

# Una alternativa urbana para la Roma de la Restauración: proyectos inéditos de Giuseppe Valadier

Adrián Fernández-Almoguera

Universidad Complutense de Madrid, España

**Abstract** This essay focuses on the analysis of a corpus of drawings here attributed to Giuseppe Valadier, which we have completed with the discovery of new plans that allow us to understand what was perhaps his last great urban project for Rome. We propose an interpretation of the evolution of this project through the different versions that we have identified and studied from their urban and stylistic aspects. Following this, we propose an interpretation of drawings which considers the political and cultural history of Rome at the beginning of the Nineteenth century.

**Keywords** Piazza San Giovanni. Restoration. Valadier. Urban planning. Architecture. Revolutions.

**Índex** 1 Recontextualización y análisis de un conjunto de dibujos inéditos. – 2 Valadier al servicio de su tiempo: hacia una posible interpretación.

En la historia de la arquitectura italiana, pocos artífices han gozado de la fortuna crítica y la atención historiográfica dedicada a la figura de Giuseppe Valadier (1762-1839). Convertido en uno de los actores centrales del panorama arquitectónico romano de los siglos XVIII y XIX, Valadier fue un superviviente en medio del tormentoso contexto político y cultural de la época de las revoluciones. Nacido en Roma, Valadier aprendió su oficio en el ambiente cosmopolita de esta ciudad cuando ya se había convertido en el centro del mundo artístico de finales de la Ilustración. Este bagaje le permitió sin duda ser uno de los principales arquitectos del sistema artístico de la Roma napoleónica, actividad que no le impidió ni a él ni a otros compañeros de generación, como Raffaele Stern o Giuseppe Camporese,<sup>1</sup> jugar un rol fundamental en el panorama arquitectónico de la Roma de la Restauración.

Desde finales del siglo XVIII, la figura de Valadier despuntó en un panorama romano donde sus

patronos incluyeron a familias patricias, instituciones religiosas y organismos oficiales. Estando siempre en estrecho contacto con las comisiones papales, su obra caracterizó el rostro arquitectónico de la ciudad con los perfiles del nuevo clasicismo internacional del que Roma fue uno de los centros fundadores. Las ideas y composiciones de este arquitecto, tanto en materia de obra pública como en el campo de la edificación privada,<sup>2</sup> consiguieron delinear hacia el 1800 el horizonte de una nueva Roma burguesa. Los proyectos de Valadier estuvieron a menudo ligados a operaciones con vocación urbana, y su presencia fue habitual en distintas esferas del arte de construir, desde la administración del proyecto arquitectónico, a la arqueología, la enseñanza académica o la edición y publicación de manuales y colecciones de grabados con los que difundió en el ámbito internacional su prolífica producción. La maestría de sus trazas arquitectónicas, expresadas a vuelapluma en sus célebres *taccuini* (Debenedetti 1979), y

<sup>1</sup> Sobre los perfiles artísticos de esta generación de arquitectos formados en Roma, ver Cipriani, Consoli, Pasquali 2007, 346-481.

<sup>2</sup> Una visión general sobre su obra se encuentra en Gallo 2016.



Edizioni  
Ca' Foscari

#### Peer review

Submitted 2023-03-14

Accepted 2023-04-30

Published 2023-12-04

#### Open access

© 2023 Fernández-Almoguera | CC BY 4.0



**Citation** Fernández-Almoguera, A. (2023). "Una alternativa urbana para la Roma de la Restauración: proyectos inéditos de Giuseppe Valadier". *MDCCC 1800*, 12, 187-204.

siempre evidente en el detalle y atención típicos de sus dibujos de presentación, se manifiesta en los centenares de bocetos y planos que el arquitecto dejó tras de sí, la mayor parte estudiados y catalogados en las monografías fundamentales de Paolo Marconi (1964) y, sobre todo, Elisa Debenedetti, a quien debemos la construcción intelectual e historiográfica del arquitecto (1979; 1985). Así, la riqueza de los estudios generales sobre la obra

gráfica de Valadier, completados por numerosos artículos y contribuciones científicas a lo largo de las últimas décadas, convierte en excepcional la aparición de nuevos proyectos del arquitecto como los que analizan en el presente texto, donde se analiza la que tal vez fuera la última gran idea urbana de uno de los autores que más trabajó en la transformación del rostro monumental moderno de *l'Urbs*.

## 1 Recontextualización y análisis de un conjunto de dibujos inéditos

La biblioteca de *l'École Française de Rome* conserva entre sus fondos patrimoniales una colección de dibujos de Virginio Vespignani, arquitecto estrella de la Roma decimonónica, nacido y educado en una ciudad que, hasta mediados del siglo XIX, siguió la estela brillante del «astro Valadier». Este material gráfico y manuscrito fue integrado a la rigurosa monografía sobre Vespignani publicada por Clementina Barucci (2006). Dicha publicación se centraba en el estudio de los dibujos claramente atribuibles al arquitecto de la Roma capital, y dejaba de lado diversos planos, hasta ahora desconocidos y erróneamente atribuidos en los inventarios de la institución francesa a Vespignani. El estudio que hemos realizado para la preparación de una reciente exposición donde se ha presentado parte del fondo en cuestión, nos ha permitido atribuirlos a Giuseppe Valadier y encuadrarlos en un contexto político y cultural preciso.<sup>3</sup>

En primer lugar, cabe preguntarse por qué esos dibujos acabaron confundidos, bajo autoría anónima, con los proyectos del fondo Vespignani. Como decíamos, este arquitecto se inició en su disciplina en una ciudad cuya cultura arquitectónica estaba impregnada por la obra de Giuseppe Valadier. La influencia valadieriana llegó también a Vespignani a través de su maestro, Luigi Poletti (Strozzi 2021), formado en los primeros años de la Restauración en un ambiente que le permitió frecuentar a las principales figuras del momento, entre las que destacaron Stern, Camporese o el propio Valadier. Por otro lado, tanto Valadier como Vespignani, ocuparon puestos de gran importancia en la administración pontifical. En el marco de esos encargos oficiales, ambos se encontraron profesionalmente en aquellos conjuntos en los que, con la distancia de algunas décadas, hubieron de trabajar en el desempeño de sus encargos públicos. Un ejemplo de este diálogo a través del tiempo, se produjo en

las restauraciones que ambos desarrollaron en la basílica de San Lorenzo in Damaso, restaurada por Valadier en 1807 y a su vez por Vespignani durante el pontificado de Pio IX. Como se ha señalado, a través de la lectura global de estas intervenciones es posible percibir «la mutación del clima cultural de Roma» entre las carreras de estos artífices, justamente considerados como los «dos arquitectos papales más importantes del siglo XIX» (Valtieri 2013, 206).

La práctica de coleccionar dibujos de arquitectura de grandes maestros como objeto de estudio y admiración artística fue habitual entre los artífices de este campo artístico. Numerosos son los casos de arquitectos en los siglos XVIII y XIX (pienso, por ejemplo, en el inglés John Soane, el español Silvestre Pérez Martínez, o el francés Pierre-Adrien Pâris) que dedicaron parte de su fortuna y tiempo a la colección de dibujos de sus maestros y otros autores considerados como «modélicos». En otras ocasiones, el material gráfico en cuestión fue extraído de los archivos oficiales como fuente de estudio e inspiración para la concepción de proyectos, especialmente en el marco de encargos institucionales sobre los que se había trabajado en el pasado. Esa pudo ser la vía de llegada de los dibujos de Valadier, centrados en una propuesta urbana entre la Porta San Giovanni y la basílica lateranense, a los archivos del arquitecto Vespignani. La documentación del arquitecto fue dispersada en 1899 a la muerte de Francesco Vespignani, lo que sitúa la entrada del conjunto en las colecciones de *l'École Française de Rome* hacia 1899-1900 (Almoguera 2023, 200). Sabemos que, en el marco de los múltiples encargos que recibió Vespignani para la restauración de las murallas y puertas históricas de Roma, éste trabajó en diversos proyectos para la Porta San Giovanni.<sup>4</sup> Podemos pensar, por tanto, que los

<sup>3</sup> Los dibujos han sido mostrados, bajo la atribución al 'círculo de Valadier', en la exposición *L'Ottocento a villa Farnesina. Il Duca di Ripalda, il Conte Giuseppe Primoli* (Roma, Villa Farnesina, 12 de enero-25 de febrero de 2023).

<sup>4</sup> Barucci 2006, 70-85. El proyecto se conserva en la biblioteca de *l'EFR*, Fondo Vespignani, D 31 (planta general) y D 32 (detalle de uno de los pabellones reformados).

Planta della ridivisione della gran Piazza dell' Archibasilica Di S. Giovanni in Laterano, come si addimostia nel seguente Indice

- |  |  |   |
|--|--|---|
| <p>A Graziosa dell' Archibasilica Lateranense<br/>                 B Scala Salmi e suoi annessi<br/>                 C Piazza della Città di Roma<br/>                 D Porta e Via Convinsio di Giovanni<br/>                 E Archi di S. Croce in Gerusalemme<br/>                 F Oratorio</p> | <p>G Nuova grandi viali che chiudono regolarmente il perimetro della Piazza<br/>                 H Colonna elevata a gloria della nostra S. Sede Apostolica, trasportandosi quella che giace nel Cortile di Monte Citorio<br/>                 I Fabbricato a Commode della porta della Città di officij</p> | <p>L Fabbricato per Commode di Seneca al Capoto de' Converse del detto Cortile di S. Andrea Cardinali in tempo dell'giornata di S. Tommaso nell' Archibasilica<br/>                 M Piazza che si fa per un delle quattro chiese che chiudono i spazi basati<br/>                 N Prospetto del Palazzo apostolico<br/>                 O Museo, dove si ponga la piazza in un altro il principio suo prospetto uguale.</p> |
|--|--|---|

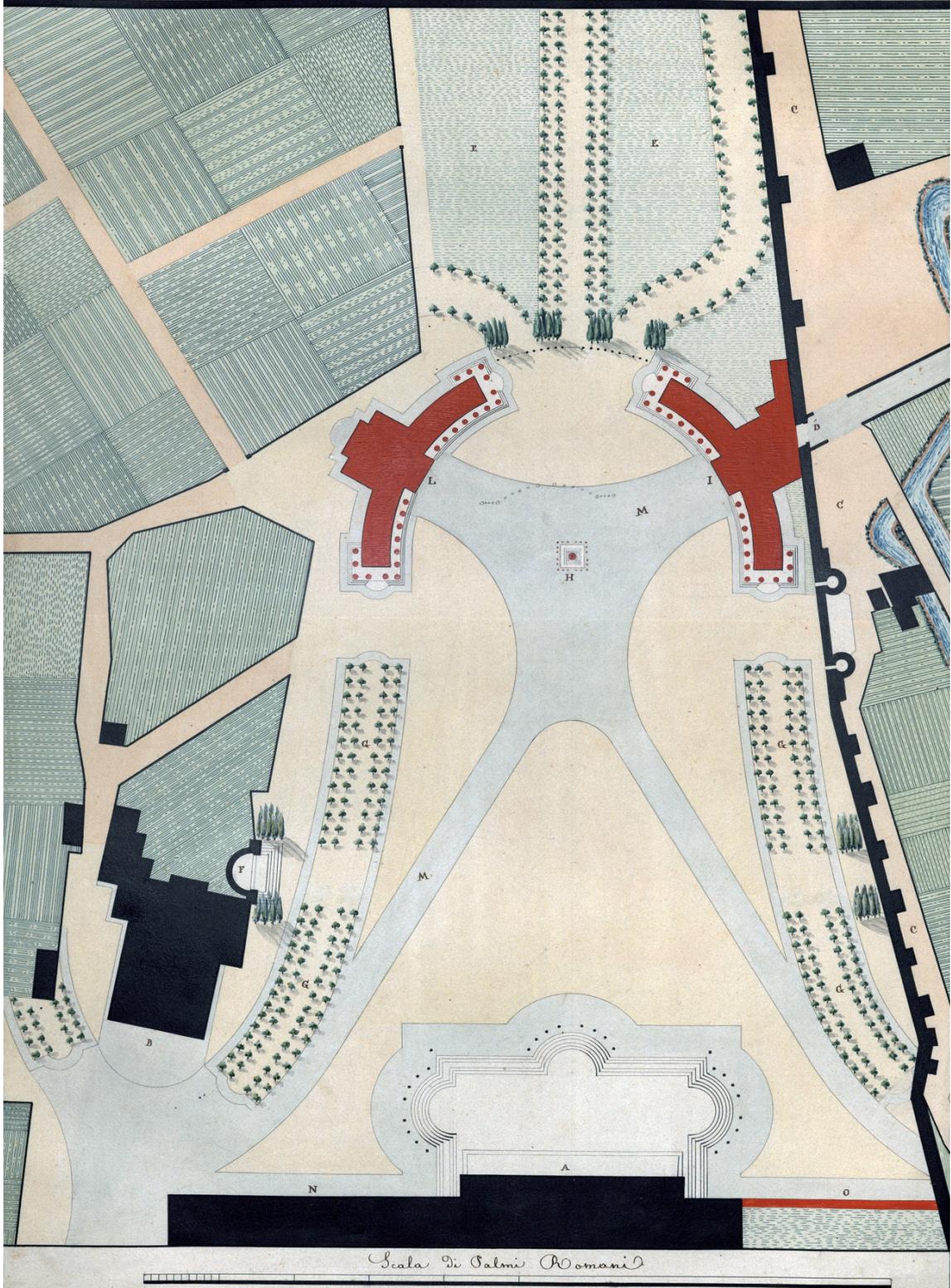


Figura 1 Giuseppe Valadier. Planta general del proyecto de transformación de la plaza de San Giovanni in Laterano (proyecto definitivo). 1831-33. Dibujo a tinta y aguadas de colores sobre papel. 59,1 x 38,2 cm. Roma, École Française de Rome, VESP D33

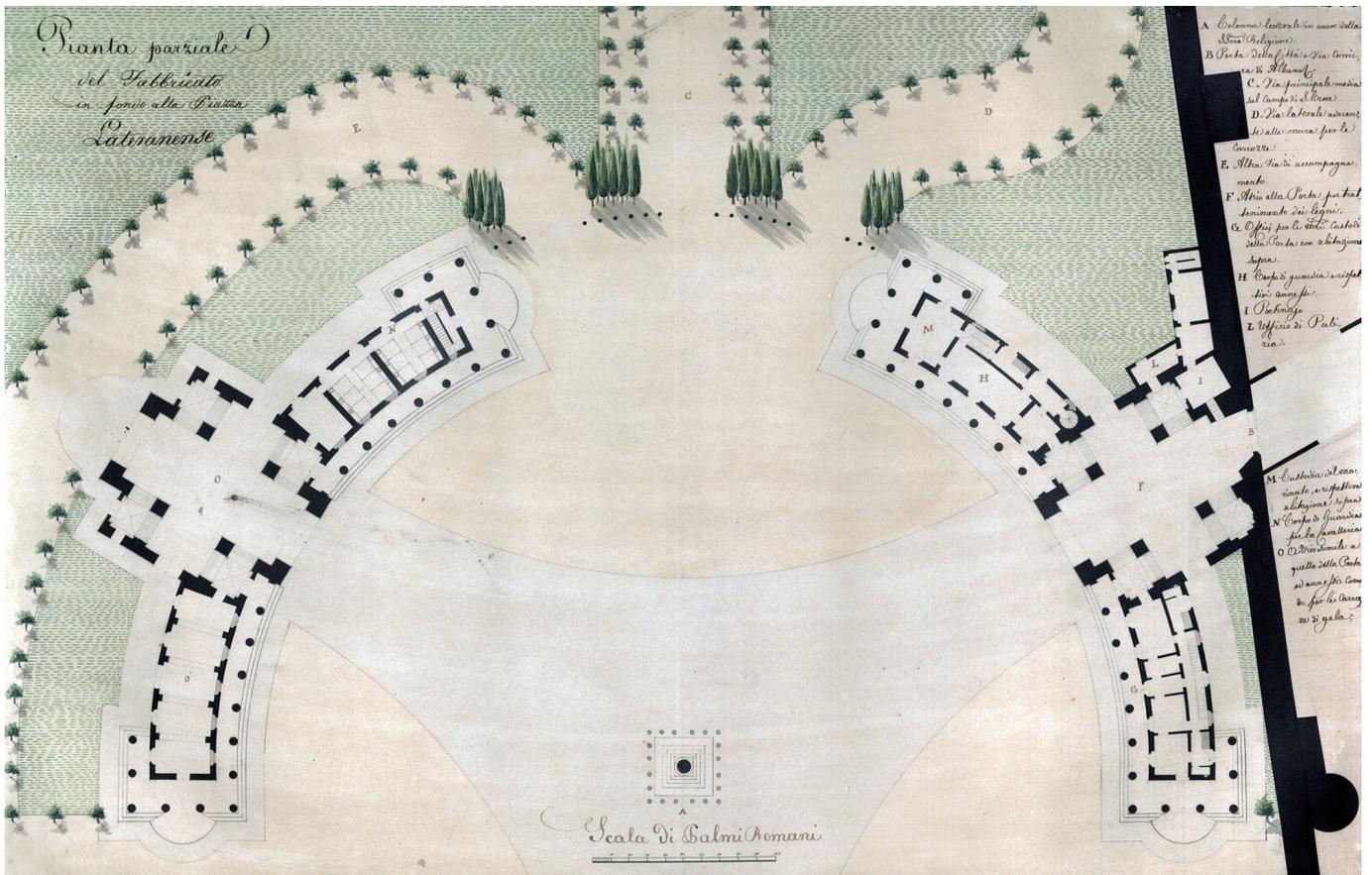


Figura 2 Giuseppe Valadier, Proyecto de transformación de la plaza de San Giovanni in Laterano, planta del cierre de la plaza en la primera versión. 1831-33. Dibujo a tinta y aguadas de colores sobre papel. 49,4 × 69,9 cm. Roma, École Française de Rome, VESP D34

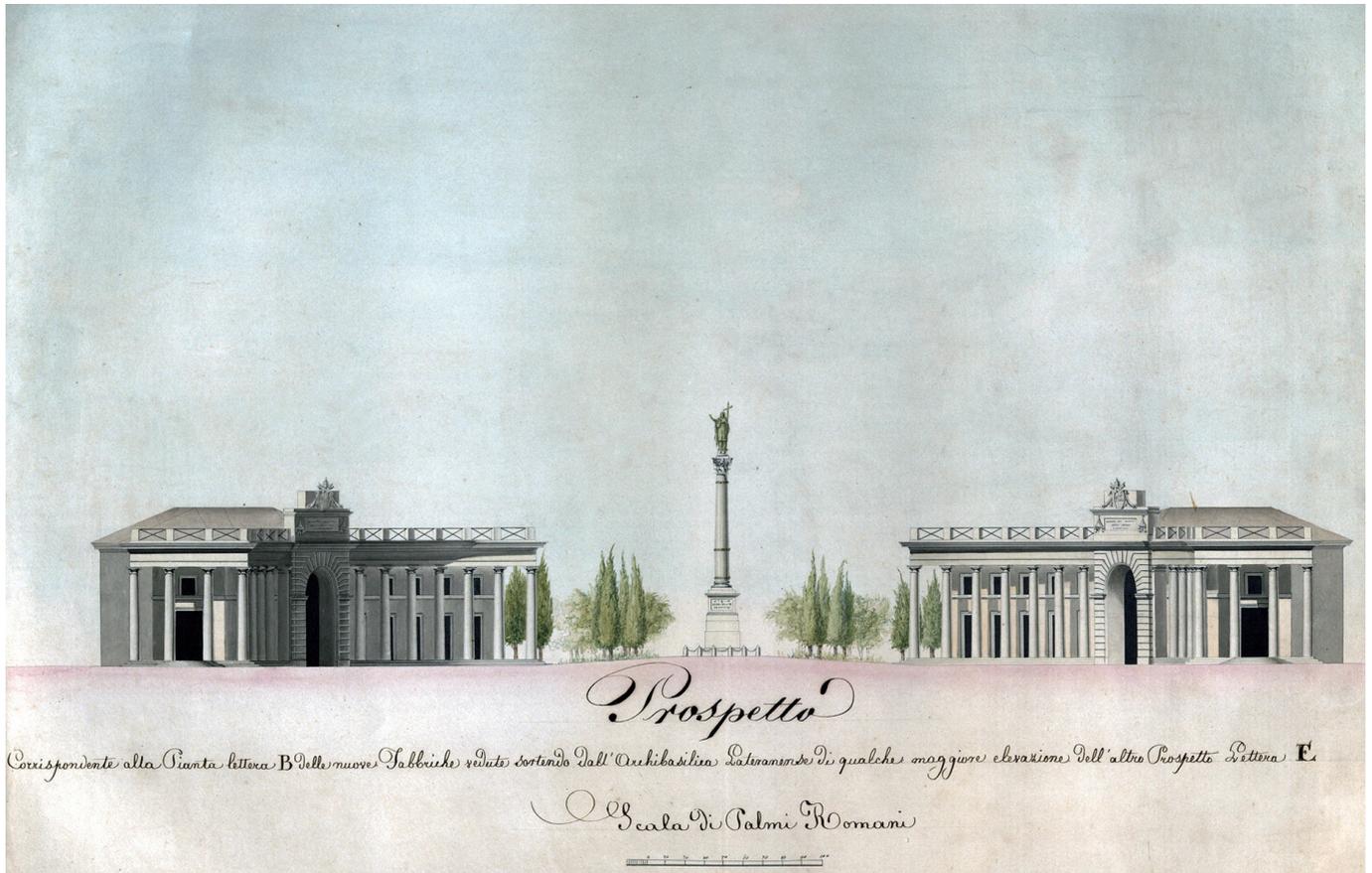
dibujos inéditos de Valadier llegaron al estudio de Vespignani como material de trabajo para el arquitecto, sin duda deseoso de conocer las iniciativas previas que tuvieron por objeto la transformación de este sector de la ciudad.

El conjunto de dibujos que atribuimos a Giuseppe Valadier se compone de cinco planos, secuenciados con las letras A-E, donde el arquitecto propone dos soluciones alternativas para la construcción de una plaza monumental delante de la basílica lateranense. El dibujo identificado con la letra 'A' muestra una planimetría general de la gran plaza dispuesta paralelamente a las murallas Aurelianas [fig. 1], mientras que los planos 'B-C' [figs 2-3] y 'D-E' [figs 4-5] ilustran las dos soluciones, en planta y alzado, para el cerramiento arquitectónico del gran espacio que Valadier imagina a la manera de una columnata, a caballo entre lo vegetal y lo mineral. Los brazos de ésta parten de la fachada de la basílica siguiendo una doble arboleda, que se transforma después en dos hileras de columnas integradas en los pabellones que delimitan la parte oriental del nuevo espacio urbano. Para reforzar la homogeneidad del proyecto,

Valadier concibe la fachada de la basílica como una suerte de pantalla arquitectónica monumental, a la que añade un muro de cierre en el lado sur que enmarca la escalinata central en un alzado simétrico. Esta fachada cierra el conjunto en el extremo opuesto del gran acceso rodeado de cipreses que mira hacia los nuevos paseos arbolados en dirección a Santa Croce in Gerusalemme.

Toda la propuesta goza de una potente ambición urbana, puesto que Valadier diseña un conjunto donde este gran espacio, que aún hoy resulta irresuelto, se convierte en un imponente acceso a Roma en el que coches y peatones pueden circular de manera ordenada e independiente. Así, este proyecto es a la vez un acceso urbano, una plaza, y un espacio para el paseo público. Estas actividades se canalizan a través de las arboledas que rodean una serie de nuevas calles adoquinadas para el flujo de esos coches representativos de la nueva Roma burguesa con la que el arquitecto soñaba desde sus primeros proyectos para la Piazza del Popolo a finales del siglo XVIII (Debenedetti 1985, 43).

Los planos localizados en el fondo Vespignani, presentan unas convenciones gráficas muy



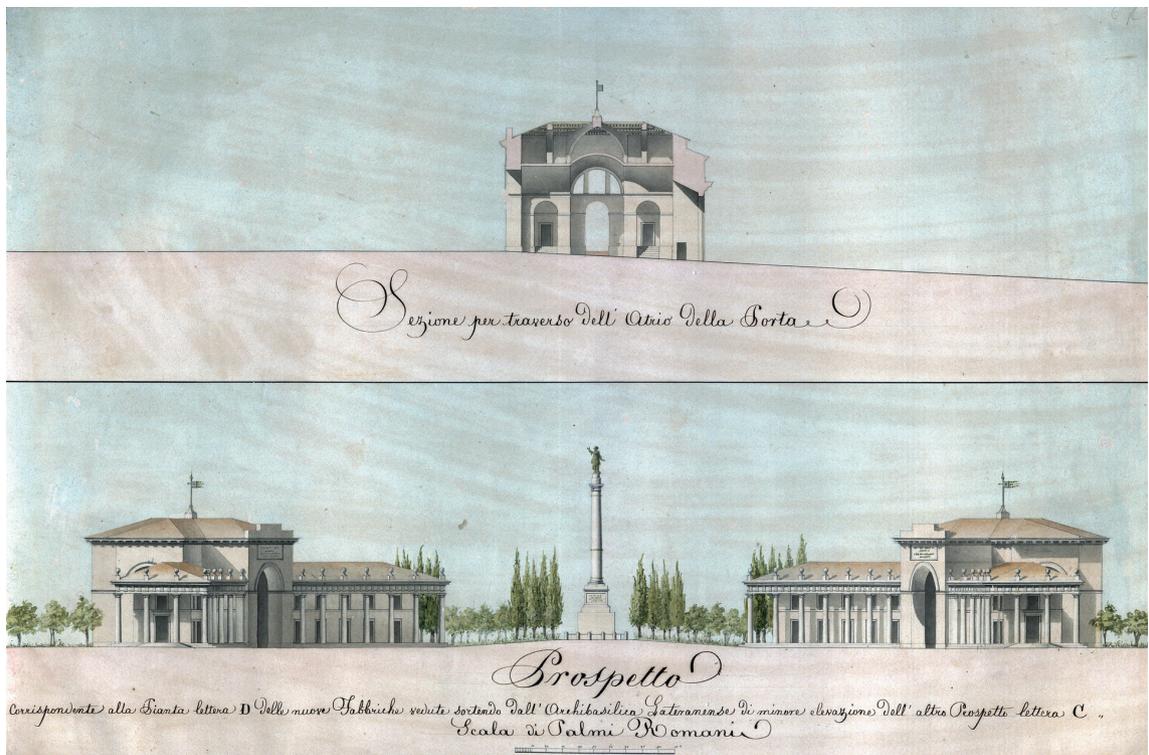
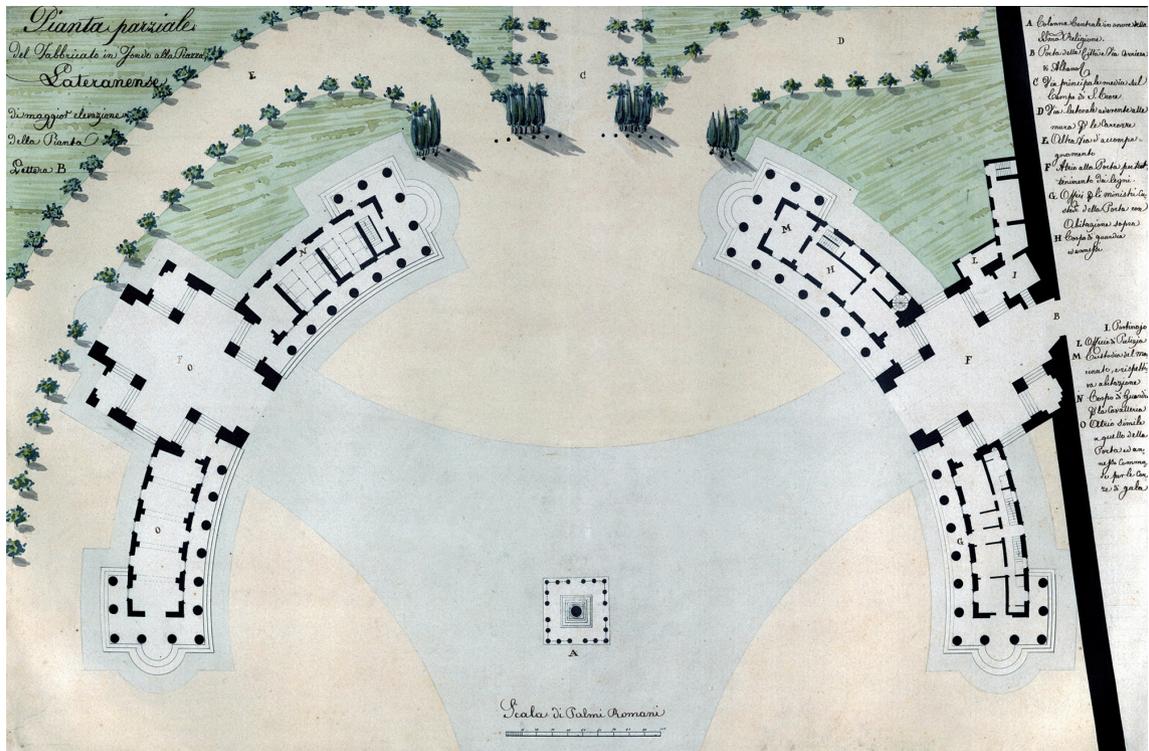
**Figura 3** Giuseppe Valadier, Proyecto de transformación de la plaza de San Giovanni in Laterano, elevación del cierre de la plaza en la primera versión. 1831-33. Dibujo a tinta y aguadas de colores sobre papel. 49,4 × 69,9 cm. Roma, École Française de Rome, VESP D35

similares. Todos están acabados en sus últimos detalles y enmarcados por un paspartú marrón que indica su carácter *finito*, puesto que probablemente se trate de dibujos de presentación a un cliente ligado al poder papal. Esto hace de ellos el producto final de una serie de reflexiones de las que hemos conservado distintos testimonios gráficos tanto en el Archivo di Stato de Roma, como en el fondo Lanciani de la Biblioteca de arqueología e historia del arte. Estos otros dibujos pertenecientes al corpus del proyecto en cuestión, habían sido identificados y parcialmente comentados en la literatura científica sobre el arquitecto, aunque dichos estudios no consiguieron ordenar la secuencia de estos planos en los que se intuyen distintas soluciones mezcladas y completadas por los nuevos dibujos aquí aportados.<sup>5</sup> Ninguno de estos planos está fechado, aunque sabemos, gracias a las fuentes impresas, que Valadier los realizó en los primeros años de la década de 1830. Así, Gaspare Servi afirmaba en 1840 que:

Nel 1833, non solo disegnò, ma modellò ancora, siccome osserver si può in sua casa, gli abbellimenti della piazza principale di S. Giovanni in Laterano; in cui aggiunto avrebbe un'altra facciata conforme a quella del palazzo Papale, onde ne risultasse che nel loro mezzo si scorgesse il prospetto della prima Basilica dell'universo; ai quali abbellimenti erano compagni di somma utilità gli edifizî doganali, e le abitazioni per i Ministri addetti alla riscossione dei dazi, e caserma dei finanzieri, che vegliano quella Porta; nel mezzo poi di questa piazza avrebbe alzata la colonna che giaceva inoperosa nel cortile del Montecitorio con sopra una colossale figura della Religione. (Servi 1840, 12)

Treinta años más tarde, Ignazio Ciampi publicaba en su *Vita di Giuseppe Valadier*, que en 1831 este arquitecto «fece un modello per la piazza di San Giovanni Laterano» en la cual «avrebbe [...] fatto un muraglione eguale al prospetto del palazzo

<sup>5</sup> Marconi 1964, 245-6; Debenedetti 1985, 103-4 y 214; Roca de Amicis 1990; Caperna 2008, 247-9.



**Figura 4** Giuseppe Valadier, Proyecto de transformación de la plaza de San Giovanni in Laterano. 1831-33. Planta del cierre de la plaza en la segunda versión. Dibujo a tinta y aguadas de colores sobre papel. 49,3 × 70,2 cm. Roma, École Française de Rome, VESP D36

**Figura 5** Giuseppe Valadier, Proyecto de transformación de la plaza de San Giovanni in Laterano. 1831-33. Elevación del cierre de la plaza en la segunda versión. Dibujo a tinta y aguadas de colores sobre papel. 49,4 × 69,9 cm. Roma, École Française de Rome, VESP D37

dall'altro lato della basilica acciocché questa rimanesse nel mezzo» (Ciampi 1870, 78). En relación a estos datos, y hablando de la columna de mármol cipolino usada por Valadier, Moroni afirmaba en su *Dizionario* que durante los primeros momentos del papado de Gregorio XVI, un noble romano presentó un proyecto financiado por él que pretendía «construire una cavallerizza coperta, di cui manca Roma, col quartiere per la cavalleria de' dragoni, incontro al Triclinio Lateranense, onde far simmetria in linea all'edificio della Scala Santa» así como

erigere nel centro [de la plaza lateranense] la colonna in discorso, e con sopravi la statua in bronzo di S. Gregorio Magno. Così si sarebbe reso più decoroso l'ingresso della frequentata Porta S. Giovanni. (Moroni 1855, 77)

La similitudes entre los dibujos valaderianos y el proyecto citado por Moroni, refuerzan la hipótesis de su realización en torno a 1831. Habiendo permanecido inutilizados en el domicilio del arquitecto a su muerte en 1839, no sería descabellado pensar que estos planos fueran los que acabaron finalmente en los archivos de Vespignani, quien pudo comprarlos en el mercado romano tras la dispersión de las colecciones de Valadier. En dichas colecciones también se encontraba la maqueta del conjunto, concebida seguramente para su presentación a un alto patrón (¿el *camerlengo* Pietro Francesco Galleffi?) que, por motivos desconocidos, no sostuvo el desarrollo final de la iniciativa.

De toda la secuencia de dibujos distribuidos entre las tres instituciones citadas, el Archivo di Stato conserva junto a los planos de Valadier una planta del espacio en cuestión tal y como se encontraba en las primeras décadas del siglo XIX que sin duda fue utilizada por éste para la elaboración de sus distintos pensamientos [fig. 6]. A partir de aquí, uno de los planos del fondo Lanciani muestra la única alternativa que se separa de la morfología general del gran proyecto. Este dibujo ha sido erróneamente considerado un apéndice del mismo,<sup>6</sup> aunque se trata en realidad de una propuesta autónoma en la que Valadier diseña una plaza semicircular de menores dimensiones, conectada con una red de paseos arbolados entre las basílicas de San Giovanni y Santa Croce in Gerusalemme [fig. 7]. Esta plaza era un espacio de recepción administrativa y militar para los que llegaran a Roma, para lo que el arquitecto proponía la demolición de las fábricas existentes y la

construcción de tres pabellones para el refugio de los coches, los guardias y la administración aduanera en una composición que usa el espacio de manera similar a otros proyectos valaderianos para puertas romanas recientemente identificados.<sup>7</sup> Tal vez con el objetivo de dar respuesta a un requerimiento de mayor monumentalidad, Valadier desestimó esta idea y comenzó a trabajar en la propuesta de la gran plaza delante de la basílica que, al parecer, en un primer momento imaginaba cerrada en su extremo oriental por cuatro pabellones arquitectónicos. De esta propuesta, el fondo Lanciani conserva un estudio preparatorio y una versión *finita* donde ya se aprecian las principales características formales de las versiones sucesivas [fig. 8].<sup>8</sup> Dedicando dos de estos pabellones al personal de control de acceso a la ciudad, Valadier reserva una de estas construcciones a los coches y caballería del Papa en los días de grandes solemnidades en la basílica. Además de introducir ya la idea del cierre sur de la fachada basilical para mayor homogeneidad del conjunto, el arquitecto posiciona en el medio de las calzadas adosadas una nueva «fuente monumental para comodidad de los paseantes» decorada con una «columna honorífica».

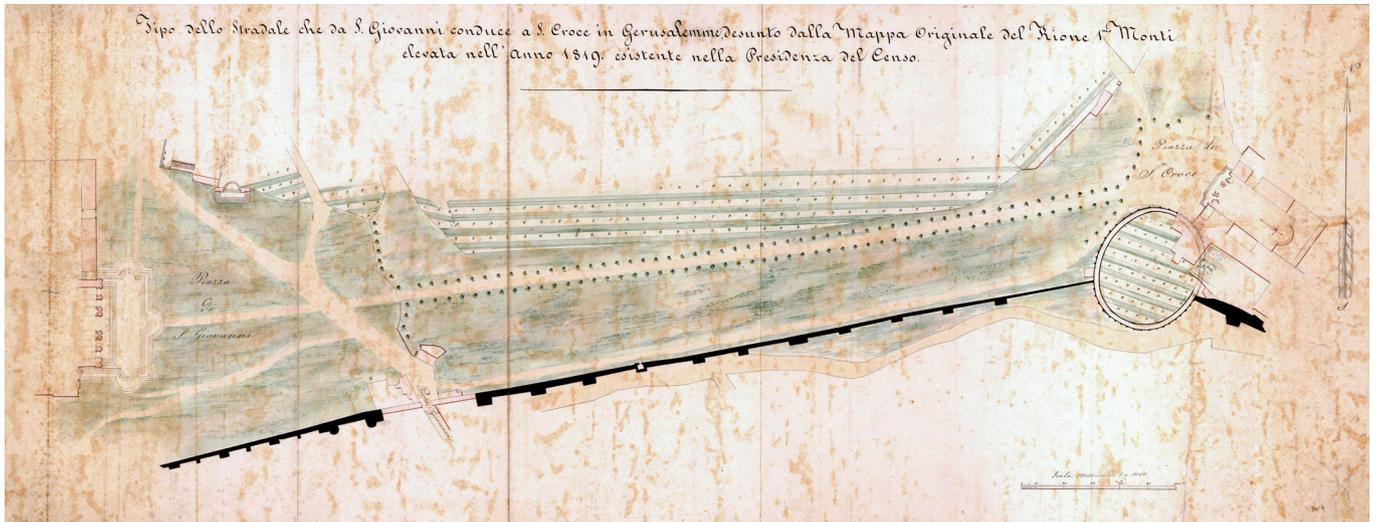
Uno de los planos del Archivo di Stato muestra lo que parece ser una alternativa al proyecto general del BIASA [fig. 9], donde se detallan los alzados de los cuatro pabellones del conjunto a los que Valadier ha añadido un elemento fundamental: las columnatas toscanas. Este plano contiene una leyenda donde se enumeran los distintos elementos expresados con letras en una planta que no se ha conservado, entre los cuales destaca como novedad «un nuevo magazzino, o granaro per simmetrizzare la piazza» decorada por la fuente construida «per maggior ornato» entre las columnatas, pórticos y olmos.

Junto a éste, se conservan también en el Archivo di Stato la planta de una nueva versión, que creemos previa a la definitiva, donde la parte arquitectónica se simplifica con la construcción de dos pabellones, uno de ellos directamente adosado a las murallas Aurelianas como espacio de transición entre el exterior y el interior de Roma [fig. 10]. Igualmente dedicados a la custodia del séquito papal «nelle grandi funzioni» basilicales y a las oficinas de guardia que controlaban el acceso a la ciudad, ambos pabellones, de los que han desaparecido las columnatas, rodean el espacio donde la fuente monumental ha cedido su lugar a una

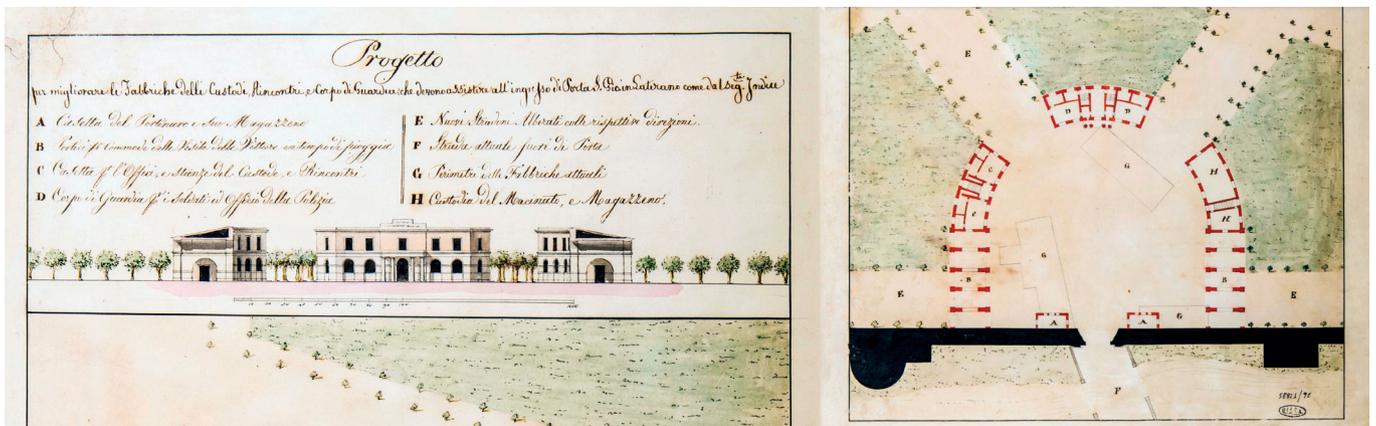
<sup>6</sup> Como afirma Debenedetti 1985, 104.

<sup>7</sup> Roma, BIASA, Fondo Lanciani, Roma.XI.100.91. La solución adoptada espacialmente en esta versión recuerda a un proyecto poco conocido para la reorganización de Porta Maggiore, identificado por Strozzi 2014, 375.

<sup>8</sup> Roma, BIASA, Fondo Lanciani, Roma XI.100.89 y Roma XI.100.90.



**Figura 6** Anónimo (¿Giuseppe Valadier?), *Planta del paseo arbolado que conecta San Giovanni con Santa Croce in Gerusalemme*. 1830-31. Copia extraída de un original dibujado en 1819. Dibujo a tinta y aguadas sobre papel. 40 × 100,5 cm. Roma, Archivio di Stato, Pianta e disegni, C. 81.295/1



**Figura 7** Giuseppe Valadier, *Progetto para mejorar las fábricas de vigilancia y acceso por Porta San Giovanni (detalles)*. c. 1831. Dibujo a tinta y aguadas de colores sobre papel. 48,3 × 31,4 cm. Roma. © BIASA, Fondo Lanciani, Roma XI.100.91

«columna u otro monumento» situada en el eje de la escalinata de acceso a la basílica.

Este plano es el precedente inmediato de la versión final conservada en *l'École Française de Rome*, en la que Valadier fusiona varias de sus ideas previas, introduciendo otras novedades en un conjunto de cinco dibujos de mayor riqueza cromática y artística. De nuevo, el arquitecto opta por dos pabellones destinados al Pontífice y sus cardenales, y a la «barriera» donde se alojan los oficiales de custodia de la ciudad. Sin embargo, en esta última versión, Valadier monumentaliza estas arquitecturas convirtiéndolas en una suerte de brazos que envuelven al espectador que se adentra en el conjunto. Esta escenografía urbana, no exenta de citas berninianas, se ve

reforzada por la presencia de potentes columnatas que pasan de estar limitadas a los pórticos de acceso a los pabellones, a dominar toda el alzado de ambos edificios. En el plano estilístico, estos pabellones presentan numerosas similitudes con el pórtico que el arquitecto estaba proyectando contemporáneamente para el palacio de la posta en Piazza Colonna.<sup>9</sup>

Además de esta importante transformación en el uso de las columnas, dos nuevos elementos llaman poderosamente la atención en este proyecto. En primer lugar, si Valadier mantiene la idea de los largos paseos arbolados que, además de enmarcar la fachada de la Scala Santa, conectan la basílica de San Giovanni con los pabellones, introduce una modificación fundamental en el acceso oriental

<sup>9</sup> Estudiado en Strozzi 2014, 369. Nótese que Ciampi 1870, 65, indica que, como hizo con el proyecto para San Giovanni, Valadier realizó una maqueta en madera de su idea para este pórtico finalmente construido por Pietro Camporese.

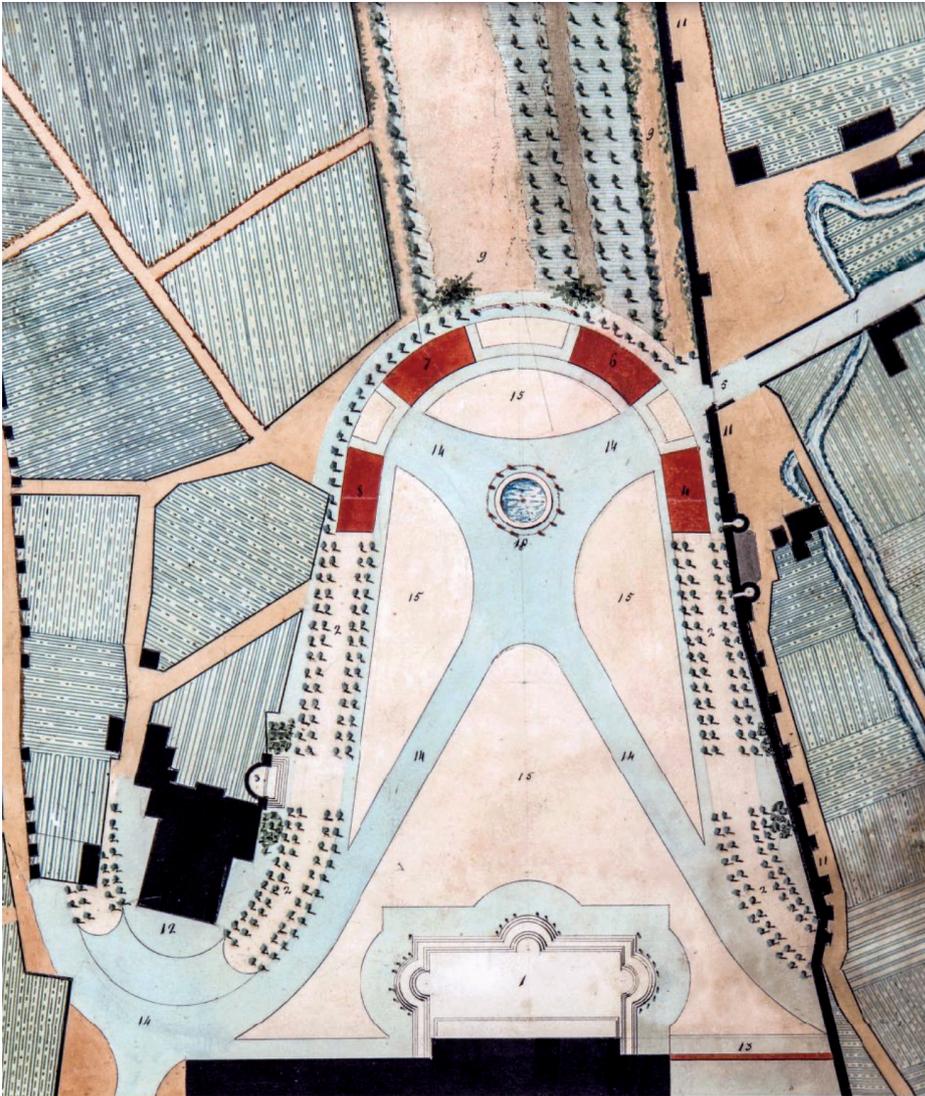


Figura 8

Giuseppe Valadier, *Planta general del proyecto de transformación de la plaza de San Giovanni in Laterano*. 1831-33. Versión con cuatro pabellones de cierre. Dibujo a tinta y aguadas de colores sobre papel. 38,5 × 22,5 cm. Roma. © BIASA, Fondo Lanciani, Roma XI.100.89

del conjunto que mira a Santa Croce. Aquí, Valadier proyecta no una gran avenida arbolada, sino tres paseos de aspecto más pintoresco, para los que plantea distintas formas dependiendo de la versión del proyecto, pero que enlazan siempre con la plaza a través de un conjunto de altos cipreses concebidos como propileos naturales que prefiguran el bosque de columnas que acoge al viandante.

Además, en esta última versión, la columna hasta aquí citada como un mero ornamento de la plaza, adquiere una connotación política fundamental al convertirse en una «colonna elevata alla gloria della nostra santissima religione», para la cual Valadier propone servirse de una columna antigua situada en el patio del palacio de Montecitorio que había sido seleccionada previamente para diversos proyectos jamás realizados. Dentro de estas coordenadas, el arquitecto dibuja dos versiones, marcadas con las letras B-C [figs 2-3] y

D-E [figs 4-5], donde los pabellones se presentan con mínimas diferencias sometidas seguramente al juicio del patrón al que iba dirigido el proyecto. En ambas, éstos se forman por una estructura central con planta de cruz griega en la que confluyen cuatro accesos, entre los que se engarzan los dos brazos laterales sobre los que se despliega la columnata toscana. En la primera versión (B-C), la entrada principal a los pabellones está decorada con almohadillados y coronada por los emblemas papales, situados aquí con la intención de conectar la imagen del pontífice con la alegoría de la religión triunfante elevada sobre la columna de orden corintio. Éstos elementos son modificados en la segunda versión (D-E), en la que Valadier eleva la altura de los pabellones y tejados. Aquí, la religión se asienta sin su cruz sobre un capitel toscano, las balaustradas superiores han desaparecido dejando paso a una secuencia de esferas

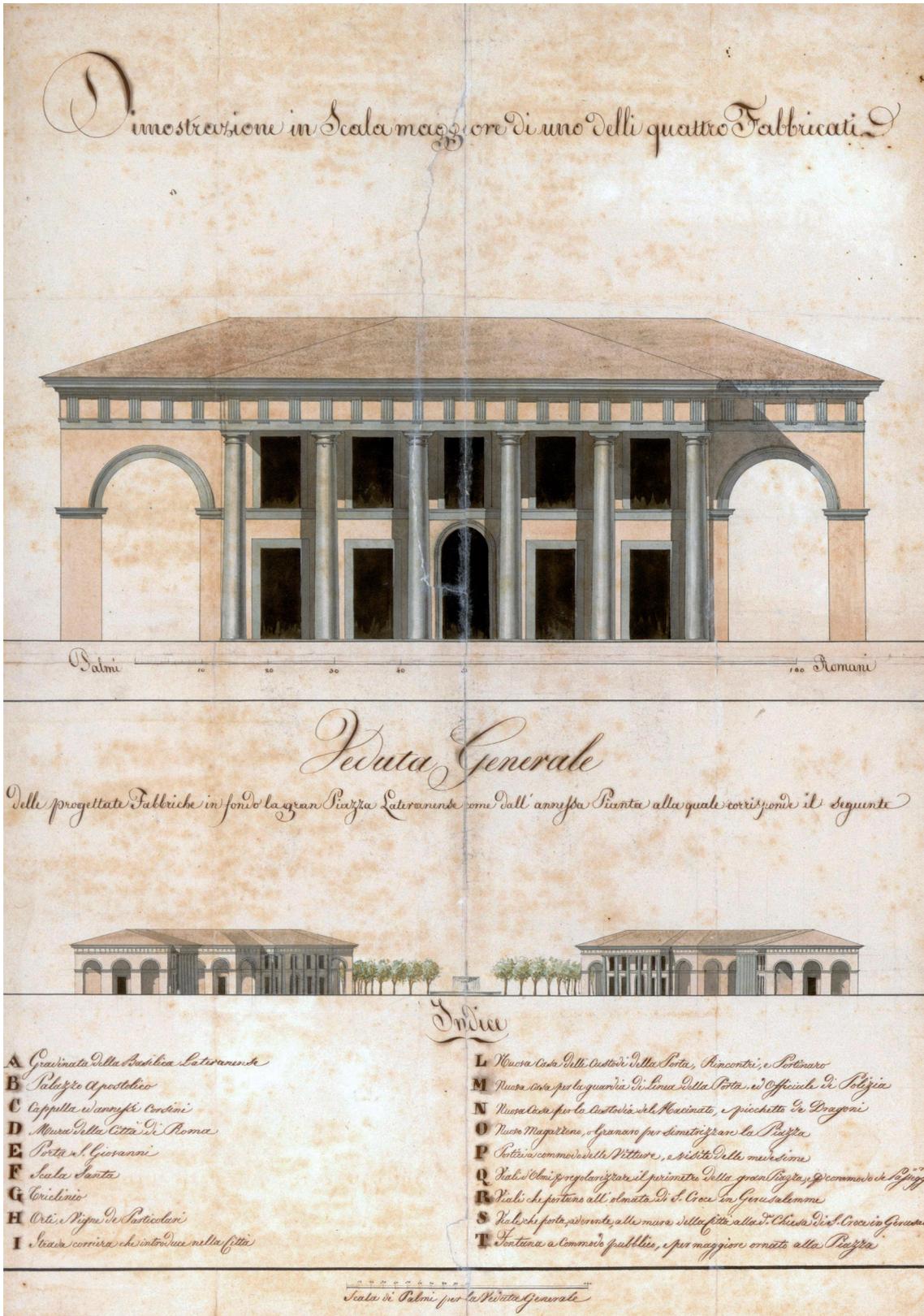
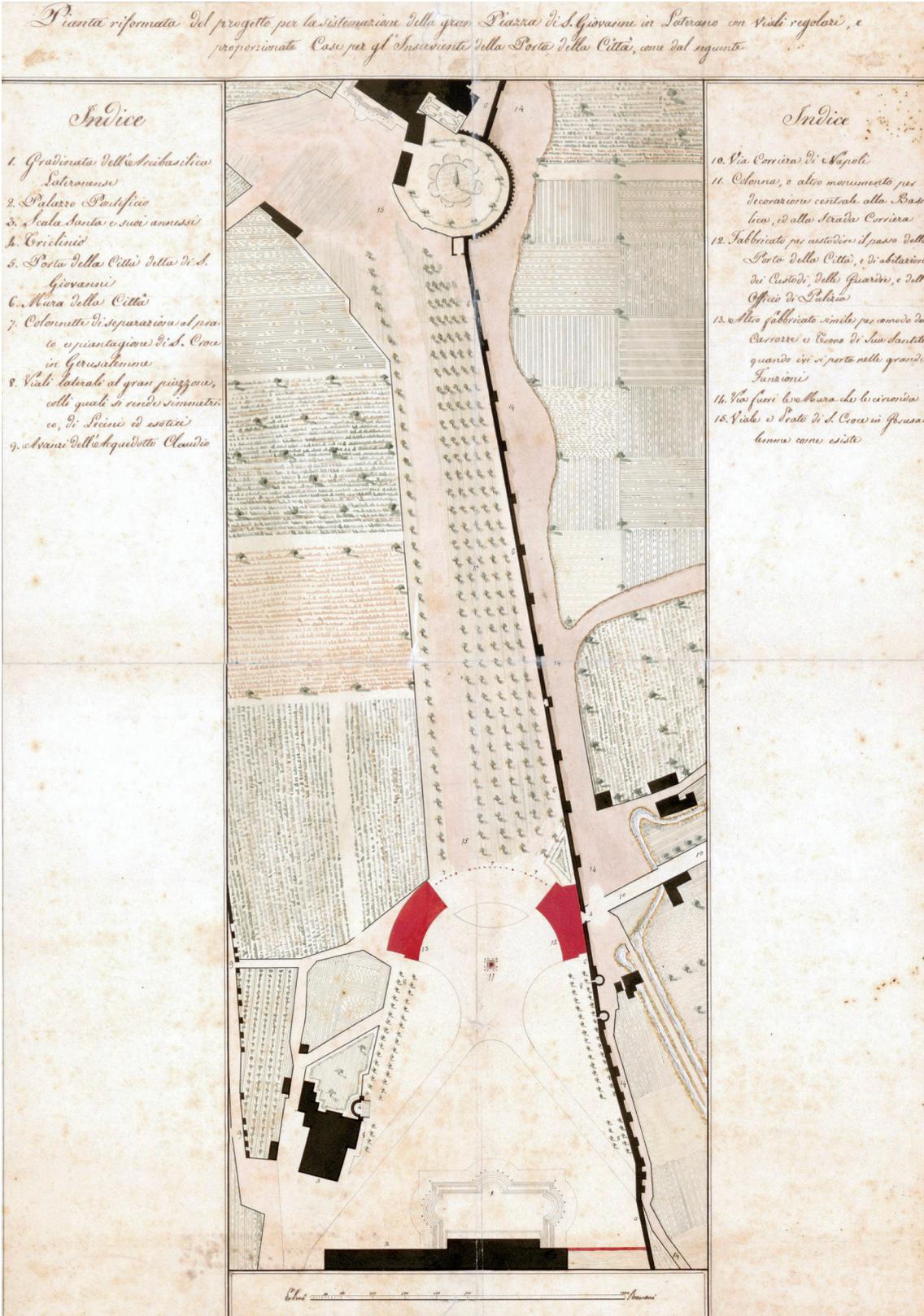


Figura 9 Giuseppe Valadier, *Proyecto para la transformación de la plaza de San Giovanni in Laterano* (versión alternativa a la figura 8). Elevación y de los pabellones de cierre de la plaza. Dibujo a tinta y aguadas sobre papel. 61,9 × 44,2 cm. Roma, Archivio di Stato, Pianta e disegni, C. 81 296



**Figura 10** Giuseppe Valadier, *Planta general del proyecto de transformación de la plaza de San Giovanni in Laterano, versión previa a la definitiva*. 1831-33. Dibujo a tinta y aguadas de colores sobre papel. 64,2 × 45,2 cm. Roma, Archivio di Stato, Plante e disegni, C. 81 294

de piedra, y el arquitrabe aparece recorrido por una serie de triglifos. A pesar de estos ligeros cambios en la segunda versión, donde aparece además una sección del pabellón de acceso a Roma

por Porta San Giovanni, Valadier no alteró ni la estructura general ni la nueva carga simbólica del conjunto, sobre la que conviene interrogarse más detenidamente.

## 2 Valadier al servicio de su tiempo: hacia una posible interpretación

A lo largo del siglo XVIII, la monumentalización de los accesos a la ciudad se había convertido en uno de los preceptos de la teoría arquitectónica y urbana. Desde 1750, escritos como los de Marc Antoine Laugier, quien preconizaba elevar «arcos de triunfo en todas las entradas» de la ciudad moderna para «inmortalizar la memoria de los grandes hechos que han hecho célebres» a los reyes (1753, 250), tuvieron una importante resonancia en la Italia donde Francesco Milizia imaginaba la ciudad como una unión fundamental de «entradas, calles, plazas y monumentos públicos» (Consoli 2000). Estas palabras parecen concordar con el proyecto de Valadier, donde arquitecturas públicas y monumentales se fusionan en una gran plaza que sirve de acceso y espacio de distribución de los flujos de circulación dirigidos hacia Santa Croce in Gerusalemme y el eje Coliseo-Campo Marzio. En general, esta zona de Roma, donde ambas basílicas se hallaban en medio de prados y viñas, era completamente diferente del otro gran acceso de la ciudad por el norte, la Porta del Popolo, conectada directamente con el denso tejido urbano de la capital papal por los ejes del célebre tridente barroco.

Desde la década de 1790, Giuseppe Valadier había demostrado un ambicioso interés por la transformación arquitectónica de este enclave de vital importancia para la imagen internacional de Roma que, sin embargo, más allá de la puerta en cuestión, resultaba un espacio irregular y contrario a los nuevos ideales urbanos [fig. 11]. Observada desde la perspectiva de la teoría arquitectónica de la época, la importancia de modificar el aspecto de esta plaza era fundamental pues, generalmente, aquí se producía el primer contacto entre la ciudad y los viajeros de todo el mundo venidos a *l'Urbs* en peregrinación artística o religiosa. En este proyecto, que el arquitecto difundió gracias a la estampa, Valadier imaginaba una plaza monumental rodeada de largas columnatas dórico-toscanas que producían un efecto de perspectiva capaz de dirigir la mirada del espectador desde la periferia al centro de Roma.<sup>10</sup> Este uso del espacio visual encontraría ciertos ecos en el proyecto para San

Giovanni, donde las columnas naturales y pétreas acompañan la mirada del viandante a lo largo de la gran plaza entre sus accesos y la fachada de la basílica lateranense. El proyecto para la Piazza del Popolo, que fue apreciado por Francesco Milizia (Micalizzi 2003, 57-8), no vio finalmente la luz, aunque las vicisitudes políticas de los años posteriores volvieron a confrontar al arquitecto con el 'problema' de este espacio.

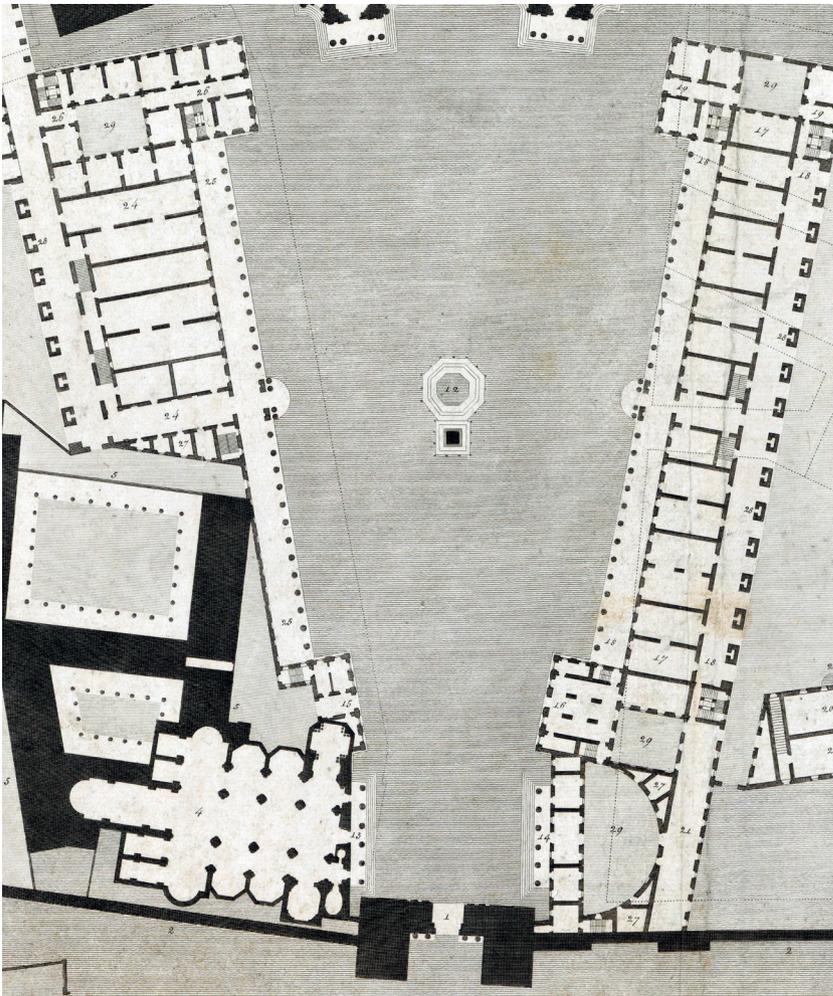
Insertada en la red de accesos a las nuevas capitales napoleónicas de Italia que, desde Nápoles a Milán, conectaban los distintos centros del poder imperial en la península, la Piazza del Popolo, entrada orientada hacia Francia,<sup>11</sup> ocupó un espacio central en los debates urbanísticos de la Roma napoleónica bajo la dirección de Valadier.<sup>12</sup> Junto con la nueva plaza en torno a la columna Trajana, el eje Piazza del Popolo-Pincio fue uno de los espacios más representativos de la continuidad entre los proyectos napoleónicos y papales a comienzos del siglo XIX. Eso fue posible gracias a que, una vez restaurado en el trono de Pedro, Pio VII mantuvo a Valadier en la dirección de esta gran obra, cuyo aspecto final siguió las líneas generales aprobadas por la administración imperial en 1813 [fig. 12].

Más allá de los proyectos arquitectónicos que cada gobierno concibió para su transformación, la Porta del Popolo fue el escenario de importantes ceremonias políticas en la época de las revoluciones. Este contexto de continuos derrocamientos y alzamientos, en el que Roma vivió dos gobiernos franceses y dos restauraciones papales, otorgó a este acceso principal de la ciudad un rol político fundamental. Pocas veces en la historia reciente de Roma, entrar en su espacio urbano tuvo tanta carga simbólica. Por esta puerta accedieron las tropas jacobinas en 1798, y por ella hubiera debido entrar Napoleón en la segunda capital de su Imperio de haberse producido esa ansiada visita *qui ne fut jamais*. También en este espacio se organizaron las grandes festividades con motivo de las entradas de Pio VII tanto en 1804, al volver de la coronación imperial en París, como sobre

<sup>10</sup> Debenedetti 1985, 42-3. El elenco de sus propuestas se encuentra en Iacomoni 2019.

<sup>11</sup> Sobre este eje urbano, ver Rossi 2021.

<sup>12</sup> Ver al respecto Lapadula 1969; Debenedetti 1985, 68-74; Pinon 2002, 168-75.



**Figura 11**  
Giuseppe Valadier  
(proyecto y dibujo),  
Vincenzo Feoli (grabado).  
*Proyecto de reforma de la Piazza  
del Popolo (detalle)*, 1794.  
Grabado. 66 × 51 cm.  
París, Bibliothèque Nationale  
de France, GED-6946

todo en mayo de 1814, cuando el pontífice hizo su último ingreso triunfal en el *Urbs* en medio de las ricas decoraciones efímeras dirigidas por el propio Valadier,<sup>13</sup> que hicieron de la plaza el teatro de la victoria papal definitiva en la batalla militar, política e ideológica contra Bonaparte.<sup>14</sup>

La construcción de este conjunto urbano en la línea estética de los grandes proyectos napoleónicos, ocupó a Valadier durante los años 1820-1830, mientras el clima político y cultural de Roma evolucionaba entre los papados de Pio VII y Gregorio XVI. En esta época, los importantes debates teológicos entre «aperturistas» y *zelanti* (Boutry 2002), tuvieron una fuerte repercusión en el arte y la arquitectura, fenómeno que alcanzó un punto de inflexión en el proceso de reconstrucción de la

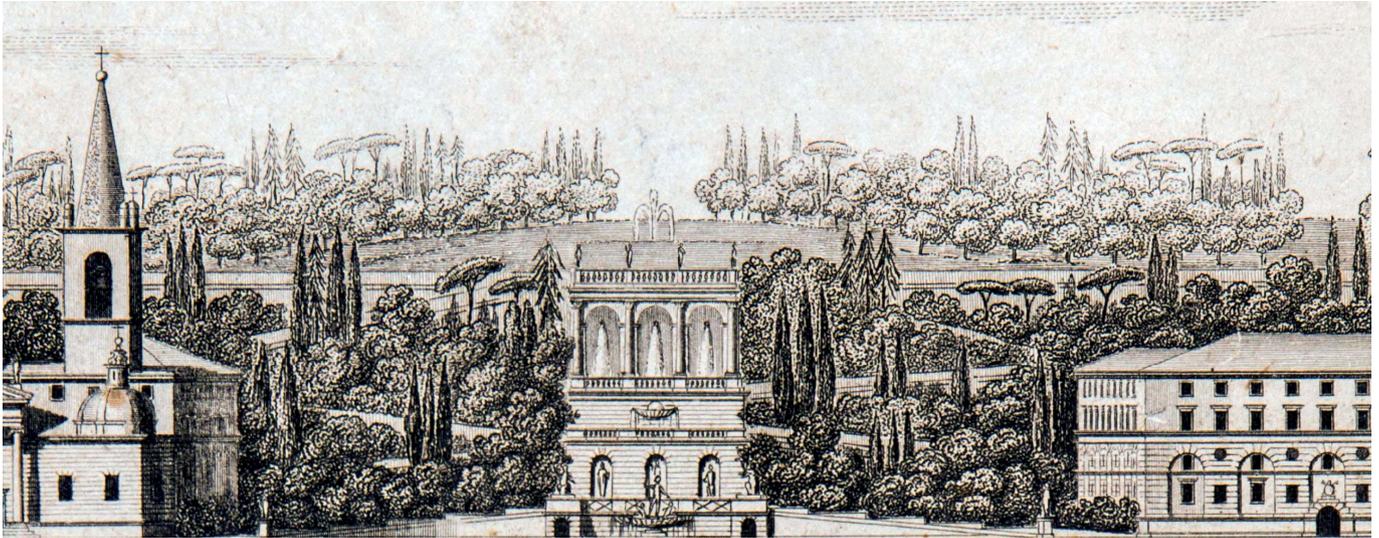
basílica de San Pablo extramuros.<sup>15</sup> En el contexto de esa gran obra, los proyectos ultra-clásicos de Valadier fueron apartados en pro de una reconstrucción «*com'era e dov'era*».<sup>16</sup> Que en Roma, desde las altas esferas del poder, se estableciera una cierta sospecha sobre ese clasicismo filofrancés del que Valadier era uno de los mejores traductores en Italia, puede justificar la regresión que se aprecia en algunas de sus obras de estas décadas. Pensemos, por ejemplo, en la fachada de la iglesia de San Rocco (1833-1834), cuyo palladianismo funciona como una metáfora de la recuperación de la espiritualidad postridentina impulsada por la ideología *zelante*, ideal sin duda más difícil de vehicular con modelos arquitectónicos más audaces, como la fachada de San Pantaleo (1806-07),

<sup>13</sup> Algunos bocetos para las mismas son analizados en Debenedetti 1985, 74.

<sup>14</sup> Los pagos por estas arquitecturas se encuentran en Archivio di Stato di Roma, Camerale, III, b. 1943.

<sup>15</sup> En espera de la gran monografía dedicada al argumento por Richard Wittman, ver Wittman 2021, con la bibliografía específica sobre esta problemática.

<sup>16</sup> Palabras de Carlo Fea citadas por Marconi 1978, 65.



**Figura 12** Giuseppe Valadier (proyecto), Luigi Valadier (dibujo), Pietro Barboni (grabado), *Elevación del nuevo paseo público en la Piazza del Popolo y el monte Pincio*. Detalle central. c. 1820. Grabado. 14,1 × 22,7 cm. Madrid, Colección particular

donde Valadier concibió un verdadero manifiesto de ruptura con la tradición.<sup>17</sup> En este contexto, aún sostenidas por el papado, las obras del conjunto Piazza de Popolo-Pincio estaban marcadas por el origen francés de un proyecto concebido para glorificar al «gran César» de la Europa napoleónica. Desde esa perspectiva, estos nuevos dibujos concebidos en el momento en que el proyecto del Popolo llegaba a su fin y un nuevo Papa ascendía al trono de Pedro, cobran un posible sentido al entenderse como una propuesta para crear un polo urbano alternativo donde todo esté orientado a la representación del nuevo equilibrio de poderes romanos de la Restauración.

Los archivos demuestran que, con motivo del problemático año santo de 1825, la basílica de San Giovanni fue objeto de una intensa campaña de restauraciones promovida por el ambiente ideológico de renovación de la Roma cristiana durante el pontificado de León XII.<sup>18</sup> Además, desde 1829 y durante varios años, se trabajó por orden del *Camerlengato* en la habilitación de espacios en el palacio lateranense para un orfanato, uso social para el que ya se hicieron diversos proyectos durante el gobierno napoleónico.<sup>19</sup> Estas obras, unidas a los distintos avatares históricos que vivió el palacio desde finales del siglo XVIII, provocaron, según Luigi Biondi, una degradación progresiva que este autor denunció en un impreso

dirigido a Gregorio XVI (Biondi 1835). Entre las reflexiones y propuestas para la restauración de la basílica, su texto insistía en la importancia política y artística de este conjunto urbano para el papado. Así, afirmaba que «quien entra por la puerta de San Giovanni en esta eterna y maravillosa ciudad, recorre una larga vía en la que se suceden muchos monumentos que atestan» la magnificencia y «rodean con gloria» el nombre del pontífice (29). Biondi traza con sus palabras el panorama ideal de la Roma capital de las artes y de la religión, donde arquitectura, Antigüedad y cristianismo habían de dialogar en armonía en sus calles y plazas. En esta lógica, el conjunto lateranense ofrecía un espacio único. Así, en este texto se destacaba como una de las primeras cosas propuestas «a la mirada» del espectador urbano que entrara en Roma por este sector era el «vetusto mosaico del Triclinio leonino» recientemente restaurado, tras el cual se descubría el majestuoso palacio lateranense. Siguiendo este recorrido monumental, el espectador podía dirigirse hacia el Coliseo y el Foro, cuya restauración era obra de un poder papal comprometido con el renacimiento de ejemplos como «el arco de Constantino, monumento cristiano y romano» o el «bello templo de Antonino y Faustina, santificado por la religión», cuya restauración fue posible, y aquí Biondi retoma una retórica propagandística ampliamente

<sup>17</sup> Esta cuestión fue remarcada en las *Memorie enciclopediche romane* 1806, 18, donde se afirmaba que «non può negarsi al Signor Valadier uno spirito d'invenzione nel partito che ha preso, quanto nuovo, altrettanto semplice, solido, e decoroso».

<sup>18</sup> ASR, Camerlengato II, Antichità e belle arti, b. 151 y Camerale, II, Lavori pubblici, b. 13. Ver Fiumi Sermattei 2012.

<sup>19</sup> ASR, Camerale, II, Lavori pubblici, b. 13. Ver Strozzi 2021, 205-9.

utilizada durante el gobierno napoleónico, gracias a la demolición de las construcciones modernas y de poco valor que lo afeaban (30).

Como Biondi evidenciaba, en la lógica de la Roma de la Restauración, el conjunto urbano de San Giovanni ofrecía un espacio perfecto para la representación del pacto renovado entre arquitectura, historia, ciudad y religión, elementos que se encuentran perfectamente engarzados en el proyecto de Giuseppe Valadier. Fue probablemente gracias al cargo de arquitecto del *Camerlengato*, conferido a Valadier en 1824, que durante los primeros momentos del pontificado de Gregorio XVI le fue encargada la construcción de esta plaza cuyo sentido principal era monumentalizar el acceso a Roma desde Nápoles teniendo en cuenta la necesaria exhibición del renovado poder religioso de la ciudad a través de monumentos como la basílica lateranense o el Triclinio leonino. En este sentido, la mirada hacia Nápoles era importante, pues ésta era la capital aliada desde donde partieron las tropas que devolvieron a Pio VII su ciudad, y donde, durante las décadas que nos ocupan, se estaba levantando uno de los mayores monumentos católicos de Europa convertido en modelo para la resacralización del espacio público post-imperial a través de la arquitectura religiosa.<sup>20</sup> Más allá de los mensajes políticos vehiculados a través del exterior de este conjunto, conviene también destacar otro elemento que algunos años después se iba a insertar en esta escenografía urbana: el nuevo museo instalado hacia 1838 por voluntad de Gregorio XVI en el palacio lateranense (Ippoliti 1966), cuyos espacios contribuyeron a dinamizar bajo los auspicios papales este sector urbano.

Con estos dibujos, Valadier se insertaba en una reflexión arquitectónica en torno al conjunto lateranense que, desde el gran concurso de 1732 (Kieven 1991), había marcado el panorama arquitectónico de la ciudad con un proyecto de fachada que acabó erigiéndose como un telón monumental delante de un espacio indigno de los monumentos que lo rodeaban [fig. 13]. Así, ordenando los elementos que Biondi cita en su texto, y atendiendo a la necesidad urbanística, ya planteada desde inicios del siglo XVIII (Kieven 1991, 95-6), de unir de manera coherente el conjunto lateranense con Santa Croce in Gerusalemme y el núcleo arqueológico de la capital, Valadier concibe un espacio

articulado por nuevas arboledas que enmarcan y monumentalizan los elementos históricos y políticamente más representativos de la nueva plaza, desde la gran fachada de la basílica, al Triclinio leonino, el acceso a la Escala santa, o la nueva alegoría triunfante de la religión.

Dentro de estas coordenadas, conviene interrogarse sobre este monumento cristiano que Valadier pensaba erigir en el eje de la fachada monumental de la basílica lateranense,<sup>21</sup> convertida aquí en una suerte de telón de fondo de una escenografía urbana del poder papal. Gracias a diversas fuentes, sabemos que el impresionante fuste de mármol cipolino fue encontrado en el centro de Roma en 1777, siendo extraído un año después con la intención, finalmente fallida, de erigirlo sobre el pedestal de la columna de Antonino en la plaza de Montecitorio (Cancellieri 1821, 23-4). Tras diversas propuestas de uso igualmente abandonadas, incluyendo la citada por Moroni tan similar al proyecto de Valadier, éste retomó el célebre fuste marmóreo para construir un monumento católico que, de haberse realizado, hubiera sido el primero de una serie de proyectos con temática similar situados en espacios clave de la Roma del siglo XIX. Entre ellos, destacaron el monumento a la Inmaculada de la Plaza de España, proyectado en 1855 por Luigi Poletti sirviéndose de la misma columna elegida por Valadier, o el monumento al Concilio Vaticano I encargado por Pio IX en 1869 al propio Virginio Vespignani.<sup>22</sup>

Siguiendo la estela de los obeliscos egipcios y las columnas romanas resignificados por símbolos papales en la Roma postridentina, el uso político de estos fustes de mármol antiguo, considerados también como restos del naufragio del paganismo frente al triunfo del catolicismo, pretendía consolidar a lo largo de estas décadas de continuas revoluciones la presencia pública del poder temporal del Papa. Un poder cada vez más débil frente a los azares de la historia donde el *Risorgimento* nacional acabaría por transformar para siempre el significado político y cultural de Roma tan solo algunas décadas después de la muerte de Valadier.

Desde sus proyectos para la construcción de un momento a los monarcas aliados contra el Imperio sobre el Pincio, diseñados hacia 1814,<sup>23</sup> Valadier había experimentado con estas alegorías

<sup>20</sup> Sobre dicho monumento, la basílica de San Francesco di Paola, ver Villari 1995.

<sup>21</sup> Otra columna valaderiana con una cronología similar, dedicada a la Inmaculada concepción y concebida para alguna plaza pública de Tivoli, se conserva en la Academia de San Luca, ASL 2806.

<sup>22</sup> Pensado originariamente para ser construido en la plaza de *San Pietro in Montorio*, fue finalmente erigido el *Cortile della Pigna* vaticano. Sobre el argumento, ver Magi 1962; Barucci 2006, 250-4.

<sup>23</sup> Debenedetti 1985, 72-3. La autora los relaciona con el periodo napoleónico, aunque estos proyectos pertenecen a la fase inmediatamente sucesiva, de la que procede su iconografía estrechamente ligada a los ideales políticos de la Restauración.

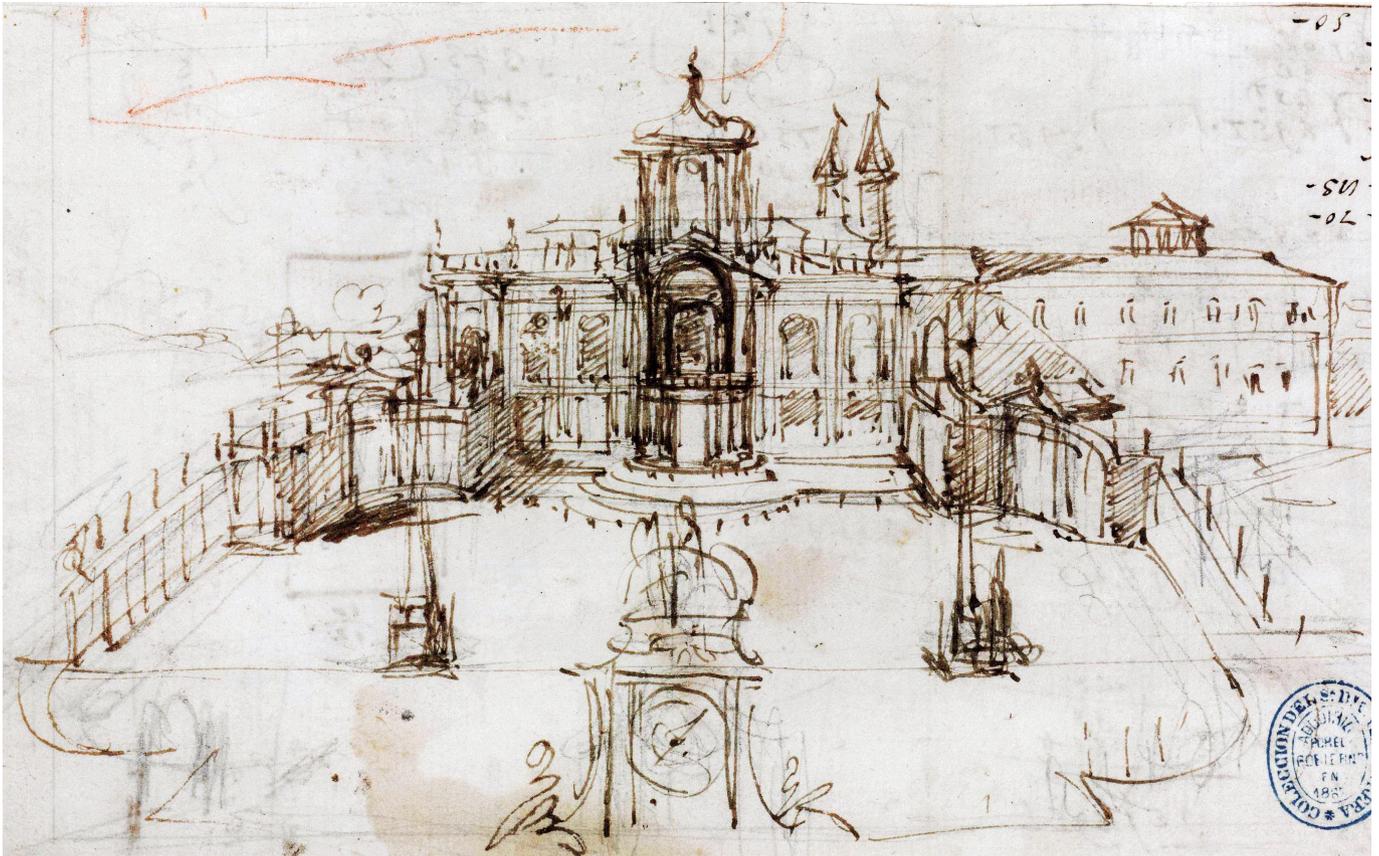


Figura 13 Filippo Juvarra, *Proyecto para la fachada y plaza de San Giovanni*. 1715-32. Dibujo a tinta sobre papel. 12,3 × 20,2 cm. Madrid, BNE, Dib/15/18/32.

dedicadas «al triunfo de la cristiana religión»<sup>24</sup> que poblaron el imaginario artístico de la Roma de la Restauración. La intención común de todos los que proyectaron estas imágenes, era la de participar en el complejo proceso de resacralización del espacio público de la capital papal sacudida por el ciclo revolucionario.<sup>25</sup> Para ello, los artistas y arquitectos activos en estas décadas concibieron imágenes en ocasiones tan espectaculares como la «alegoría de la Religión» que Antonio Canova imaginó en 1814 para el conjunto Vaticano (Pavanello 2012), descrita en el *Moniteur universel* francés del 30 de mayo de ese año como «la plus grande et la plus colossale des statues qui ornent la ville de Rome» destinada a convertirse en

un monument solennel consacré à la religion et au retour du souverain pontifice Pie VII dans la capitale du monde chrétien.<sup>26</sup>

En ésta que fue su última gran propuesta urbana para la ciudad que le había catapultado a la historia de su disciplina, tal vez Valadier quiso imaginar una Roma alternativa, producto del nuevo clima político y espiritual de la Restauración. Alternativa por cuanto opuesta espacial y conceptualmente a aquella ciudad, delineada según sus planos en el eje Piazza del Popolo-Pincio, dominada por frondosos jardines públicos llenos de fuentes y estatuas, decorada con cafés, pabellones y terrazas donde el nuevo público ciudadano podía deleitarse con el espectáculo de la vida moderna. Contra esa visión más laica y burguesa del *Urbs*, heredera del episodio napoleónico, y abocada a triunfar en las décadas siguientes, el «último Valadier», superviviente de los continuos terremotos políticos de estos años, proponía aquí una plaza impregnada de la espacialidad barroca de la capital papal, donde el visitante descubría con asombro, y de un vistazo, algunos de los principales mo-

<sup>24</sup> Extraído de la *Idea del monumento da erigersi in Roma a trionfo della Cristiana religione e ad ogetto d'eternare la memoria delle gloriose gesta de sovrani coalizzati per la pace generale data all'Europa l'anno 1814*, reproducido en estampa por Vincenzo Feoli, y del que se conserva un ejemplar en el Museo Napoleónico de Roma, nr. 3345.

<sup>25</sup> Sobre esta idea de la resacralización, ver Boutry 1997.

<sup>26</sup> Citado en Pavanello 2005, 169.

numerosos de la cristiandad en una suerte de teatro urbano dedicado a la representación permanente del poder temporal del pontífice.

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos puestos en esta conspicua serie de dibujos, y como fuera el caso de sus proyectos para Piazza Colonna, Valadier hubo de renunciar a sus últimas ambiciones para la transformación de una ciudad que lloraría su muerte pocos años después.<sup>27</sup> Símbolo del ocaso de un verdadero astro en la historia de la arquitectura italiana, los múltiples significados de estos dibujos, producidos en un momento de confluencia

de profundos cambios culturales y complejos intereses políticos, han permanecido fragmentados entre distintos archivos durante siglos. La nueva luz arrojada sobre estas propuestas, muestra hoy claramente su valor como paradigma de una manera continuista de pensar la arquitectura y el espacio urbano a través del clasicismo arquitectónico de la que Valadier fue el faro intelectual y proyectual, pero que encaraba en estos años del pontificado gregoriano sus últimos grandes momentos antes del cambio generacional operado en Roma en las décadas centrales del siglo XIX.

## Bibliografía

- Almoguera, A. (2023). «Memorie della Roma dell'Ottocento: a proposito di alcuni disegni di Virginio Vespignani». Petitto, V.; Lapenta, V. (a cura di), *Villa Farnesina un esempio di resilienza e valorizzazione da Roma Capitale ad oggi. In Appendice L'Ottocento a Villa Farnesina. Il Duca di Ripalda, il Conte Giuseppe Primoli e Roma nuova Capitale d'Italia*. Roma: Bardi edizioni, 197-203.
- Barucci, C. (2006). *Virginio Vespignani: architetto tra Stato Pontificio e Regno d'Italia*. Roma: Argos.
- Biondi, L. (1835). *Intorno il restauro del Palazzo Pontificio Lateranense*. Roma: Tipografia dell'ospizio apostolico.
- Boutry, P. (1997). «Une théologie de la visibilité». Brice, C.; Visceglia, M.A. (éds), *Cérémonial et rituel à Rome (XVIe-XIXe siècle)*. Roma: EFR, 317-67.
- Boutry, P. (2002). *Souverain et pontife. Recherches prosopographiques sur la curie romaine à l'âge de la Restauration (1814-1846)*. Roma: EFR.
- Debenedetti, E. (1979). *Valadier, diario architettonico*. Roma: Bulzoni.
- Debenedetti, E. (1985). *Valadier: segno e architettura*. Roma: Multigrafica.
- Cancellieri, F. (1821). *Lettera di Francesco Cancellieri con la relazione di Francesco Valesio sopra lo scoprimento e la traslazione della colonna di Antonino Pio e con varie notizie intorno all'obelisco solare innalzato in sua vece nella piazza di Monte Citorio ed alla colonna di Cipollino giacente nel cortile della Curia Innocenziana*. Roma: Stamperia de Romanis.
- Caperna, M. (2008). «Gli interventi eseguiti nella Roma di Gregorio XVI: vecchie logiche e nuovi interessi nel rapporto stabilito con la città». Longo, F.; Zaccagnini, C.; Fabbrini, F. (a cura di), *Gregorio XVI Promotore delle Arti e della Cultura*. Pisa: Pacini, 215-63.
- Ciampi, I. (1870). *Vita di Giuseppe Valadier, architetto Romano*. Roma: Tipografia delle Belle Arti.
- Cipriani, A.; Pasquali, S.; Consoli, G.P. (2007). *Contro il barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia, 1780-1820*. Roma: Campisano.
- Consoli, G.P. (2000). «Col meno si ha più: la filosofia dell'architettura in Francesco Milizia». Consiglio nazionale degli architetti (a cura di), *Francesco Milizia e il Neoclassicismo in Europa*. Bari: Laterza, 215-41.
- Fiumi Sermattei, I. (2012). «Alcuni aspetti della committenza artistica di Leone XII a Roma e nelle Marche». Piccini, G. (a cura di), *Il pontificato di Leone XII: Restaurazione e riforme nel governo della Chiesa e dello Stato*. Ancona: Quaderni del Consiglio regionale delle Marche, 45-57.
- Gallo, L. (2016). «Giuseppe Valadier (1762-1839), architetto romain: repères d'une vie, profil d'une carrière». Massounie, D.; Baudet, B. (éds), *Chaltrin et son temps architectes et architecture de l'Ancien Régime à la Révolution*. Bordeaux: William Blake & CO, 135-46.
- Guattani, G.A. (1806). *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità...* Tomo 1. Roma: Pel Salomoni.
- Iacomoni, A. «Valadier architetto pianificatore della città di Roma». *Ananke*, 87, 57-60.
- Ippoliti, A. «La fondazione del Museo Gregoriano nella storia del Palazzo Lateranense». *Bollettino monumenti, musei e gallerie pontificie*, 16, 395-413.
- Kieven, E. (1991). «Il ruolo del disegno: il concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano». Contardi, B.; Curcio, G. (a cura di), *In urbe architectus: modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto a Roma 1680-1750*. Roma: Argos, 78-123.
- Lapadula, A. (1969). *Roma e la regione nell'epoca napoleonica: contributo alla storia urbanistica della città e del territorio*. Roma: IEPi.
- Laugier, M.A. (1753). *Essai sur l'architecture*. Paris: Chez Duchesne.
- Magi, F. (1962). «Il monumento commemorativo del Concilio Vaticano I». *Studi romani*, 10, 25-30.
- Marconi, P. (1964). *Giuseppe Valadier*. Roma: Officina.
- Marconi, P. (1978). «Roma 1806-1829: un momento critico per la formazione della metodologia del Restauro Architettonico». *Ricerca di storia dell'arte*, 8, 63-72.
- Micalizzi, P. (2003). *Roma nel XVIII secolo*, vol. 1. Roma: Kappa.
- Moroni, G. (1855). *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, vol. 73. Venezia: Tipografia Emiliana.
- Pavanello, G. (2005). *Il carteggio Canova-Quatremère de Quincy: 1785-1822*. Ponzano: Vienello libri.
- Pavanello, G. (2012). «La 'Religione' di Antonio Canova». *Arte Veneta*, 68, 199-227.

<sup>27</sup> Estos últimos años de Valadier, minados por problemas de salud y varios reveses profesionales, son evocados por Ciampi 1870, 64-8.

- Pinon, P. (2002). «Tournon et les embellissements de Rome». Foucart, B. (éd.), *Camille de Tournon, le préfet de la Rome napoléonienne (1809-1814)*. Roma: Palombi, 141-75.
- Roca de Amicis, A. (1990). «I progetti di Giuseppe Valadier per la piazza di Porta San Giovanni a Roma». Coppa, M. (a cura di), *Abitazione e habitat*. Torino: UTET, 297-9.
- Rossi, P.O. (2021). «La visione di Roma del conte Tournon: tra invenzione e continuità. L'asse urbano tra Ponte Milvio e Porta San Giovanni». Pasquali, S.; Garric, J.P. (a cura di), *Roma in età napoleonica: antico, architettura e città*. Roma: Officina, 287-304.
- Servi, G. (1840). *Notizie intorno alla vita del Cav. Giuseppe Valadier architetto romano*. Bologna: Tipi delle muse alla capra.
- Strozzi, Y. (2014). «L'ultimo Valadier: i progetti per il palazzo della posta e Gran Guardia a Piazza Colonna e Porta Maggiore». *Studi sul Settecento romano*, 30, 349-75.
- Strozzi, Y. (2021). *Luigi Poletti: gli orientamenti del restauro nella prima metà dell'Ottocento*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Tolomeo, M.G. (1990). «Il monumento della Immacolata Concezione di Luigi Poletti: arte e architettura della restaurazione». *Bollettino dei musei comunali di Roma*, 4, 87-101.
- Valtieri, S. (2013). «Gli interventi di restauro della basilica di San Lorenzo in Damaso operati nel corso dell'Ottocento da Giuseppe Valadier e Virgilio Vespignani». Aveta, A. (a cura di), *Roberto di Stefano: filosofia della conservazione e prassi del restauro*. Napoli: Arte Tipografica Editrice, 202-7.
- Villari, S. (1995). «Tra Neoclassicismo e Restaurazione: la Chiesa di San Francesco di Paola». Ossana Cavadini, N. (a cura di), *Pietro Bianchi 1787-1849, architetto e archeologo*. Milano: Electa, 129-39.
- Wittman, R. (2021). «Sulla ricostruzione della basilica di San Paolo fuori le mura: nuovi documenti sul concorso Clementino del 1824». Pasquali, S.; Garric, J.P. (a cura di), *Roma in età napoleonica: antico, architettura e città*. Roma: Officina, 199-218.