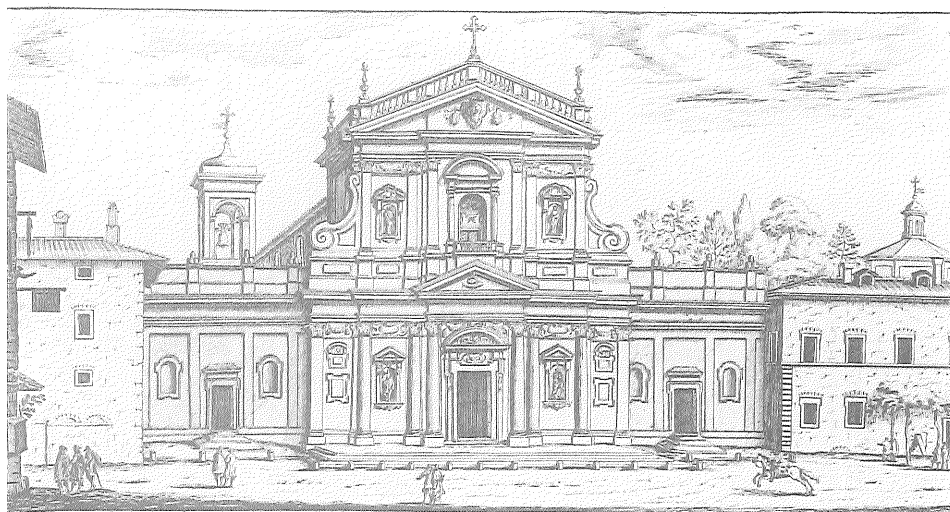
A partir de aquí, en las siguientes láminas del libro encontraremos sólo fachadas. Es verdad que, en la Roma barroca la fachada era en muchos casos un tema arquitectónico totalmente autónomo, bien porque, como hemos visto, su construcción se pospusiera a la del resto del edificio, acometiéndose por otros arquitectos y con distintos criterios, o bien porque fuera lo único que se hiciera para modernizar la imagen de alguno de los venerables templos antiguos, cuya estructura se conservaba más o menos modificada.

Ese es por ejemplo el caso de Santa Susana (lám. 64), milenaria iglesia, muchas veces restaurada y que recibió su aspecto actual con los trabajos decorativos emprendidos en su interior cuando Sixto V la donó a los cistercienses. Maderno construyó ante ella la monumental fachada, que debía estar casi concluida en 1603, fecha que figura en su frontispicio y que coincide



Giovanni Battista Falda, *Chiesa dedicata alla Madonna di Loreto de Fornari nella regione de Monti.*
Lámina 7 del *Terzo libro del Nuovo Teatro delle Chiese di Roma*, Roma, 1669 (ca.).

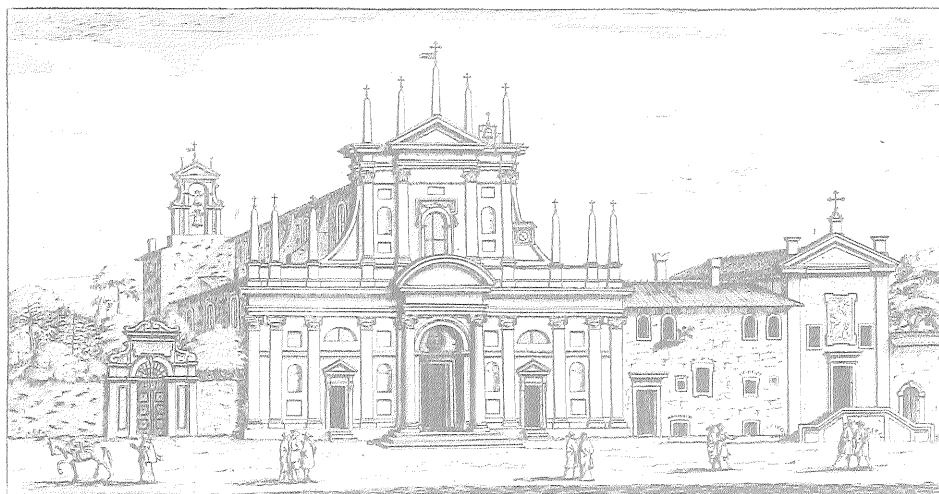
Pianta della chiesa della Madonna di Loreto.
Lámina 45 del *Studio d' Architettura civile*. Roma, 1721.



CHIESA DI SANTA SUSANNA DELLE MONACHE DI S. BERNARDO SUL VIMINALE ALLE THERME LA FACCIATA
Architettura di Carlo Maderno
11

Giovanni Battista Falda, *Chiesa di Santa Susanna delle monache di S. Bernardo sul Viminale.*
Lámina 11 del *Terzo libro del Novo Teatro delle Chiese di Roma*, Roma, 1669 (ca.).

Giovanni Battista Falda, *Chiesa di S. Maria dell' Orto con l' ospedale in Trastevere*. Lámina 36 del *Terzo libro del' Nuovo Teatro delle Chiese di Roma*, Roma, 1669 (ca.).



CHIESA DI S. MARIA DELL' ORTO CON L' OSPEDALE IN TRASTEVERE .
Architettura di Martino Longhi il vecchio.

Gravata da Gio: Battista Falda

l' Ospedale

Per Gio: Battista Falda in Roma 1669 in capo del 3. Libro

31

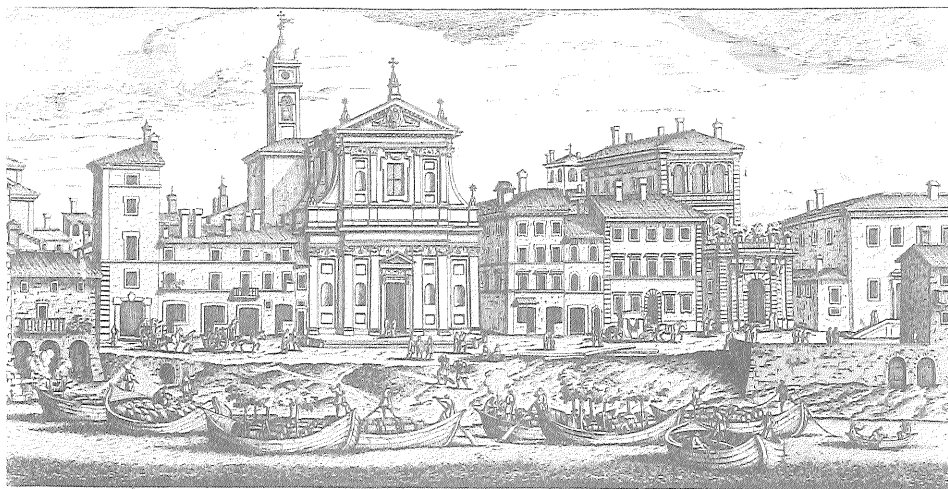
con la del año de la muerte del cardenal Rusticucci bajo cuyo patronazgo se hicieron las obras.

Santa María in Transpontina y Santa María dell' Orto (láms. 65 y 67) son dos iglesias con muchos rasgos en común. Tanto en una como en otra se ha señalado la participación de Vignola en el proyecto de las fachadas, comenzadas en torno a 1566, aunque en la iglesia dell' Orto también aparezca mencionado en los documentos, el nombre de Francesco da Volterra, tal vez responsable de las modificaciones del cuerpo superior que corona la composición.

De la misma época data la fachada de la basílica de Loreto, en el santuario de esta pequeña población (lám. 63) muy vinculada a Roma como lugar de peregrinación, lo que justifica ser la única iglesia representada en el libro de Rossi que no está en la ciudad de los Papas. Edificio de larga historia, comenzado a mediados del siglo XV por Giuliano da Maiano, se situará durante un tiempo entre las arquitecturas más interesantes del Renacimiento, cuando Giuliano da Sangallo construya entre 1499 y 1500 la cúpula, y después Bramante sea llamado a revestir sus cerramientos. Pero, de nuevo, la fachada se postergó, no iniciándose hasta 1571 y quedando ya en manos de arquitectos de segunda categoría, como Giovanni Boccacini que inició las obras, o Lattanzio Ventura que las finalizó en 1587, coincidiendo con la elevación del lugar a la categoría de diócesis, durante el reinado de Sixto V.

Este grupo de fachadas se cierra con dos iglesias nacionales, la de San Atanasio de los Griegos (lám. 62), construida por Giacomo della Porta entre 1580 y 1583, y la de San Girolamo degli Illirici (lám. 66), edificio del siglo XV modernizado a finales del siguiente con una fachada de Martino Longhi el viejo; fachada a la que le aguardaba una inesperada fortuna iconográfica, pues se trata de la iglesia que domina el puerto de Ripetta, donde poco después Alessandro Specchi desarrollará una extraordinaria escenografía barroca, que convertirá este sitio en una de las imágenes más reproducidas de Roma.

Giovanni Battista Falda, *Chiesa di S. Girolamo della nazione de' schiavoni nella regione di Campo Marzio a Ripetta*. Lámina 38 del *Terzo libro del' Nuovo Teatro delle Chiese di Roma*, Roma, 1669 (ca.).



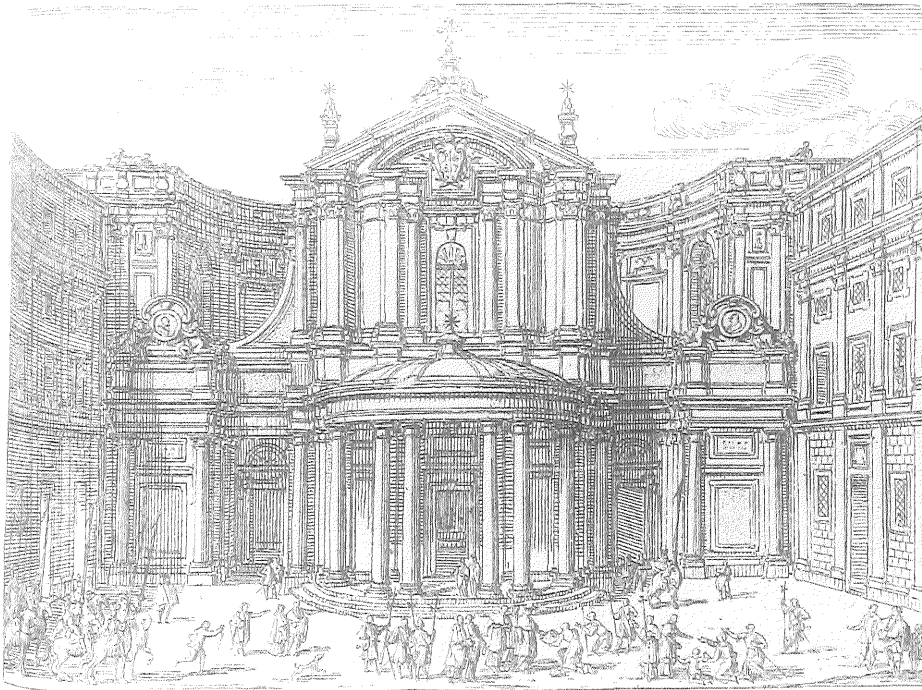
CHIESA DI S. GIROLAMO DELLA NATIONE DE' SCHIAVONI NELLA REGIONE DI CAMPO MARZO A RIPETTA
Architettura di Martino Longhi il vecchio.

Loggia del Palazzo dell' Eccell. Sig. Principe Borghese

Gravata da Gio: Battista Falda

Per Gio: Battista Falda in Roma 1669 in capo del 3. Libro

2. Sbarco de' uini et altre mercantile che vengono dalla Sabina . 38



Domenico Barrière, Fachada de Santa Maria della Pace.

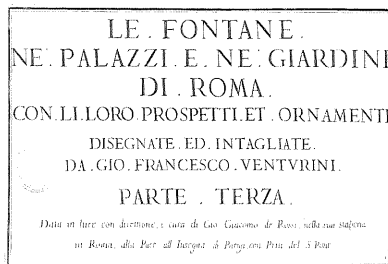
Ilustración del libro de F. Martinelli, *Roma ricercata*, Roma, 1658 (1644).

En las últimas páginas de la obra de Rossi, el ritmo se va volviendo cada vez más vivo, casi apresurado, como si hubiera prisa en recoger toda la información posible, aunque no estuviera aún muy elaborada. Las cuatro láminas que van de la 68 a la 71 muestra cada una dos fachadas. Algunas son obras muy notables, importantes en cualquier caso para la arquitectura del Barroco, pero ya tampoco vamos a detenernos en más comentarios que dilatarían en exceso esta introducción.

Sólo decir unas palabras sobre la última lámina del libro, la magnífica estampa que muestra la plaza y la nueva fachada de Santa María della Pace tras las intervenciones de Cortona. Intervenciones decididas por el papa Alejandro VII, que nada más ser elevado al trono en 1655, ordenó al arquitecto la difícil tarea de actualizar la imagen de esta iglesia, históricamente muy ligada a la familia de los Chigi.

La solución dada, vinculando la reforma de la fachada de la iglesia con la apertura y regularización del espacio urbano situado ante ella, constituye uno de los momentos más brillantes del barroco romano. Gian Giacomo Rossi, como vecino de la Pace vivió en primera persona todo el proceso de tan singular transformación. Pensaría que dónde encontrar mejor imagen para cerrar su libro que la de este espectacular "teatro" de la nueva Roma, en el que confluían los intereses del papa –a quien tantos privilegios debía– con un lugar, cuyo nombre había asociado al de su propia firma editorial. Para ello se sirvió de una estampa de Domenico Barrière, realizada nada más concluirse las obras, pues ya figura, en su formato pequeño, en la edición de 1658 del libro de Fioravante Martinelli, *Roma ricercata*. El mismo Barrière copió la imagen en formato grande y esta es la estampa que después, cuando se haga con las planchas, utilizará Giovanni Giacomo como colofón de su obra, eso sí, añadiéndole por su cuenta una larga dedicatoria al pontífice, restaurador del templo y *Benefactori Optimo Civicas degeneret in coronas*. Al fin y al cabo Alejandro VII era, a los ojos de Rossi, el responsable de que aquella Roma moderna hubiera alcanzado una espléndida madurez, tal y como nos muestran sus libros.

EL INSIGNIUM ROMAE TEMPLORUM Y OTROS LIBROS DE ROSSI EN LA BIBLIOTECA DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA



43. Agradezco a Elena de Santiago y a Concha Huidobro, de la sección de Estampas y Bellas Artes de la Biblioteca Nacional, todas las facilidades que me han prestado mientras realizaba este estudio.

44. El fondo antiguo, conserva además otros dos libros de los que figuran en el *Indice*. Uno, (sig. 4), el *Veterus arcus Augustorum triumphis insignes ... Io Petro Bellori illustrati*, con grabados de Pietro Santi Bartoli, editado en 1690, y recogido en el *Indice* entre los libros de la «Antichità di Roma», en el cuarto lugar del folio 18.

El otro pertenece a una de las obras más reeditadas a lo largo del siglo XVII, los libros de arquitectura de Giovanni Battista Montano, libros que figuran en el *Indice* dos veces, primero entre los volúmenes sobre «L'Antichità», números 11 y 12 del folio 17, y después entre las «Opere diversi d'architettura e di ornamenti», con el registro octavo del folio 91, descrito así: *I cinque libri di Architettura di Gio. Battista Montani, Milanese, [...] Nel primo libro si contengono i cinque ordini, colle loro regole, e ornamenti, cavati dall'Antico*. Este es el ejemplar que conserva la Escuela con la signatura 2935.

Rossi nos ha guiado en nuestro paseo por Roma, señalándonos todo aquello que cualquier visitante llegado a la ciudad no debe dejar de ver; y para ello, ha seleccionado imágenes y nombres que, gracias a su libro, van a ser conocidos en cualquier lugar de Europa. El *Insignium* se debió vender bien y, aún siendo un libro costoso, alcanzar notable difusión. Por lo menos, eso parece indicar el número de ejemplares conservados.

En Madrid, uno se guarda en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, encuadernado tras otro ejemplar de Rossi, el *Disegni di Vari Altari e Capelle nelle chiese di Roma*, formando juntos el volumen recogido con la signatura C-92. Está completo y en perfecto estado de conservación.

Hay otro ejemplar en la Biblioteca Nacional, signatura ER-1900. Pero éste, carece de la lámina nº 2, el grabado alegórico del milagro de San Pedro, y también de la última, la nº 72, la correspondiente a la fachada de la iglesia de Santa María della Pace⁴³.

Más incompleto está el volumen que guarda la biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, adquirido en 1957, y que lleva la signatura FA 63. Aparte de la lámina segunda, le faltan la número 6 (alzado lateral de la basílica Vaticana) y las números 9 y 10 (que forman conjuntamente la planta general de la basílica y la plaza).

El ejemplar de la Biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Madrid, signatura T-135, se conserva en buen estado y tiene la peculiaridad, ya antes señalada, de llevar una lámina de más, no correspondiente a la edición original. Aparte del *Insignium*, el fondo antiguo conserva una buena representación de otros libros procedentes de la Stamperia alla Pace:

-Con la signatura T-136 se guarda el *Studio d'architettura civile sopra varie chiese, capelle di Roma e palazzo di Caprarola, et altre fabbriche con le loro facciate, spaccati, piante e misure. Parte Terza*, dedicado al cardenal Bernardini Scotto y editado en 1721 por Domenico, el heredero de Giovanni Giacomo.

-Con la signatura TA-170 la *Raccolta di Vasi diversi*, con aguafuertes de Francesco Aquila. Es un volumen editado en 1713, también por Domenico, que en el *Indice della Stamperia*, se describe con 51 folios, aunque el ejemplar de la Escuela sólo conserva hasta la lámina 19.

-Con la signatura TA-171 los *Nuovi disegni de l'architetture e piante de' palazzi di Roma, libro secondo*, con grabados de Falda, editado por Giovanni Giacomo en los primeros años de la década de los sesenta.

-Con la signatura 5949, *Le fontane di Roma nelle piazze e luoghi pubblici della citta, libro primo*, dedicada a Agostino Chigi, seguida de *Le fontane nelle ville di Frascati, libro secondo*, ambos con grabados de Falda.

-Y por último con la signatura 5950, los otros dos libros que completaban esta serie sobre las fuentes, *Le fontane ne palazzi e giardini di Roma, parte terza*, dedicada a Livio Odescalchi, seguida de *Le fontane del Giardino Estense in Tivoli co' loro prospetti e vedute*, ambos con aguafuertes de Francesco Venturini, y todos editados por Giovanni Giacomo.

Así que de los 28 títulos sobre la Roma Moderna, que recoge el *Indice*, la Escuela de Arquitectura de Madrid conserva en la actualidad 8, lo que refleja la difusión y el éxito que, al menos en el mundo académico, llegaron a alcanzar las ediciones de la firma de la Pace⁴⁴. Puede que en un principio las publicaciones de Rossi buscaran sobre todo satisfacer a un nuevo tipo de viajero –que llegaba a Roma no sólo movido por sus creencias religiosas, sino también por el interés y la curiosidad hacia el mundo de las artes–, pero luego, en un proceso que nos llevaría de Falda a Specchi, fue especializando sus libros y volviéndolos cada vez más rigurosos en la representación de la arquitectura. De esa manera pasaron a constituir un formidable *corpus* de referencia, imprescindible material de consulta y trabajo, cuya disponibilidad va a resultar muy importante en un momento que coincide con el establecimiento y consolidación de las enseñanzas académicas. Aunque no fuera más que por eso, Rossi merece un reconocimiento que ya justifica la reedición de este libro.