

Joseph Michael Gandy y el dibujo de la no acabada Consols Transfer Office

Francisco Martínez Mindegúa

Abstract

En 1799, Joseph Michael Gandy hizo un dibujo de una sala del Banco de Inglaterra, la Consols Transfer Office, que John Soane había proyectado entre 1797 y 1799. Era una acuarela en la que la sala aparecía sin terminar, sin el estuco final, ni la carpintería de los huecos, ni la linterna de la cúpula y sin colocar las losas del pavimento. Inicialmente podría parecer uno de los dibujos que Soane encargaba a sus ayudantes para seguir el progreso de las obras, pero tenía más el aspecto de una antigüedad romana de las que Giovanni Battista Piranesi mostraba en sus grabados. El dibujo mostraba solo un fragmento de la sala, centrado en el espacio central bajo la cúpula y en su entorno. Su objetivo no era mostrar cómo era la sala sino las cualidades estéticas de su aspecto inacabado, derivadas del simple trazado geométrico de las formas, del contraste cromático entre los materiales, del contraste gráfico de las superficies y de la iluminación misteriosa. Una operación que Gandy llevó a cabo a partir de un planteamiento teatral que buscaba implicar emocionalmente al observador y motivarlo para que entendiera el objetivo final del dibujo, que éste realmente no mostraba. El presente artículo tiene por objeto entender este dibujo, la razón que justifica su estado y el modo en como Gandy consiguió transmitir su contenido.

Parole chiave: Joseph Michael Gandy, John Soane, Consols Transfer Office, fragment, iluminación misteriosa.

Introducción

En el ámbito de la arquitectura los dibujos se han de entender, dado que el arquitecto los utiliza para pensar, conocer, proyectar y, también, para representar sus propuestas, transmitir las razones que las justifican o las ideas contenidas en ellas, a él mismo o a los demás. Esta función convierte a este dibujo en un lenguaje que, como tal, se construye con códigos y convenciones que, perfeccionadas en el tiempo por la práctica, garantizan que su contenido se transmita y comprenda correctamente. Sin embargo, y por este motivo, la capacidad de comunicación de estos dibujos es limitada: es efectiva cuando se ajusta a estos códigos, pero relativa cuando pretende resolver problemas no resueltos anteriormente y, por lo tanto, no codificados. Un edificio, por complejo que sea, puede ser descrito formalmente mediante

plantas, secciones, alzados u otra de las convenciones de representación habituales, pero entender la razón que justifica los cambios en los fotomontajes del proyecto para la Friedrichstrasse, de Mies van der Rohe, y la del dibujo final a carboncillo, es una operación incierta, que requiere una interpretación que no será segura ni completa. Sucede lo mismo con Palladio, Otto Wagner u otro de los arquitectos de los que admiramos sus dibujos. Los admiramos porque, pese a la dificultad del empeño, logran que se entienda lo que dicen, aunque parezca que siempre sea posible entenderlos mejor. Son dibujos que requieren cierto esfuerzo del lector y, por ello, han de conseguir llamar su atención, de modo que éste interprete que sus aparentes contradicciones, ambigüedades, incógnitas u opacidades no son errores



Fig. 1. J. M. Gandy, *La Consols Transfer Office sin terminar* [Abramson 1999, p. 236].

o fruto de la incapacidad sino la señal de que hay un contenido que descifrar. Entenderlos precisa conocer el tema que exponen, las condiciones en las que se produce y su finalidad, si es posible. Son estos dibujos los que han llevado a valorar el dibujo como el medio más extraordinario que ha tenido el arquitecto para comunicarse. Uno de estos es el que, en 1799, hizo Joseph Michael Gandy de la Consols Transfer Office del Banco de Inglaterra [1], proyectado por el arquitecto John Soane [2] (fig. 1). El objetivo de este artículo es analizar este dibujo para llegar a entender su contenido, su intención y el modo en cómo Gandy lo construyó. Joseph Michael Gandy (1771-1843) fue un arquitecto con una producción gráfica admirable, que todavía obliga a reflexionar ante sus dibujos y a descubrir lo que parecen ocultar. Brian Lukacher lo calificó de arquitecto visionario en 2006 [Lukacher 2006] incorporándolo a la estela de influencia de Giovanni Battista Piranesi, con el que compartió el interés por una arquitectura de lo fantástico que no pretendía llegar a construirse. Era un arquitecto que combinaba el drama de Piranesi con la sensibilidad de la estética del paisaje de los acuarelistas ingleses [Lukacher 2006, p. 52], que John Summerson valoró como el «Piranesi inglés» y como un arquitecto que representaba el espíritu de la Inglaterra del XIX, que reflejaba la poética de William Wordsworth, de Walter Scott o de Samuel Taylor Coleridge [Summerson 1998, pp. 121, 134]. Gandy volvió de su Tour por Italia en 1797 y inmediatamente entró a trabajar en el despacho de John Soane como responsable de las perspectivas. Entró en 1798 y lo abandonó en 1809, para establecerse por su cuenta, pero la relación profesional con Soane continuó, ya que éste siguió encargándole dibujos de sus obras, tanto para acabar de convencer a los clientes, como para las exposiciones anuales en la Royal Academy. Soane valoraba sus dotes gráficas y Gandy sabía dar la imagen que necesitaban las obras de Soane. Posiblemente, fue la imaginación que Gandy aplicaba en sus fantasías arquitectónicas lo que le permitió ver la magia oculta de los proyectos de Soane, que su capacidad técnica supo transmitir. Incluso se ha llegado a plantear si no fue la visión de Gandy la que influyó en la del propio Soane [Darley 1999, p. 146].

El dibujo

Joseph Michael Gandy hizo este dibujo en 1799, cuando trabajaba en el despacho de Soane. Muestra la Consols Transfer Office sin terminar, con los muros sin revestir

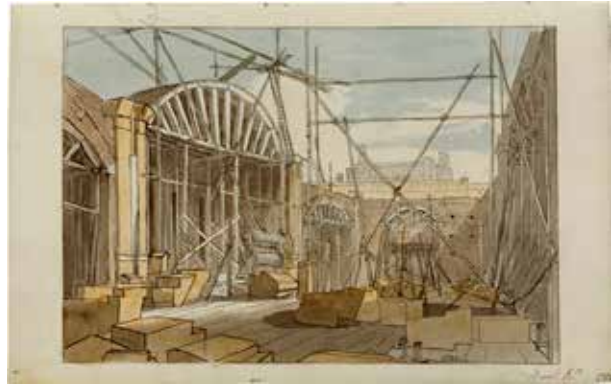


Fig. 2. S. J. Soane (oficina). La Consols Transfer Office en construcción (Sir John Soane's Museum, Ref. SM 63).

Fig. 3. J. M. Gandy, La Consols Transfer Office terminada [Abramson 1999, p. 237].

de estuco, las losas del pavimento sin colocar, ni tampoco los cerramientos en los huecos de las ventanas, ni el óculo de la cúpula y sin la decoración que tendría finalmente. Con este aspecto, podría ser uno de los dibujos que Soane encargaba a los alumnos de su despacho para seguir y documentar el desarrollo de las obras. Era una actividad que permitía a los alumnos conocer los procesos, los mecanismos y la actividad de la construcción, adquirir habilidad y soltura en el dibujo y «descubrir muchos efectos de luz y sombra que solo una observación cercana [...] puede dar» y «observar y atesorar en su mente una variedad de formas e ideas que los mismos edificios una vez acabados no transmitirían» [3].

Sin embargo, aunque es evidente que la obra no está acabada, tampoco parece que esté en construcción, dado que no hay indicios que sugieran una actividad constructiva en curso, como ocurre en otros dibujos de este tipo, incluso de esta misma sala [4] (fig. 2). Excepto por la falta del pavimento, que permite mostrar los tirantes metálicos que unen las bases de los pilares, y una escalera de mano que está apoyada en el muro exterior a la sala, en el fondo, falta lo que sí aparece en los dibujos de este tipo, como andamios, cimbras, caballetes o acopio de materiales.

Se conservan dibujos del estado que tendría la sala una vez acabada, uno de ellos del propio Gandy [5] (fig. 3). Comparándolos, es posible comprobar hasta qué punto el dibujo muestra lo que la decoración final había de ocultar: una belleza diferente derivada del simple trazado geométrico de las formas, del contraste cromático entre los materiales de la estructura portante, básicamente el ladrillo y la piedra, y del contraste gráfico derivado de la distribución del ladrillo y de las piezas de terracota [6]. Como había de explicar Soane, las «formas e ideas que el edificio una vez acabado ya no transmite», formas de las que, solo dibujándolas, con sus efectos de luz, sombra y color, era posible conservar y transmitir la capacidad combativa que contenían.

La ambigüedad del dibujo

La apariencia desnuda de la sala y algunas pistas no casuales en el dibujo sugieren la imagen de la antigüedad romana de los grabados de Piranesi. Por un lado, los tirantes metálicos bajo el pavimento y los conos huecos de la cúpula que, al mostrarlos, emulan a Piranesi cuan-

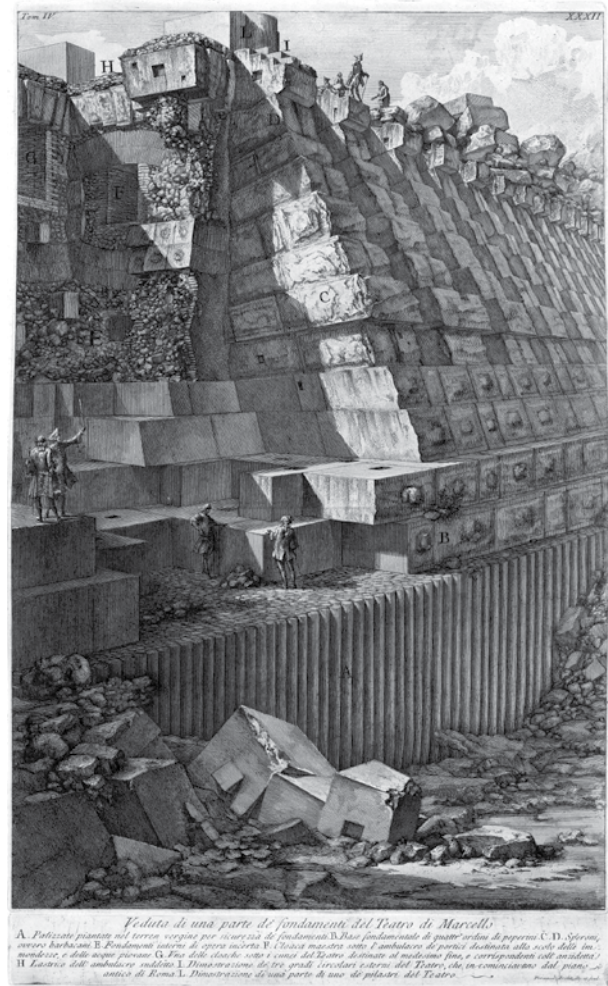


Fig. 4. G. B. Piranesi. (1756). Cimentación del Teatro Marcella, tomo IV, lam. XXXII.

do realzaba la pericia estructural de los edificios romanos [7] (fig. 4). Por otro, la escalera apoyada en el muro exterior, recuerda la que Francesco Piranesi situaba en el interior del Panteón [8] (fig. 5) y las que utilizaban los participantes del Grand Tour para encaramarse a los monumentos romanos, para medirlos y dibujarlos, lo que permite deducir que éste es un edificio que merece una atención similar a los de Roma [9]. Por último, Eva Schumann-Bacia, en su libro *John Soane and the Bank of England* [1991, p. 70], interpreta que los huecos en el muro, junto a la falta de cerramientos en los huecos y la incidencia atmosférica de la luz, crean la imagen de una ruina antigua [10] (fig. 6). Tal vez no fuera realmente la imagen de una ruina lo que el dibujo quiere sugerir, si se compara con el que, un año antes, había hecho Gandy de la Rotonda en ruinas, entre escombros y parcialmente invadida por la vegetación que, en un futuro imaginario, se había de equiparar a edificios como los de la Villa Adriana de Tívoli. Nuestra imagen de la Consol Transfer Office no es de este tipo, pero comparte su ambigüedad y su misterio. No es una ruina, ni un edificio en construcción, pero tampoco un *non finito* que su autor no pudo o no supo acabar, sino una obra detenida antes de acabar, suspendida en el tiempo, en silencio, en un proceso que inevitablemente no se podrá detener: una imagen que también se podría interpretar como el «sublime escalofrío de una fatalidad» inevitable [Abramson 1999, p. 231] [12]. Por otro lado, la imagen muestra la influencia de las *Carceri* de Giovanni Battista Piranesi [Piranesi 1761, lámina VI] (fig. 8), con la imagen incompleta de un espacio que supera los límites del dibujo, un espacio complejo que no se puede abarcar ni comprender en su totalidad, con los laterales oscuros que enmarcan la imagen, la luz que conduce la lectura hacia la parte superior del dibujo, hacia el hueco de la cúpula que conecta el interior con el infinito, la concepción teatral y una perspectiva con la planta girada, cuyo objetivo no es que se entienda la forma del espacio sino transmitir su carácter inabarcable, sublime y trágico. Pero además, en su rudeza, la diversidad de huecos, bóvedas y superficies, la brusquedad de las transiciones, y su capacidad de sorprender y evocar, comparte la estética de lo pintoresco que defendía Uvedale Price [1796, p. 61] y tal vez la de Richard Payne Knight [13]. Todos estos factores sitúan el dibujo dentro de la contemporaneidad cultural de Gandy.



Fig. 5. F. Piranesi, Interior del Pantheon, 1768.

Fig. 6. F. Piranesi, Galería de Estatuas en la Villa Adriana en Tívoli, 1768.

El motivo del dibujo

En la decisión de dibujar la sala en este estado pudo influir la divulgación de un panfleto difamatorio de autor anónimo, que circuló en Londres en 1796, se leyó en el Architects' Club y acabó publicándose en el *Observer*. Era un poema satírico que ridiculizaba el estilo de Soane empleado en la Stock Office del mismo banco, construida entre 1791 y 1793, un estilo que el libelo calificaba de «bárbaro» y «antinatural», por su abstracción y simplificación de los órdenes clásicos, acusándolo de haber eliminado su coherencia figurativa y su lógica tectónica. Era un estilo de proporciones libres, en el que órdenes simbólicos reducidos a tiras verticales y bandas adornadas sustituían a las pilastras y los entablamentos (Summerson 1989, p. 85), un estilo de adornos abstractos, superficies tensas, iluminación dramática y una fragmentación anti clásica, que pretendía superar la elección ecléctica de estilos de la época [Abramson 2005, p. 193], opuesto a la tradición artesanal, imitativa y predecible del ámbito de la construcción [Hanson 2003, p. 50].

La crítica fue ofensiva para Soane, porque la sala había sido el resultado de una intensa elaboración, en la que definió completamente su estilo, una obra que sería clave en su carrera y que había de influir en sus proyectos posteriores [Summerson 1989, p. 87]. En 1799, Soane demandó al editor del *Observer* por la publicación, pero perdió el juicio [Abramson 1999, p. 218]. Días antes de la sentencia Gandy hizo este dibujo [14], aunque no se mostró al público hasta 1815, en la lectura de la lección XII que Soane dio en la Royal Academy. No era el dibujo de la Stock Office, que había recibido las injurias, sino el de la Consols que se acababa de construir, pero su motivación afectaba a ambas, ya que Soane había aceptado diseñar la Consols con un tratamiento más convencional y ortodoxo de los órdenes y la decoración [15], aumentando la curvatura de los arcos y la altura de la cúpula y haciendo de la Consols la más romana de las salas del banco [Schumann-Bacia 1991, p. 73]. Siguiendo el proceso de abstracción en el que Soane había simplificado el diseño de los órdenes, reduciéndolo a un simple grafismo, en el dibujo Gandy eliminó por completo la decoración que había centrado el objeto de las críticas, para dejar a la vista las cualidades clásicas que la crítica había sido incapaz de considerar. El dibujo no parece haber tenido otra función que la de ilustrar este razonamiento, ni otro destinatario que sus autores, tal vez, como una reacción personal ante el previsible desenlace.



Fig. 7. J. M. Gandy, *La Rotonda en ruinas* [Abramson 1999, p. 231].

La Consols Transfer Office

La Consols Transfer Office continuaba un grupo compacto de cuatro salas construidas alrededor de la Rotonda, siguiendo el modelo de la primera de ellas, la Bank Stock Office [16] (fig. 9). El modelo, con pequeñas diferencias en cada caso, era una planta rectangular con cuatro pilares centrales que definían un cuadrado en el que se situaba una cúpula y que se prolongaba hasta los muros perimetrales, con bóvedas de cañón, en los tramos cortos, y de arista, en los largos, permitiendo abrir huecos de iluminación en el perímetro [17]. Situada fuera de este grupo compacto, los ejes de composición de la Consols no coincidían con los de estas salas, y su acceso, pese a continuar el eje de la Four Per Cent Office, se realizaba por una esquina de la sala, en posición opuesta a la puerta que se ve en la izquierda del dibujo, por un lugar intrascendente. Un acceso que, alterando la regularidad de las salas anteriores, impedía ver la cúpula hasta no haber superado uno de los pilares centrales, sorprendiendo al usuario.

El punto de vista y el encuadre

Si se comparan los tres dibujos anteriores de la sala (figs. 1-3), en los dos últimos, se pueden ver los dos planos enfrentados de la sala central, porque el punto de vista se ha situado dentro de ella. Son dibujos que pretenden que se entienda

cómo es la sala, y como es habitual, orientan la perspectiva perpendicularmente al plano del fondo. En cambio, en el nuestro, Gandy solo muestra uno de los lados de esta sala, porque sitúa el punto de vista fuera de la nave central, detrás de uno de los pilares de la cúpula, que aparece en sombra y limitando la escena por la derecha. En realidad, el punto de vista de la perspectiva no está tan cerca del pilar como parece sino más atrás, geoméricamente fuera de la sala [18] (fig. 10). Desde este punto de vista, la perspectiva podría haber sido similar a otra que, un año antes, había hecho Gandy de la Stock Office [19] (fig. 11), que mostraba casi toda la sala. Iniciada del mismo modo, Gandy renunció a mostrar toda la sala y optó por un encuadre reducido que concentraba el interés en el espacio bajo la cúpula, las prolongaciones abovedadas y las grandes aberturas que la estructura permitía (fig. 12). Al reducir el encuadre, aumentó el efecto del contraste cromático de los pilares de piedra, consiguió una mejor reproducción de los contrastes gráficos de la cerámica y hizo más evidente el efecto de la iluminación natural: una luz no «demasiado brillante» y con «sombras uniformes» [20], de la que no se ve la procedencia y que casi podría surgir de los propios materiales; una luz que los materiales reflejan y que, como decía William Hazlitt, es la «luz de la poesía» que, mientras nos muestra el objeto, arroja un resplandor brillante a su alrededor que «revela, como con un relámpago, los recovecos más recónditos del pensamiento y penetra en todo nuestro ser» [21]. Era la «luz misteriosa» que Soane reclamaba en la arquitectura para definir el carácter; tal como defendió en sus conferencias de la Royal Academy [22]. Gandy optó por un planteamiento teatral, que mostraba la imagen que tendría un observador al entrar en la sala, al superar el pilar oscuro y sorprendido por la luz del espacio bajo la cúpula. Una teatralidad que es habitual en otras composiciones de Gandy: evidente en los cortinajes teatrales que enmarcan las perspectivas de la sala de desayuno y la biblioteca de Pitzhanger Manor; la biblioteca de Cricket Lodge o en la iluminación y la escenografía de la acuarela en la que Soane aparece entre sus edificios construidos entre 1780 y 1815 [23]. El dibujo parece transmitir la emoción ante el descubrimiento de algo inesperado, algo que estaba oculto, un misterio, como un recurso para reclamar de la imaginación del observador que complete lo que el dibujo no muestra explícitamente [24]. Inevitablemente, la operación reduce la capacidad del dibujo para mostrar cómo es la sala, aunque solo relativamente, ya que es la mitad de un espacio que es simétrico y de cada arco se muestra también la mitad. Comparte con ello la forma lacónica de los tratados de Jacopo Barozzi da Vignola [25] o Andrea Palladio [26], aplicado también por los grabadores de



Fig. 8. G. B. Piranesi, *Carceri*, 1750, Lam. VI.

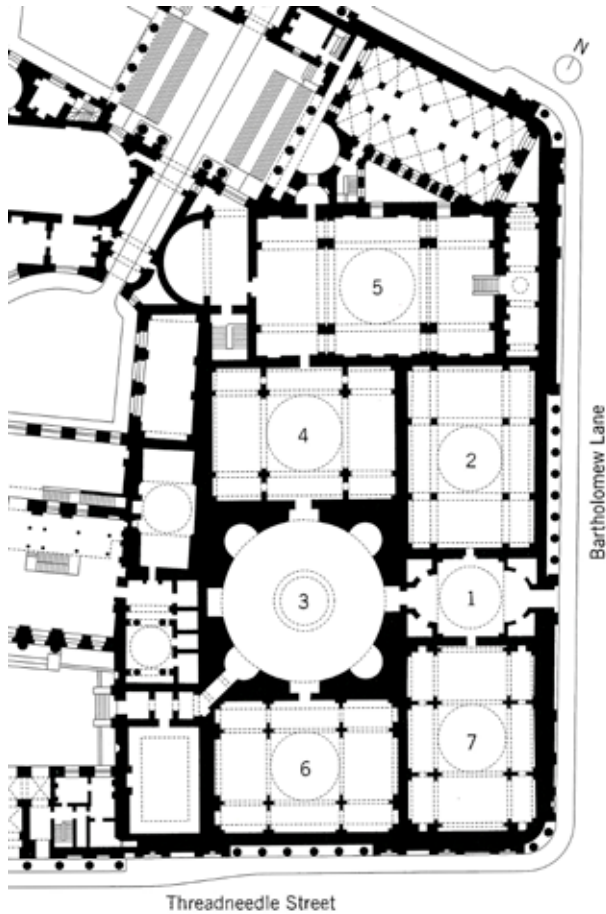


Fig. 9. Planta del Banco de Inglaterra, fragmento este. Códigos: 1: Bartholomew Lane Vestibule; 2: Bank Stock Office; 3: Rotonda; 4: Four Per Cent Office; 5: Consols Transfer Office; 6: Old Four Per Cent Office; 7: New Four Per Cent Office [Abramson 1999, p. 213, modificada].

la arquitectura romana. El mismo razonamiento que Gandy llegaría a exponer a Soane, en 1803, cuando dibujaba el interior de la biblioteca de Cricket Lodge, de que «las imágenes de arquitectura pueden evitar la repetición de las partes de un diseño uniforme, para que informen al espectador sobre la completa intención del Arquitecto» [27].

La persuasión de un fragmento

En este planteamiento, posiblemente Gandy compartía lo expuesto por Nicolas Le Camus de Mézières, en *Le Génie de l'Architecture*, sobre la importancia de captar la atención del observador desde el primer momento: «el primer vistazo nos debe impactar; él encadena nuestros sentidos; los detalles, las masas de la decoración, los contornos, las luces conducen a este objetivo» [Le Camus de Mézières 1780, p. 64] [28]. Esto aquí se traduce en la selección de un fragmento caracterizado capaz de condicionar la percepción del observador; de modo que oriente su razonamiento para llegar a identificar la idea global: un significado que el observador ha de descubrir porque el dibujo sólo dispone los medios, pero no lo expone explícitamente.

En nuestro caso, el observador advierte que el dibujo muestra la sala en un estado que no es el real o definitivo, y esto llama su atención. Sabemos que es un fragmento de la Consols Transfer Office aunque, despojada de su decoración final, es difícil de reconocer y se podría entender como un espacio sin nombre. Es un fragmento autónomo, desvinculado del todo del que forma parte, pero cuyo objetivo, paradójicamente, es representarlo para poderlo entender [29]. Es un fragmento que muestra la sala convertida en una antigüedad romana que, despojada de connotaciones morales [30], se percibe como una experiencia estética que es intemporal. La aparente autonomía del fragmento, su inestabilidad y la renuncia a mostrar toda la sala, permiten que éste genere su propio contexto y su propio razonamiento: tal vez, la propuesta experimental de una nueva estética que no consista en la copia arbitraria de estilos decorativos, sino en la comprensión de procesos creativos. Es un fragmento que contiene una intención polémica, una experiencia que, en vez de sugerir la nostalgia por un pasado admirable, pero irremediamente perdido, se convierte en la propuesta de un nuevo lenguaje estético, basado en la pureza de la forma y las cualidades de los materiales. A diferencia de Piranesi, el dibujo de Gandy no parte de la nostalgia sino de la responsabilidad ante una actividad del presente y el descubrimiento de un nuevo lenguaje.

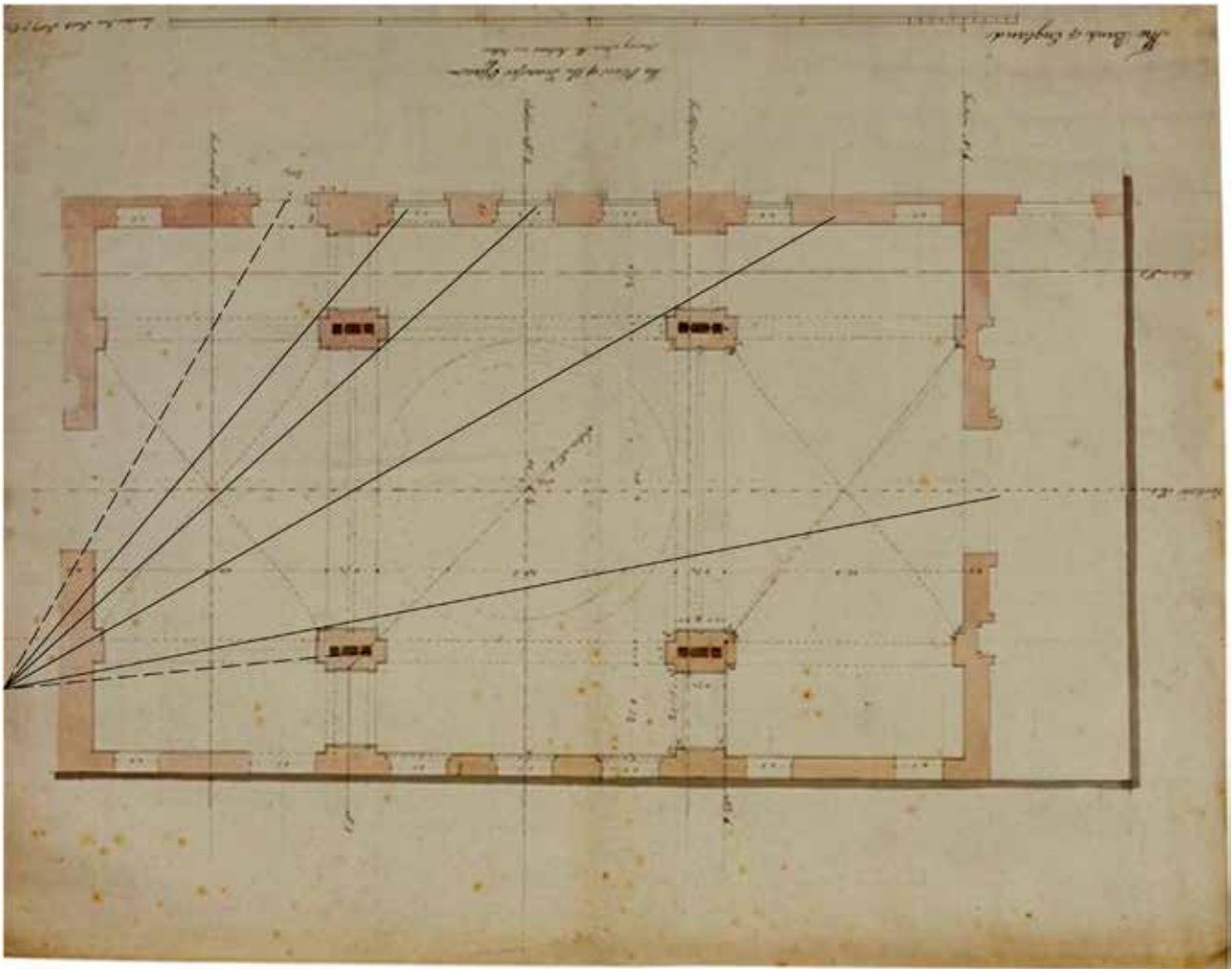


Fig. 10. Restitución aproximada del punto de vista de la perspectiva del dibujo, sobre la planta de la Consols Transfer Office [a partir de: Sir John Soane's Museum, (9) vol. 74/52].



Fig. 11. J. M. Gandy, *La Stock Office* [Abramson 1999, p. 227].

Fig. 12. J. M. Gandy, *La Stock Office*, fragmento central [a partir de: Abramson 1999, p. 227].

Conclusión

La capacidad de comunicación de los dibujos es limitada cuando trata temas no codificados. Por ello el dibujante evita llegar al final y opta por sugerirlo, compartiendo recursos del lenguaje poético, en el que el verdadero significado del poema es el que el poeta omite [31]. Hay una parte que el dibujante silencia, ya sea por incapacidad del lenguaje gráfico o por necesidad de esta comunicación poética. Este silencio es la conclusión que el lector ha de completar y que constituye la verdadera clave de lo que John Dewey [1934] definía como la experiencia artística. Esta indeterminación relativiza la conclusión y mantiene el dibujo como un organismo vivo que todavía no ha llegado a su fin.

Aparentemente, Gandy utiliza la imagen de la antigüedad como un recurso para activar un pensamiento que va más allá de la defensa de Soane. Aprovecha con ello la capacidad de sugestión de las ruinas y de los grabados de Giovanni Battista Piranesi. Respecto de las ruinas, decía Thomas Whately [1777, pp. 130, 131] que «la imperfección y la oscuridad son sus propiedades, y llevar la imaginación a algo más grande de lo que se ve, su efecto. [...] Todos los restos plantean una pregunta sobre el estado anterior del edificio y [...] sugieren ideas que no surgirían de los edificios, si estuvieran enteros». Es esta capacidad de sugestión con la que trabaja Gandy en su defensa de Soane, que también compartía la idea de que las ruinas «deben contar su propia historia» y «es por la asociación de ideas que excitan en la mente por lo que nos sentimos interesados» [Watkin 1996, *Lecture X*, p. 626]. Respecto de la estrategia de fragmentos de Piranesi, decía Dalibor Vesely [2006, p. 47] que las ruinas son una fuente de inspiración para el diseño moderno. Era una idea similar a la que proponía Pierre Gross sobre la representación de la antigüedad romana por parte de Palladio, en cuanto su interés no era la precisión de los levantamientos sino encontrar «el punto de partida de una reflexión que debería llevarlo [...] a reencontrar el paso de los Antiguos y a recomponer [...] el resultado global al que habían llegado» [Gross 2010, p. 25]. En el dibujo de la Consols Transfer Office, Gandy expone un misterio que deja sin resolver, en una indeterminación que constituye su principal atractivo. La interpretación a la que llegue el lector será cuestionable, pero permitirá intuir el modo en cómo la comunicación se produce y la verdadera capacidad del lenguaje gráfico. Para nosotros, tal vez, el interés del dibujo no sea tanto la comprensión final del tema expuesto como llegar a entender la sutileza de su construcción.

Notas

[1] Traducible como “Oficina de Transferencias de Fondos Consolidados”, aunque la seguiré citando en inglés, así como otras salas del Banco, para su mejor comprensión.

[2] El dibujo se conserva en Londres, en el John Soane’s Museum [Ref. SM 11/6/6], mide 720 x 1018 mm, está firmado por Gandy, con fecha 29/4/1799, y ha sido publicado en Abramson 1999, p. 236. John Soane (1753-1837) fue arquitecto del Banco de Inglaterra entre 1788 y 1833, y proyectó la Consols Transfer Office entre 1797 y 1799. La sala fue derribada en 1915, junto a otras partes del edificio.

[3] John Soane, en la Lección XII, como profesor en la Royal Academy (12/3/1815, 21/3/1833, 12/2/1835) [Watkin 1996, p. 657-658].

[4] Dibujo de esta sala en construcción, no firmado por Gandy y fechado en octubre de 1798, que se conserva en Londres, en el John Soane’s Museum [Ref. SM 63], publicado en Woodward 1995, p. 10.

[5] Dibujo de J.M. Gandy, con figuras de Antonio van Assen, de 1799, que se conserva Londres, en el John Soane’s Museum [Ref. SM 11/43], publicado en Richardson-Stevens 1999, p. 237.

[6] Soane utilizó conos huecos de terracota en la construcción de las bóvedas y la cúpula, que en el dibujo se distinguen del ladrillo por su mayor tamaño y su sección circular.

[7] Una información que, en muchos casos, difícilmente pudo comprobar. La imagen es la *Veduta di una parte de’ fondamenti del Teatro di Marcello*: Piranesi 1756, tomo IV, lam. XXXII.

[8] *Veduta interna del Panteon*, firmado por Caval. Piranesi [Piranesi: Piranesi 1768].

[9] Tal vez la escalera del grabado y las reglas que aparecen a ambos lados tenían también el objetivo de señalar el estudio detallado que Francesco Piranesi hizo del edificio: Focillon 1918, p. 131.

[10] *Rovine d’una Galleria di Statue nella Villa Adriana a Tivoli*, Piranesi, *Vedute di Roma*, publicado en 1770.

[11] Dibujada en 1798 y exhibida en 1832, en la Royal Academy, con el título *Architectural Ruins, a visión*. Se conserva en el Sir John Soane Museum, (29) P127, y ha sido publicado en Richardson, Stevens 1999, cat. 133.

[12] La expresión de Daniel Abramson se refiere realmente al dibujo de la Rotonda.

[13] Richard Payne Knight, en cuanto, en 1777, valoró la rudeza de las ruinas de Paestum como un ingenioso descuido: Stumpf C. (ed.). (1986). *Richard Payne Knight: Expedition into Sicily*. London British Museum Press, p. 136.

[14] El dibujo se hizo el 29 de abril y la sentencia es de 18 de mayo: Hyde 2005, p. 160.

[15] Sir John Soane’s Museum, collections.soane.org/SCHEME643/1/3.

[16] Fragmento modificado de la planta del Banco de Inglaterra, publicada en Abramson, p. 213. Códigos: 1. Bartholomew Lane Vestibule; 2. Bank Stock Office (1791-1793); 3. Rotonda (1794-1795); 4. Four Per Cent Office (1793-1797); 5. Consols Transfer Office (1797-1799); 6. Old Four Per Cent Office (1798-1799); 7. New Four Per Cent Office (1818-1823).

[17] A menudo se relaciona la estructura de esta sala con la de la basílica de Massenzio, por la semejanza de su planta. En cuanto a la situación de la cúpula en el centro de la sala, Soane también pudo tener en cuenta la estructura de la iglesia de San Carlo ai Catinari, de Roma, que pudo conocer y que se publicó en de Rossi, D. (ed.). (1721). *Studio d’Architettura Civile*. Roma: D. Rossi, vol. III, 24, del que Soane poseía un ejemplar.

[18] Deducción aproximada de la situación del punto de vista a partir de la planta del proyecto de la sala que se conserva en Londres, Sir John Soane’s Museum, Ref. SM (9) vol. 74/52.

[19] El dibujo se conserva en Londres, en el John Soane’s Museum (Ref. SM 11/4/1), está firmado por Gandy, con fecha 7/6/1798, y ha sido publicado en Abramson 1999, p. 227.

[20] Tal como aconsejaba Le Camus de Mézières, 1780, p. 67.

[21] William Hazlitt en *On Poetry in General*, tal como aparece en Zeitlin 1913, p. 82.

[22] Lecture VI, en 1832: Watkin 1996, p. 598.

[23] Acuarela de Michael Gandy, *Selection of public and private buildings of Sir John Soane*, que se expuso en 1818 en la Royal Academy.

[24] Sobre el tema de la teatralidad en los dibujos de Gandy vale la pena consultar el artículo Furjan, H. (2018). Sir John Soane’s Spectacular Theatre. En *AA files*, 47, pp. 12-22.

[25] En la introducción *A i lettori*, de su *Regola*, Vignola [1562] advertía a los lectores que no iba a repetir los conceptos ni los nombres de las partes: «*i membri quali sono comuni à più ordini, doppo che saranno notati una volta sola nel primo ordine che occorrerà, non se ne farà più mentione nelli altri*». Esta parquedad la aplicaba también en el alzado de algunos órdenes, de los solo mostraba la mitad, o en sus plantas, en las que llegaba a condensar diferentes niveles en una única proyección.

[26] El caso de Palladio es, tal vez, más evidente, ya que muchas de las láminas del *Quarto libro* sólo muestran la mitad de un alzado o de una sección.

[27] Carta de Gandy a Soane, del 29 de enero de 1803, publicada en Bolton 1927, p. 124.

[28] El razonamiento de Le Camus se refiere a la arquitectura, aunque también podría aplicarse al dibujo.

[29] De hecho, el dibujo del arquitecto siempre es una imagen separada del edificio para así poderlo representar, eliminando la confusión que la experiencia contiene.

[30] Como la derrota de un imperio, lo pasajero del poder, la caída de las vanidades o el deterioro del tiempo.

[31] De acuerdo con la idea de Heidegger de que el verdadero significado de un poema queda sin decir y se ha de sobrentender; lo que finalmente no se puede decir es el significado oculto de la obra del poeta: Harries 1976, p. 497.

Autor

Francisco Martínez Mindeguía, Universitat Politècnica de Catalunya, paco@mindeguia.com

Lista de referencias

Abramson, D. (1999). *The Bank of England*. En Margaret Richardson y Mary.

Abramson, D. (2005). *Building the Bank of England: Money, Architecture, Society, 1694-1942*. New Haven, London: Yale University.

Bolton, A.T. (1927). *The Portrait of Sir John Soane, R.A. (1753-1837): Set forth in Letters from his Friends (1775-1837)*. London: Sir John Soane Museum.

Darley, G. (1999). *John Soane an Accidental Romantic*. New Haven-London: Yale University Press.

Dewey, J. (1934). *Art as experience*. New York: Minton, Balch & Co.

Focillon, H. (1918). *Giovanni-Battista Piranesi: 1720-1778*. Paris: Henri Laurens.

Gros, P. (2010). De Palladio a Desgodet: le changement du regard des architects sur les monuments antiques de Rome. En *Revue de l'Art*, No. 170, pp. 23-70.

Hanson, B. (2003). *Architects and the "Building World" from Chambers to Ruskin: Constructing Authority*. Cambridge (UK): Cambridge University Press.

Harries, K. (1976). Language and Silence: Heidegger's Dialogue with Georg Trakl. En *boundary 2*, vol. 4, No. 2, *Martin Heidegger and Literature* (Winter 1976), pp. 494-511. DOI: 10.2307/302150.

Hyde, T. (2005). Some Evidence of Libel, Criticism, and Publicity in the Architectural Career of Sir John Soane. En *Perspecta*, vol. 37, pp. 144-163.

Jong, S. (2011). Staging Ruins: Paestum and Theatricality. In Caroline van Eck y Stijn Bussels, *Theatricality in Early Modern Art and architecture*. Malden: Wiley-Blackwell, pp. 134-151.

Le Camus de Mézières, N. (1780). *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*. Paris: Benoit Morin.

Lukacher, B. (2006). *Joseph Gandy: An Architectural Visionary in Georgian England*. London: Thames & Hudson.

Piranesi, G. B. (1761). *Carceri d'invenzione*. Roma: sin editor [Primer edición 1750].

Piranesi, G. B. (1756). *Le antichità romane opera di Giambattista Piranesi architetto veneziano, divisa in quattro tomi...* Roma: nella stamperia di Angelo Rotilij, nel Palazzo de' Massimi.

Piranesi, G. B. (1768). *Vedute di Roma*. Roma: sin editor.
Price, U. (1796). *Essay on the Picturesque*. London: J. Robson.

Schumann-Bacia, E. (1991). *John Soane and the Bank of England*. London-New York: Longman.

Stevens, A. (ed.). (1999). *John Soane, Architect: Master of Space and Light*. London: Royal Academy of Arts, pp. 208-251.

Summerson, J. (1989). El hombre y el estilo. En *Composición arquitectónica*, No. 2, pp. 67-102.

Summerson, J. (1998). *Heavenly Mansions and other essays on architecture*. New York-London: W·W·Norton & Company.

Vesely, D. (2006). The nature of the modern fragment and the sense of wholeness. En Barry Bergdoll y Werner Oechslin (eds.), 2006. *Fragments: Architecture and the Unfinished*. London: Thames & Hudson, pp. 43-56.

Watkin, D. (1996). *Sir John Soane: Enlightenment Thought and the Royal Academy Lectures*. Cambridge: Cambridge University Press.

Whately, T. (1777). *Observations on Modern Gardening*. London: T. Payne.

Woodward, C. (1995). Entradas de catálogo. En *Buildings in progress: Soane's views of construction*, an exhibition catalogue for the Soane Gallery. London: Soane Gallery.

Zeitlin, J. (1913). *Hazlitt, On English Literature: An Introduction to the Appreciation of Literature*. New York: Oxford University Press.