

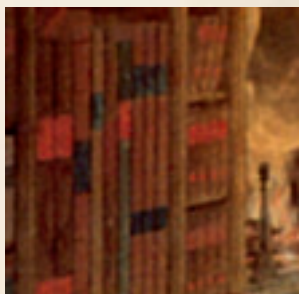
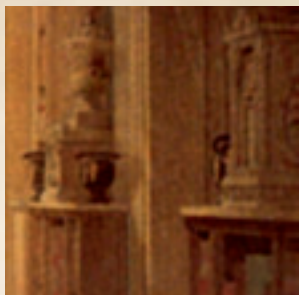


PITZHANGER MANOR, SOANE, GANDY Y UNA INTERPRETACIÓN

PITZHANGER MANOR, SOANE, GANDY AND AN INTERPRETATION

Francisco Martínez Mindeguía

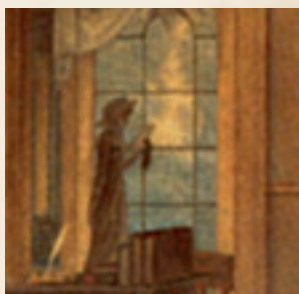
doi: 10.4995/ega.2015.3342



Este artículo es el análisis de un dibujo que Joseph Gandy hizo para John Soane. Su objetivo es desvelar sus misterios, el modo en cómo señalan a Soane sin “nombrarlo” directamente y reflexionar sobre el argumento y la escenografía que el dibujo contiene, más allá de la habilidad técnica de Gandy.



**PALABRAS CLAVE: JOHN SOANE.
JOSEPH GANDY. LUMIÈRE MYSTÉRIEUSE.
ESCENOGRAFÍA. TELÓN**



This article is the analysis of a drawing that Joseph Gandy made for John Soane. Its aim is to reveal its mysteries, the way in how it point to Soane without “naming him” directly and to think about the argument and the scenography that drawing contains, beyond Gandy’s the technical skill.

**KEYWORDS: JOHN SOANE. JOSEPH GANDY.
LUMIÈRE MYSTÉRIEUSE. SCENOGRAPHY.
STAGE CURTAIN**



1. J. M. Gandy. Biblioteca de Pitzhanger Manor, 1802

1. J. M. Gandy. Library of Pitzhanger Manor, 1802.



3

En 1800, el arquitecto John Soane compró el solar de Pitzhanger Manor, en Ealing, al oeste de Londres. Quería construir en él una residencia campestre que iba a ser la confirmación del estatus que había alcanzado en su actividad profesional, después de doce años como arquitecto del Banco de Inglaterra, nueve como inspector de obras de Whitehall, del palacio de Westminster y del de St. James y cinco de ingresar como asociado en la Royal Academy, institución de la que llegaría a ser también académico, en 1802. Pero, por encima de todo ello, tenía

que ser también una imagen de sí mismo (Van Eck 2007, pp.128-130).

Las obras empezaron en marzo de 1801, sin haber terminado aún el proyecto. Lo más difícil de resolver fueron las salas del desayuno y la biblioteca, dos salas contiguas conectadas por una puerta (Fig. 2) 1. En agosto de 1802, Soane encargó a Joseph Michael Gandy, que hiciera dos perspectivas de estas salas para exponerlas en la Royal Academy, en abril del año siguiente. El presente artículo analiza la que hizo de la biblioteca, con el objeto de entender cómo Gandy “reflejó” en

In 1800, the architect John Soane bought the plot of Pitzhanger Manor in Ealing, West London. He wanted to build on it a country house that would be the confirmation of the status it had achieved in his professional activity, after twelve years as an architect of the Bank of England, nine years as inspector of works of Whitehall, Westminster Palace and St. James and five of seeking associate membership in the Royal Academy, institution of which he would get to be also academic in 1802. But, above all, it had to be also an image of himself (Van Eck 2007, pp.128-130).

The works started in March 1801, without having still finished the project. The most difficult to solve were the rooms of the breakfast and the library, two contiguous rooms connected by a door (Fig. 2) 1. In August 1802, Soane commissioned to Joseph

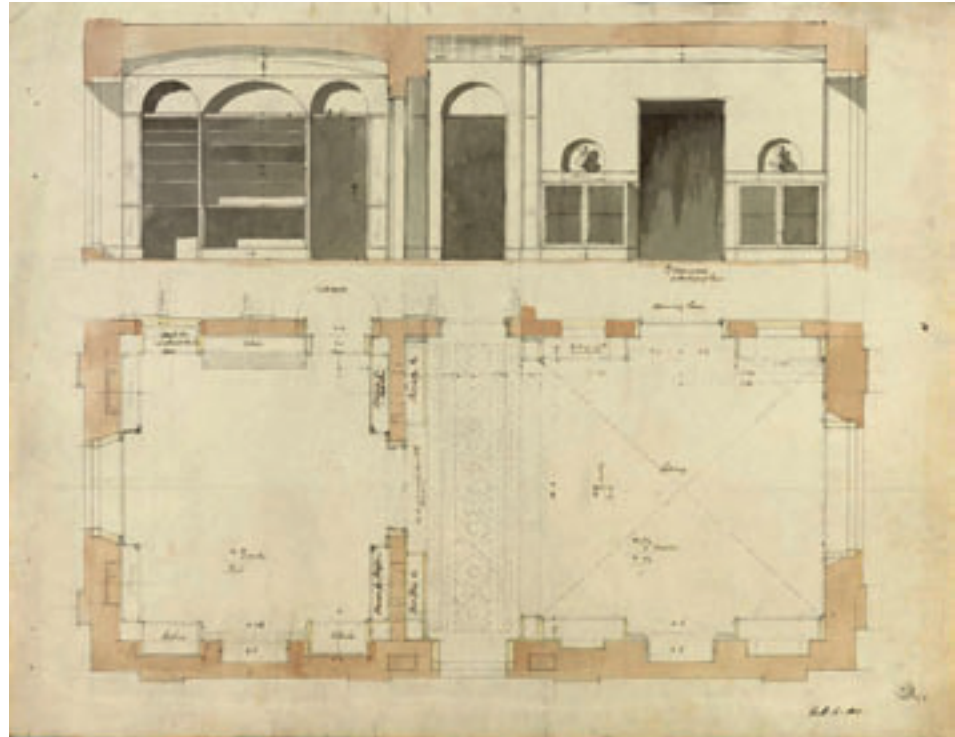


Michael Gandy, to do two perspectives of these rooms to expose them in the Real Academy, in April of the following year. The present article analyses the one that did of the library, in order to understand how Gandy "reflected" in it Soane's image and character without drawing him really.

The composition (Fig. 1) 2

It is a watercolour that shows the interior of the library, the door that connects it to the breakfast room and, in it, the window overlooking the garden of the main facade, in front of which is Soane's wife, reading a letter perhaps. The room is surrounded by shelves of a medium height, filled of books, on which there are some funerary urns, some paintings with images of Soane's projects and some old friezes on the lintel of the doors. The roof simulates the trellis of a garden pergola, with vegetation that covers it partially and a drawing of the diagonals that acquires sense in the retort of the carpet, by reference to the drawing of many Italian Renaissance courtyards. Gets attention the table of the centre of the room, on which there are some books and some plans hanging partially of it (the biggest contains the plant of the Bank of England, in whose enlargement and reform should be working). There are more plans on the floor, partially unrolled, and a book of big formed supported in one of the legs of the table and open facing the viewer, of Piranesi. And in front of the fireplace, with active fire, a sewing basket. Everything refers to John Soane and the most characteristic of their curriculum, derived from his trip to Italy and his work as an architect, past and present. The disorder of the table and the displacement of the chair of its centre seem to confirm that Soane is still near, as if had interrupted momentarily the work and might still return to finish it.

Joseph Gandy, the author of the watercolour, had been chief perspectivist in Soane's office between 1797 and 1801. He had entered hardly to return from his *Grand Tour* of Italy and left it to initiate his independent professional activity. In spite of that, Soane continued entrusting him perspectives for important presentations as this one and the relationship between the architects always kept, with an activity which it is difficult to detach: it is almost impossible to know up to which point the valuation of the work of Soane is not conditioned by the drawings that Gandy made him, as well as to know what we would value of Gandy if Soane had not counted on him. As very well explains



2

ella la imagen y el carácter de Soane sin dibujarlo a él realmente.

La composición (Fig. 1) 2

Es una acuarela que muestra el interior de la biblioteca, la puerta que la conecta con la sala del desayuno y, en ella, la ventana que da al jardín de la fachada principal, frente a la que está la esposa de Soane, leyendo una carta tal vez. La sala está rodeada de estanterías de una altura media, repletas de libros, sobre las que hay unas urnas funerarias, unos cuadros con imágenes de proyectos de Soane y unos frisos antiguos sobre el dintel de las puertas. El techo simula el enrejado de una pérgola de jardín, con una vegetación que la cubre parcialmente y un dibujo de las diagonales que adquiere sentido en la réplica de la al-

2. J. Soane. Sección y planta de la sala del desayuno (izquierda) y la biblioteca (derecha), con el norte en la parte inferior, 1801

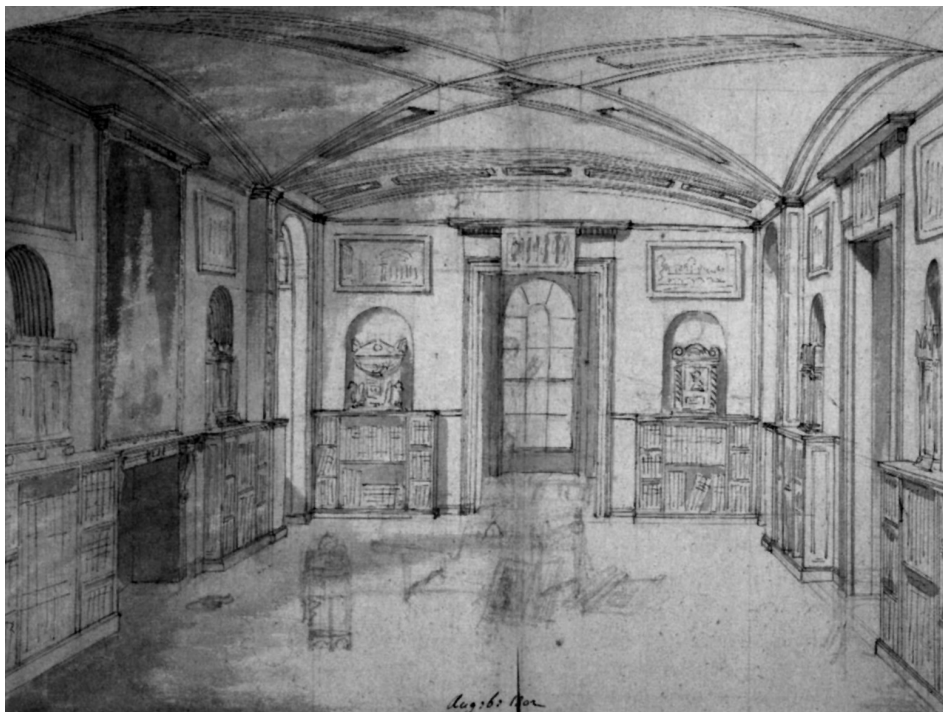
2. J. Soane. Section and plan of the Breakfast Room (left) and Library (right), with North at the bottom, 1801

fombra, como referencia al trazado de muchos patios renacentistas italianos. Llama la atención la mesa del centro de la habitación, sobre la que hay algunos libros y unos planos colgando en parte de ella (el mayor contiene la planta del Banco de Inglaterra, en cuya ampliación y reforma debía estar trabajando). Hay más planos en el suelo, parcialmente desenrollados, y un libro de gran formado apoyado en una de las patas de la mesa y abierto de cara al observador, de Piranesi. Y delante de la chimenea, con el fuego activo, un cesto de costura. Todo hace referencia a John Soane y a lo más característico de su currículo, derivado de su viaje a Italia y de su actividad de arquitecto, la pasada y la actual. El desorden de la mesa y el desplazamiento de la silla de su centro parecen confirmar que Soane aún está por



3. J. Soane. Boceto preparatorio para la acuarela de J. M. Gandy, 1802

3. J. Soane. Preparatory sketch for de watercolour of J. M. Gandy, 1802



3

aquí, como si hubiera interrumpido momentáneamente el trabajo y pudiera aún volver para terminarlo.

Joseph Gandy, el autor de la acuarela, había sido responsable de las perspectivas en el despacho de Soane entre 1797 y 1801. Había ingresado apenas volver de su *Grand Tour* de Italia y lo abandonó para iniciar su actividad profesional independiente. A pesar de ello, Soane siguió encargándole perspectivas para presentaciones importantes como ésta y la relación entre los arquitectos se mantuvo siempre, con una actividad que resulta difícil desvincular: es casi imposible saber hasta qué punto la valoración de la obra de Soane no está condicionada por los dibujos que Gandy le hizo, así como saber qué valoraríamos de Gandy si Soane no hubiera contado con él. Como muy bien

explica Pedro Moleón, “Soane encontró en Gandy [...] al mejor intérprete de la atmósfera y la luz que él deseaba para su arquitectura y, en consecuencia, al mejor dibujante de la calidad espacial que quería conseguir con sus obras” (Moleón 2001, p.35). Y Helene Fúján, una importante especialista en Soane, ha llegado a sugerir que “el romanticismo creciente de la arquitectura de Soane está relacionado con la entrada de Gandy en su despacho.” (Furján 1983, p.15). Gandy tenía la capacidad de ver como pintor que Uvedale Price, el teórico del pintoresquismo, consideraba necesaria para un arquitecto (Lukacher 1987, p.52): para “ver los efectos en la naturaleza que los hombres en general no ven” (Price 1810, p.xi).

Gandy hizo esta acuarela cuando aún el edificio estaba en construcción

Pedro Moleón, “Soane found in Gandy [...] the best interpreter of the atmosphere and the light that he wanted for his architecture and, consequently, the best draftsman of the spatial quality which he wanted to obtain with his works” (Moleón 2001, p.35). And Helene Fúján, an important specialist in Soane, has gotten to suggest that “the increasing romanticism of Soane’s architecture corresponds with Gandy’s introduction to his office.” (Furján 1983, p.15). Gandy had the capacity to see as painter that Uvedale Price, the theoretician of the Picturesque, considered necessary for an architect (Lukacher 1987, p.52): to “see effects in nature, which men in general do not see” (Price 1810, p.xi). Gandy made this watercolour when the building was still under construction and without having begun the decoration of the room. Soane had considered the project of both rooms as interrelated parts. He started by solving the breakfast room and, once defined, finish the library was much easier. For Gandy, however, the perspective of this last one was the most difficult or, at least, for which he needed more time 3. To complete the information of both rooms, Soane had delivered him four perspectives, made in his office 4. The one that corresponds to this perspective (Fig. 3) is a watercolour of 30x40 cm, in the one that Soane had written the date (August 6, 1802) and in which Gandy drew afterwards with pencil what intended to add (including some slippers in front of the fireplace that will not appear afterwards in the final perspective). Comparing them it is warns that Gandy changed the point of view, placing it almost at the level of the superior shelf of the shelves. It is a disturbing situation that makes the shelf is projected as a continuous line and that the perspective in this part loses effectiveness and it does not manage to represent the depth of the space. It is a line that seems to divide the picture into two and that could match the eye level of a person sitting in the chair, perhaps the Soane own. Even though the point of view drops to nearly a third of the total height, the framing maintains that of the perspective of Soane, reducing the area of the pavement and increasing to almost half of the drawing. Horizontally, the point of view is also at almost one third of the width, approximately on the right jamb of the door and in almost symmetrical position to the urn illuminated of the left.



4

The lighting

In fact it is in this urn, or in the portion of illuminated wall in which it is, where the greatest tension of the image concentrates, more even than in the references already commented on of the central part. It is a *mysterious light*, since it is not seen what causes it, although its effects are evident in the wall and, especially, in the ceiling. Gandy repeated here an effect that he had used also in the perspective of the breakfast room (Fig. 4) 5. In this last case the outline is defined with greater clarity and the outline of the shadow points to the existence of different Light source that, in any case, are, of imprecise way, in the centre of the room. The invisibility of these origins and the absence of elements in this centre accentuate the "phantasmagoric" character of this light 6. As for our perspective, it is evident that Gandy does not intend to represent the real lighting of the room, since it is not possible similar darkness in the first plane if it is taken into account that there is another window behind the observer, which we do not see (Fig. 5) 7. It is a darkness that, against

y sin que la decoración de la sala se hubiera iniciado. Soane había planteado el proyecto de ambas salas como piezas relacionadas entre sí. Empezó resolviendo la del desayuno y, una vez definida, completar la biblioteca fue mucho más fácil. Para Gandy, en cambio, la perspectiva de ésta última fue la más difícil o, al menos, para la que necesitó más tiempo 3. Para completar la información de las dos salas, Soane le había entregado cuatro perspectivas, hechas en su despacho 4. La que corresponde a ésta (Fig. 3) 5 es una acuarela de 30x40 cm, en la que Soane había escrito la fecha (6 de agosto de 1802) y en la que Gandy dibujó después con lápiz lo que pretendía añadir (incluidas unas zapatillas frente a la chimenea que no aparecieron después en la

perspectiva final). Comparándolas se advierte que Gandy cambió el punto de vista, colocándolo casi a la altura de la repisa superior de las estanterías. Es una situación inquietante que hace que la repisa se proyecte como una línea continua y que la perspectiva en ella pierda efectividad y no consiga representar la profundidad del espacio. Es una línea que parece dividir el dibujo en dos y que podría coincidir con la altura de la vista de una persona sentada en la silla, tal vez el propio Soane. Pese a que el punto de vista desciende a casi un tercio de la altura total, el encuadre mantiene el de la perspectiva de Soane, reduciendo el área del pavimento y aumentando la del techo a casi la mitad del dibujo. Horizontalmente, el punto de vista está también a casi un tercio



4. J. M. Gandy. Sala del desayuno, de Pitzhanger Manor, 1802

4. J. M. Gandy. Breakfast Room of Pitzhanger Manor, 1802

de la anchura, aproximadamente sobre la jamba derecha de la puerta y en posición casi simétrica a la urna iluminada de la izquierda.

La iluminación

De hecho es en esta urna, o en el paño de pared iluminada en el que se encuentra, donde se concentra la mayor tensión de la imagen, más aun que en las referencias ya comentadas de la parte central. Se trata de una *luz misteriosa*, dado que no se ve qué la produce, aunque sus efectos son evidentes en la pared y, especialmente, en el techo. Gandy repetía aquí un efecto que había utilizado también en la perspectiva de la sala del desayuno (Fig. 4) 6. En este último caso el contorno está definido con mayor claridad y el trazado de las sombra apunta a la existencia de diferentes puntos de luz que, en todo caso, se hallan, de modo impreciso, en el centro de la sala. La invisibilidad de estos orígenes y la ausencia de elementos en este centro acentúan el carácter “fantasmagórico” de esta luz 7.

En cuanto a nuestra perspectiva, es evidente que Gandy no pretende representar la iluminación real de la sala, ya que no es posible semejante oscuridad en el primer plano si se tiene en cuenta que existe otra ventana detrás del observador, que no vemos (Fig. 5) 8. Es una oscuridad que, en contra de la fidelidad a la realidad, busca acentuar el contraste de la pared iluminada y parece remitir a la *lumière mystérieuse* y al interés de Soane por este recurso expresivo: una estética de efectos de luz, de contrastes controlados y sombras expresivas, exenta de excesos y de monotonía, capaz de crear “estados de ánimo” y dar “carácter”, que tenía su origen en

el barroco italiano. Era un concepto que Soane importaba de Le Camus de Mézières y de su libro *Le génie de l'architecture*, de 1780, que más tarde había de llegar a traducir para sus conferencias y al que se referiría como *la lumière mystérieuse* o *la poesie de l'architecture* (Middleton 1992, p.62). Le Camus había sido el primer teórico de la arquitectura en analizar los efectos de la iluminación y su impacto en la percepción de los espacios y sus cualidades (Pelletier 2006, p.38), aunque antes también habían sido valorados por poetas y teóricos del paisajismo.

Sin embargo, la luz de la perspectiva de Gandy tiene un contenido diferente. Su intensidad podría sugerir también las imágenes sublimes de cuerpos que emanan luz propia, de los que hablaban Blake, Coleridge, Shelley o Burke (Lukacher 1983, p.40), pero no es una luz que el muro emita sino una que se proyecta sobre él, producida por una fuente artificial, un foco. Sin testimonios escritos que lo confirmen, tal vez sea el “aura” del no-visible Soane, sublimado por Gandy a la escala de “genio” y situado entre la antigüedad romana, los libros y su arquitectura. Alguien cuya importancia deriva del efecto que su actividad produce. Como señala Lukacher (1983 p.42), en este tratamiento pudo influir el recuerdo de los espectáculos de luz de las ceremonias religiosas de la iglesia romana, que Gandy aún conservaba reciente en su experiencia.

El espejo

Esta biblioteca es un espacio con simetrías imperfectas entre puertas y ventanas enfrentadas. Una de ellas se establece entre la puerta de la derecha y la unidad espejo-chimenea situada

the faithfulness to the reality, seeks to accentuate the contrast of the illuminated wall and it seems refer to the *lumière mystérieuse* and to the interest of Soane in this expressive resource: an aesthetics of light effects, of controlled contrasts and expressive shadows, exempt from excesses and from monotony, capable of creating “states of mind” and giving “character”, which had its origin in the Italian baroque. It was a concept that Soane imported from Le Camus de Mézières's *Le génie de l'architecture*, of 1780, a book which he later had to get to translate for his conferences and to which he would refer as *la lumière mystérieuse* or *la poesie de l'architecture* (Middleton 1992, p.62). Le Camus had been the first theoretician of the architecture in analysing the effects of the lighting and its impact in the perception of the spaces and its qualities (Pelletier 2006, p.38), although before they had also been valued by poets and theoreticians of the landscaping.

However, the light of the perspective of Gandy has a different content. Its intensity might suggest also the sublime images of bodies that emanate own light, of which they spoke Blake, Coleridge, Shelley or Burke (Lukacher 1983, p.40), but this is not a light that the wall emits but one that is projected on it, caused by an artificial source, an spotlight. Without written testimonies that confirm it, be perhaps the “aura” of the non-visible Soane, sublimated for Gandy to the scale of “genius” and situated among the Roman antiquity, the books and his architecture. Somebody whose importance it derives from the effect that its activity causes. As Lukacher notes (1983 p.42), in this treatment it could influence the memory of the shows of light of the religious ceremonies of the Roman church, which Gandy still preserved recent in his experience.

The mirror

This library is a space with imperfect symmetries between doors and confronted windows. One of them is between the door of the right and the mirror-fireplace unity situated in front of it with an ambiguity that the perspective accentuates. This is a room with four hollows (five if we consider the one that there is behind the observer), but in the drawing only one allows seeing through: the one that it connects with the adjacent room and, beyond, with the exterior landscape. There is however another vision “through” in the mirror of the fireplace, converted into window that shows the same reflected interior, framed as a



picture and converted into an interior landscape, of different connotations. This is a romantic reasoning that Soane shared and had to develop with intensity in his house of Lincoln's Inn Fields: the mirror as a means that allows the observer to separate from your own scene and contemplate it, transcend its situation and get to reflect on it (Furján 1997, p.70-72).

The stage curtain

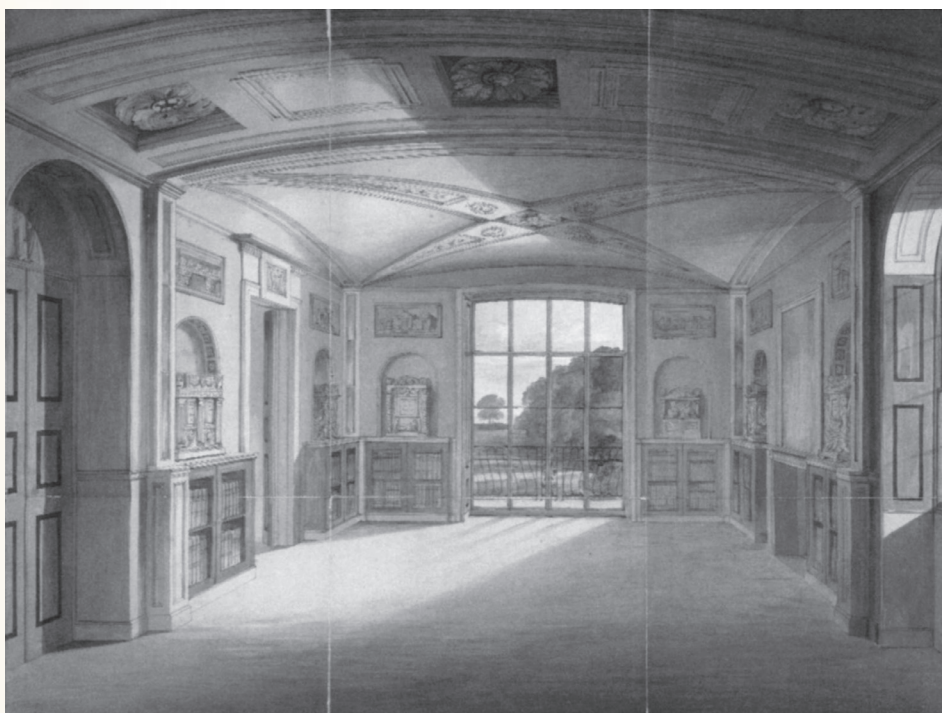
Finally, a stage curtain frames both perspectives converting them into stages of a theatre representation. Its interpretation, however, should not be so literal if we consider the use of this element throughout the history of the representation: from certain court ceremonies of ancient Rome to the iconography related to the Virgin, the curtains that hid altars and images, depending on the liturgy, or the scenography concealment of paintings and sculptures by collectors in the seventeenth century (Hénin 2011, p.50). If in the theatre the curtain converted the stage into a painting, in painting the curtain assumes another meaning from the story of Pliny the Elder of the dispute between Parrasio and Zeuxis and the curtain that covered or not the painting of the first. In all the cases, the final meaning of the curtain derives from that it is able and it gets to be open. If it is open, it shows that has been revealed a mystery that was hidden behind it, either a theatre montage or an interior normally inaccessible, that is what it seems indicate in this case 8.

Conclusion

Doing a parallelism with what Soane said in his lectures, a drawing must show the purpose for which it was made, and for that, has to have an own character that indicates it. Here Gandy builds this character through a staging in which he introduces a series of enigmas (perhaps ambiguities or inconsistencies) that, the one who sees it, has to be able to reveal because they both share the necessary cultural memory. But the intention of Gandy is that revealing them require a certain dose of imagination on the part of the observer because, as said the poet William Hazlitt, contemporary of Gandy and Soane, "some things must dazzle us by their preternatural light; others must hold us in suspense, and tempt our curiosity to explore their obscurity 9". ■

5. John Soane. Vista de la biblioteca mirando al oeste, 1802

5. J. Soane. View in the Library, looking west, 1802



5

frente a ella, con una ambigüedad que la perspectiva acentúa. Ésta es una sala con cuatro huecos (cinco si consideramos el que hay detrás del observador), pero en el dibujo sólo uno permite ver a través: el que conecta con la sala del desayuno y, más allá, con el paisaje exterior. Existe sin embargo otra visión "a través" en el espejo de la chimenea, convertido en ventana que muestra el mismo interior reflejado, enmarcado como un cuadro y convertido en un paisaje interior, de connotaciones diferentes. Éste es un razonamiento romántico que Soane compartía y había de desarrollar con intensidad en su casa de Lincoln's Inn Fields: el espejo como un medio que permite que el observador se separe de su propia escena y la contemple, trascienda su situación y llegue a reflexionar sobre ella (Furján 1997, p.70-72).

El telón

Por último, un telón enmarca las dos perspectivas convirtiéndolas en escenarios de una representación teatral. Su interpretación, sin embargo, no debería ser tan literal si consideramos el uso de este elemento a lo largo de la historia de la representación: desde ciertas ceremonias de la corte de la antigua Roma a la iconografía relacionada con la Virgen, las cortinas que ocultaban altares e imágenes, dependiendo de la liturgia, o la ocultación escenográfica de pinturas y esculturas por los coleccionistas en el siglo xvii (Hénin 2011, p.50). Si en el teatro el telón convirtió la escena en un cuadro, en la pintura el telón asume otro significado a partir del relato de Plinio el Viejo de la disputa entre Parrasio y Zeuxis y la cortina que cubría o no la pintura del primero. En todos los casos, el signifi-



cado final del telón o la cortina deriva de que se puede y se llega a abrir. Representado abierto muestra que se ha desvelado un misterio que se ocultaba tras él, ya sea un montaje teatral o un interior normalmente inaccesible, que es lo que parece señalar en este caso 9.

Conclusión

Haciendo un paralelismo con lo que Soane decía en sus conferencias, un dibujo debe mostrar el propósito para el que se hizo, y para ello, ha de tener un carácter propio que lo señale. Aquí Gandy construye este carácter mediante una escenificación en la que introduce una serie de enigmas (tal vez ambigüedades o incoherencias) que, quien lo ve, ha de poder desvelar porque ambos comparten la memoria cultural necesaria. Pero la intención de Gandy es que desvelarlos requiriera cierta dosis de imaginación por parte del observador porque, como decía el poeta William Hazlitt, contemporáneo de Gandy y Soane, “algunas cosas nos deben deslumbrar por su luz sobrenatural; otras nos deben mantener en la incertidumbre e incitar a nuestra curiosidad para explorar en su oscuridad 10”. ■

Notas

- 1 / Dibujo de 527x676 mm, que se conserva en Londres, Sir John Soane's Museum, SM 207; publicado en http://www.jeromeonline.co.uk/images_drawings/2072_main.jpg.
- 2 / Acuarela de unos 960x1295 mm, que se conserva en el Sir John Soane's Museum, Londres, SM P94; publicado en Lukacher, 2006, p.134, y en Richardson y Stevens, 1999, p. 146.
- 3 / Empleó 49 días en la acuarela de la biblioteca y sólo 29 en la sala del desayuno (Divitiis, 2005, p.171, n.26).
- 4 / Dos para cada sala, que se conservan en la British Library, en un volumen de 144 dibujos de John Soane, recopilados por Charles James Richardson, colaborador suyo entre 1824 y 1837; publicados en Divitiis, 2003 y 2005.
- 5 / British Library, BL130; publicada en Divitiis, 2005, p.167.
- 6 / Acuarela de unos 970x1205 mm, que se conserva en Sir John Soane's Museum, Londres, SM P95; publicada en Richardson y Stevens, 1999, p. 146.

- 7 / Brian Lukacher (1983) emplea este término al tratar la obra de Gandy.
- 8 / British Library, BL129; publicada en Divitiis, 2005, p.166.
- 9 / Contemporáneamente, Gandy hizo otra acuarela de la biblioteca de Cricket Lodge, también de Soane, y también enmarcó la imagen con un telón.
- 10 / William Hazlitt, *On Poetry in General* (Zeitlin, 1913, p.84)

Referencias

- DIVITIIS, B., 2003. A Newly Discovered Volume from the Office of Sir John Soane. *The Burlington Magazine*, 145(1200), pp.180-198.
- DIVITIIS, B., 2005. New Drawings for the interiors of the Breakfast Room and Library at Pitzhanger Manor. *Architectural History*, 48, pp.163-172.
- FURJÁN, H., 1983. Sir John Soane's Spectacular Theatre. *AA Files*, 47, pp. 12-22.
- FURJÁN, H., 1997. The Specular Spectacle of the House of the Collector. *Assemblage*, 34, pp.56-91.
- HÉNIN, E., 2011. Parrhasius and the Stage Curtain: Theatre, Metapainting and the Idea of Representation in the Seventeenth Century, en Van Eck, C., y Bussels, S., 2011. *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*. Malden: Wiley-Blackwell.
- LUKACHER, B., 1983. Phantasmagoria and Emanations: Lighting Effects in the Architectural Fantasies of Joseph Michael Gandy. *AA Files*, 4, pp.40-48.
- LUKACHER, B., 1987. John Soane and his Draughtsman Josep Michael Gandy. *Daidalos*, 25, pp.51-64.
- LUKACHER, B., 2006. *Joseph Gandy: An Architectural Visionary in Georgian England*. Londres: Thames & Hudson.
- MIDDLETON, R., 1992. Introduction. Le Camus de Mézières, N., 1780. *The Genius of architecture, or, The analogy of that art with our sensations*. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and Humanities, pp.17-64.
- MOLEÓN, P., 2001. *John Soane (1753-1837) y la razón poética*. Madrid: Mairera.
- PELLETIER, L., 2006. *Architecture in Words: Theatre, language and the sensuous space of architecture*. Londres: Routledge.
- PRICE, U., 1810. *Essays on the Picturesque*. Londres: Maxman, vol.1.
- RICHARDSON, M. y STEVENS, M.A., eds., 1999. *John Soane Architect: Master of Space and Light*. Londres: Royal Academy of Arts.
- VAN ECK, C., 2007. *Classical Rhetorical and the Visual Arts in Early Modern Europe*. Nueva York: Cambridge University Press.
- ZEITLIN, J., ed., 1913. *Hazlitt On English Literature: An Introduction to the Appreciation of Literature*. Nueva York: Oxford University Press.

Notes

- 1 / Drawing of 527x676 mm, which is conserved in London, Sir John Soane's Museum, SM 207; published in http://www.jeromeonline.co.uk/images_drawings/2072_main.jpg.
- 2 / Watercolour of about 960x1295 mm, conserved in London, Sir John Soane's Museum, SM P94; has been published in Lukacher, 2006, p.134, and in Richardson and Stevens, 1999, p. 146.
- 3 / He used 49 days in the watercolour of the library and only 29 in the breakfast room (Divitiis, 2005, p.171, n.26).
- 4 / Two for every room, which are conserved in the British Library, in a volume of 144 drawings of John Soane, compiled by Charles James Richardson, his collaborator between 1824 and 1837; published in Divitiis, 2003 and 2005.
- 5 / Watercolour of about 970x1205 mm, conserved in London, Sir John Soane's Museum, SM P95; published in Richardson and Stevens, 1999, p. 146.
- 6 / Brian Lukacher (1983) uses this term to treat the work of Gandy.
- 7 / British Library, BL129; published in Divitiis, 2005, p.166.
- 8 / Contemporarily, Gandy made another watercolour of the library of Cricket Lodge, also of Soane, and he also framed the image with an stage curtain.
- 9 / William Hazlitt, *On Poetry in General* (Zeitlin, 1913, p.84)

References

- DIVITIIS, B., 2003. A Newly Discovered Volume from the Office of Sir John Soane. *The Burlington Magazine*, 145(1200), pp.180-198.
- DIVITIIS, B., 2005. New Drawings for the interiors of the Breakfast Room and Library at Pitzhanger Manor. *Architectural History*, 48, pp.163-172.
- FURJÁN, H., 1983. Sir John Soane's Spectacular Theatre. *AA Files*, 47, pp. 12-22.
- FURJÁN, H., 1997. The Specular Spectacle of the House of the Collector. *Assemblage*, 34, pp.56-91.
- HÉNIN, E., 2011. Parrhasius and the Stage Curtain: Theatre, Metapainting and the Idea of Representation in the Seventeenth Century, en Van Eck, C., y Bussels, S., 2011. *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*. Malden: Wiley-Blackwell.
- LUKACHER, B., 1983. Phantasmagoria and Emanations: Lighting Effects in the Architectural Fantasies of Joseph Michael Gandy. *AA Files*, 4, pp.40-48.
- LUKACHER, B., 1987. John Soane and his Draughtsman Josep Michael Gandy. *Daidalos*, 25, pp.51-64.
- LUKACHER, B., 2006. *Joseph Gandy: An Architectural Visionary in Georgian England*. London: Thames & Hudson.
- MIDDLETON, R., 1992. Introduction. Le Camus de Mézières, N., 1780. *The Genius of architecture, or, The analogy of that art with our sensations*. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and Humanities, pp.17-64.
- MOLEÓN, P., 2001. *John Soane (1753-1837) y la razón poética*. Madrid: Mairera.
- PELLETIER, L., 2006. *Architecture in Words: Theatre, language and the sensuous space of architecture*. London: Routledge.
- PRICE, U., 1810. *Essays on the Picturesque*. Londres: Maxman, vol.1.
- RICHARDSON, M. and STEVENS, M.A., eds., 1999. *John Soane Architect: Master of Space and Light*. London: Royal Academy of Arts.
- VAN ECK, C., 2007. *Classical Rhetorical and the Visual Arts in Early Modern Europe*. New York: Cambridge University Press.
- ZEITLIN, J., ed., 1913. *Hazlitt On English Literature: An Introduction to the Appreciation of Literature*. New York: Oxford University Press.