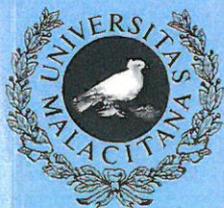
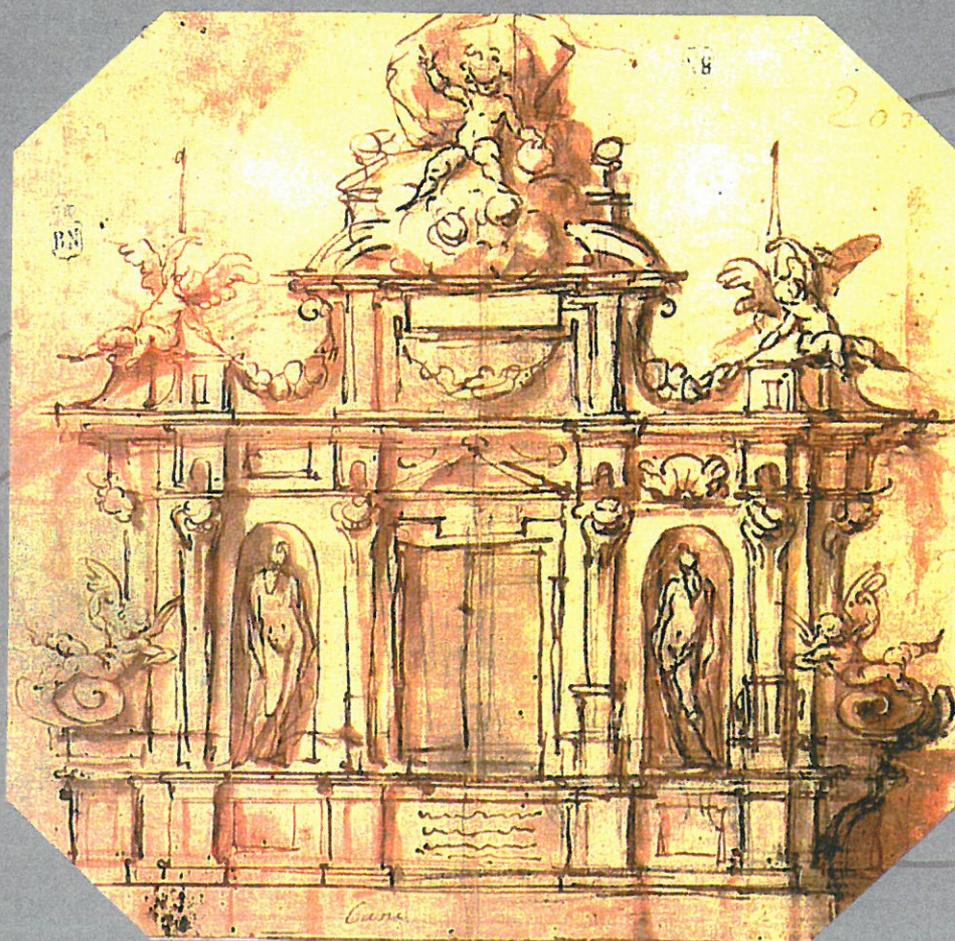


# b oletín de a rte

nº 22 - 2001

Departamento de Historia del Arte  
Universidad de Málaga



*DIRECTORA*

---

*Rosario Camacho Martínez*

*SECRETARIO*

---

*Juan Antonio Sánchez López*

*CONSEJO DE REDACCIÓN*

---

*Natalia Bravo Ruiz*  
*Eugenio Carmona Mato*  
*Isidoro Coloma Martín*  
*Reyes Escalera Pérez*  
*Francisco J. García Gómez*  
*M<sup>a</sup> de la O Heredia González*  
*M<sup>a</sup> Teresa Méndez Baiges*  
*Aurora Miró Domínguez*  
*Juan M<sup>a</sup> Montijano García*  
*José Miguel Morales Folguera*  
*F. Javier Ordóñez Vergara*  
*Francisco J. Palomo Díaz*  
*Eva M<sup>a</sup> Ramos Frendo*  
*Francisco J. Rodríguez Marín*  
*Nuria Rodríguez Ortega*  
*Belén Ruiz Garrido*  
*Rafael Sánchez-Lafuente*  
*María Teresa Sauret Guerrero*

*DISEÑO Y MAQUETACIÓN*

---

*Sonia Ríos Moyano*

*VIÑETA DE LA PORTADA*

---

Alonso Cano: *Proyecto de Tabernáculo* (h. 1665).  
Biblioteca Nacional (Madrid)

Homenaje a Alonso Cano en el  
IV Centenario de su nacimiento  
(1601-2001)

Esta revista es analizada por el centro de Información y Documentación Científica del C.S.I.C. e incluidas en la B.D.I.S.O.C.

EDITA: *Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras*  
*Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga*

Impreso en Andalucía  
I.S.S.N.: 0211-8483  
Depósito Legal: MA-1.554-2001





*Artículos*

- 15 *Javier Campos F. de Sevilla* Exequias privadas y funerales de estado por Carlos I/V: Yuste y Bruselas (1558)
- 45 *Carlos Alcalde Martín* Las leyendas de la antigüedad clásica, alegorías morales en el Retablo de San Pelayo del Maestro de Becerril
- 55 *Wenceslao Soto Artuñedo* El Colegio Jesuítico de San Sebastián en Málaga (I)
- 77 *M<sup>a</sup> Paz Díez Ortega* La teoría musical griega en Nicolas Poussin
- 93 *M<sup>a</sup> Mercedes Fernández Martín* Reedificación de la cabecera de la Iglesia Mayor de Ronda en el siglo XVIII
- 103 *Sonia Ríos Moyano* Entre lo profano y lo sagrado: caldos, mitos y ritos
- 135 *Eduardo Asenjo Rubio* Aportaciones al estudio del Patrimonio Cultural del norte de la Provincia de Málaga
- 159 *Inocencio Cadiñanos* Fondos documentales para la Historia del Arte en Málaga y su provincia
- 171 *María José Bueno* Hecho a medida. La Casa-Museo de Sir John Soane (1753-1837) en Londres
- 189 *Juana M<sup>a</sup> Balsalobre García* El edificio teatro «moderno» y su relación con el nacimiento de la ópera
- 201 *Rosario Santamaría Almolda* El malagueño José Trigueros. Arquitecto aprobado el 23 de junio de 1839 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

## ■ Hecho a medida. La Casa-Museo de Sir John Soane (1753-1837) en Londres

María José Bueno

*El trabajo pretende demostrar cómo la casa que el arquitecto construye para sí mismo es un lugar privilegiado desde el que estudiar y conocer su obra. Libre de la presión del encargo, el arquitecto experimenta y elabora formas y soluciones que posteriormente llevará a su trabajo para otros. El caso de Sir John Soane (Goring-on-Thames, 1753 - Londres, 1837) es especialmente paradigmático al respecto. Es el primer arquitecto que construye su casa con una voluntad consciente de que sirva para enseñar y mostrar su ideario estético. Figura de transición entre el neoclasicismo y el romanticismo, Soane ha sido un personaje menospreciado durante más de un siglo, pero la puesta en entredicho de los presupuestos del Movimiento Moderno le ha devuelto su auténtica posición en la historia de la arquitectura.*

*Sir John Soane was the first architect who built his own house with the intention of presenting itself such a way of letting and showing his aesthetic purposes, notions and personal opinions in a historical context between Neoclassic and Romanticism. This article studies the role of Soane's house as architectonic experimentation for free development and planning of solutions applied after to his works for several committents.*

### INTRODUCCION

---

Cuando el arquitecto trabaja para sí mismo, cuando se convierte en su propio cliente, la capacidad de experimentación aumenta considerablemente, ya que el creador puede ciertamente arriesgar más en sus diseños al tener un «encargante» más benévolo, más comprensivo con su obra que el resto. Es pues en las casas de los arquitectos donde muchas veces se ensayan algunos experimentos que más tarde pueden llevarse a cabo con garantías de éxito, o que sencillamente quedarán reducidos a un uso particular por ser poco adecuados a su generalización. No quiere decir esto, ni mucho menos, que todas las casas de los arquitectos que han sido decisivas en la historia de la arquitectura se construyeran desde la plena

BUENO, María José: «Hecho a medida. La Casa-Museo de Sir John Soane (1753-1837) en Londres», en *Boletín de Arte* nº 22, Universidad de Málaga, 2001, págs. 171-187.

experimentación, convirtiéndose en manifiestos de una manera de entender el espacio o las formas de habitar, pero lo que sí es seguro y comprobable en estas realizaciones es que los arquitectos actuaron con una libertad de ideas tal que les permitió llegar hasta el final del último detalle, y que en la formalización última del proyecto pueden observarse las preocupaciones de toda índole que les eran acuciantes en ese momento.

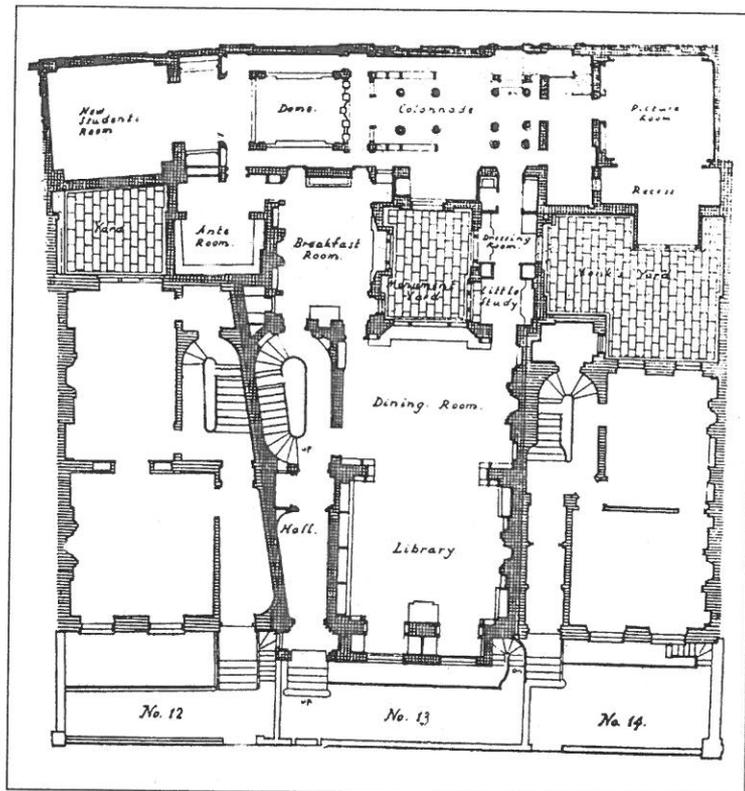
La casa proyectada por el arquitecto para sí mismo, con o sin estudio profesional, no constituye un tipo particularmente representativo de la arquitectura occidental hasta bien entrado el siglo XX. Desde el Renacimiento hasta el siglo XIX son escasos los ejemplos: arquitectos como Alberti, Bramante o Palladio no consideraron importante construirse una casa como signo de su condición profesional. El inglés John Soane es probablemente quien establece el primer modelo de «casa del arquitecto» en la historia de esta disciplina. Soane instaló su casa-estudio en la calle londinense de Lincoln`s Inn Fields en 1792, y la fue ampliando posteriormente en fases sucesivas hasta 1837 (es decir, durante cuatro décadas), convirtiéndola en casa-museo y asegurando así, a través de ella, su propia inmortalidad artística. Además, a diferencia de otro tipo de encargos, la casa propia del arquitecto tiene como constante su condición de obra abierta en el tiempo, que sufre modificaciones frecuentes, y ésta es una característica muy acusada en la casa de Soane, inmersa en un continuo proceso de reformas hasta el mismo año de su muerte.

La casa-museo de Soane se convirtió en manifiesto construido de una determinada posición teórica o profesional, ya que más que entenderla desde el ámbito de lo privado, éste la planteó como una arquitectura deliberadamente pública: la casa particular como enunciado de una manera de entender la arquitectura, una casa no sólo para vivir, sino para ser mostrada y hacer proselitismo. De ahí que visitarla sea como hacer un recorrido paradigmático por la obra de este arquitecto inglés, una obra a caballo entre el neoclasicismo y el romanticismo.

Soane era un hombre de extracción humilde, hijo de un modesto constructor, nacido en Goring-on-Thames el año 1753. Cuando tenía 15 años comenzó a trabajar en el estudio de George Dance, que en esos momentos tenía el cargo de Jefe de Obras de la ciudad de Londres. George Dance fue el arquitecto de la prisión londinense de New Gate (1769-78, hoy demolida), el edificio más atrevido y original de su época en Inglaterra, y más adelante veremos cómo algunos de los recursos estilísticos más característicos de Soane los tomó de su maestro.

También fueron muy importantes en la formación del arquitecto los dos años que viajó por Italia. A su llegada a Roma se puso en contacto con Piranesi y trabó cierta amistad con el ya anciano maestro. Ya antes de partir hacia Italia su profesor Dance le había advertido con estas palabras sobre el italiano: *Piranesi es un viejo excéntrico, resulta a veces caprichoso y absurdo, es cierto, pero es materia pura. De cualquier*

1. Planta de Lincoln's  
Inn Fields,  
números 12, 13 y 14.



locura suya obtendrás informaciones valiosas<sup>1</sup>. Efectivamente, muchas de las «locuras» de Piranesi le sirvieron a Soane como fuente de inspiración en la elaboración de su lenguaje formal y estilístico. En la manera, por ejemplo, de tratar la luz como un elemento arquitectónico más, o en la ordenación laberíntica del espacio. De hecho, cuando volvió a su tierra, llevaba consigo cuatro grabados de Piranesi: una vista del Panteón, la tumba de Cecilia Metella y los arcos de Constantino y Septimio Severo, que todavía se pueden ver en las paredes de su casa <sup>2</sup>.

En Italia, Soane conoció de primera mano el vocabulario clásico: en Roma dibujó y midió el Panteón, el Coliseo y el Foro, así como algunas basílicas paleocristianas. Entre otros lugares, visitó Caserta, Capua, Pompeya, Paestum y los templos griegos de Sicilia. Al igual que para muchos arquitectos antes que él, el *Grand Tour* fue fundamental en su formación, y los dibujos y grabados que trajo consigo fueron, en numerosas ocasiones, un banco de imágenes de los que extrajo su repertorio formal<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> ZABALBEASCOA, A. y RODRIGUEZ MARCOS, J., *Vidas construidas. Biografías de arquitectos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998, pag. 98.

<sup>2</sup> *Ibidem.* pag. 99.

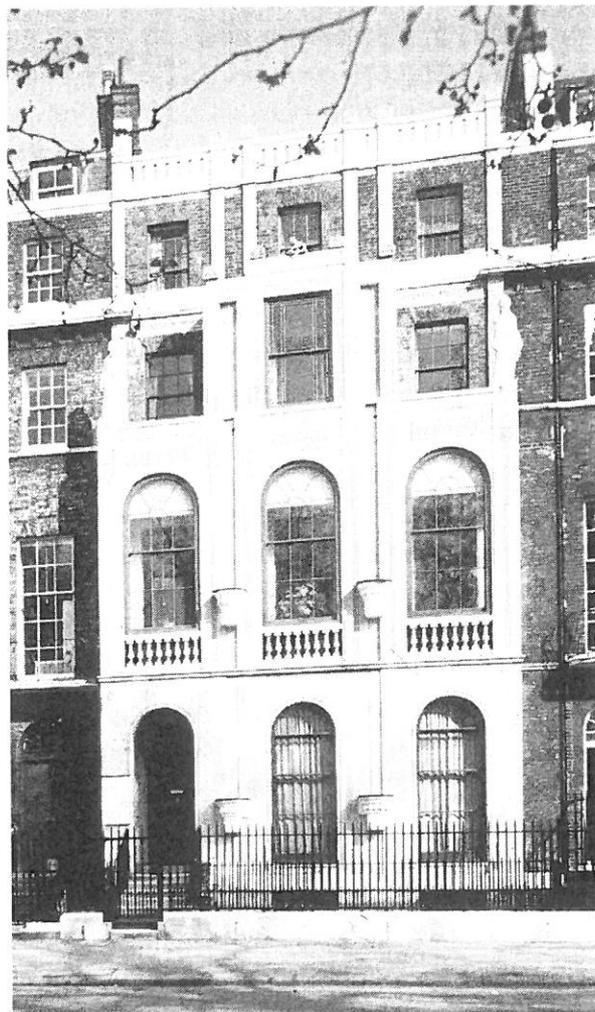
<sup>3</sup> Sobre la estancia italiana de Soane, los dibujos de arquitectura que realizó allí y la posterior influencia en sus obras, vid. DARLEY, G., «The Grand Tour», en RICHARDSON, M. y STEVENS, M. A. (Coor.), *John Soane: Architect. Master of Space and Light*, Royal Academy of Arts, Londres, 1999, págs. 96-113.

2. Fachada de la casa

UNA VISITA GUIADA. LA CASA PASO A PASO

Con el paso del tiempo Soane era ya un arquitecto de prestigio y, sin embargo, su casa era todavía una vivienda modesta, como tantas otras. Será sólo en la segunda mitad de su carrera cuando pueda dedicarse a ampliarla y con ella sus colecciones de arte antiguo.

Soane se fue a vivir al nº 12 de Lincoln's Inn Fields en 1792. Por aquel entonces tenía 39 años. En 1808 compró la casa adyacente, el número 13, más grande que la anterior, para colocar parte de sus colecciones en la sala que él llamó *The Dome*, La cúpula, una habitación a tres alturas iluminada cenitalmente. En esta misma reforma las partes traseras de los números 12 y 13 las convirtió en estudio. En 1812 diseñó para la fachada una *loggia* de piedra blanca que distinguía su casa de las del resto del barrio. En 1824, cuando contaba con 71 años, acometió la cuarta y última reforma. Adquirió el número 14, donde instaló *The Picture Room*, Sala de pinturas, y el *Monk's Parlour* o Gabinete del monje (FIG. 1).



LA FACHADA

Para diferenciar su vivienda de las adyacentes Soane le añadió a la fachada de ladrillo una loggia de piedra blanca rematada con palmetas —motivo clásico tomado de Pompeya y Herculano— y dos cariátides de piedra que imitaban a las del Erecteion de Atenas. Doce años más tarde, en 1825, incorporó unas ménsulas góticas del siglo XV que originalmente habían estado en la fachada norte de la Abadía de Westminster (FIG. 2). Es significativo, no sólo de Soane, sino de toda su época, cómo convivían al mismo tiempo los *revival* del arte griego y del gótico. Tanto uno como otro

3. Vista del  
comedor desde  
la biblioteca



simbolizaban para los intelectuales y artistas ingleses los ideales republicanos y democráticos, y si Grecia hablaba del mito de la democracia ateniense, el gótico representaba los ideales colectivistas de las asociaciones gremiales medievales<sup>4</sup>. De la misma manera que Soane combinaba en una misma fachada cariátides con ménsulas góticas, el poeta John Keats escribía odas de aire neogótico o neogriego.

COMEDOR Y BIBLIOTECA

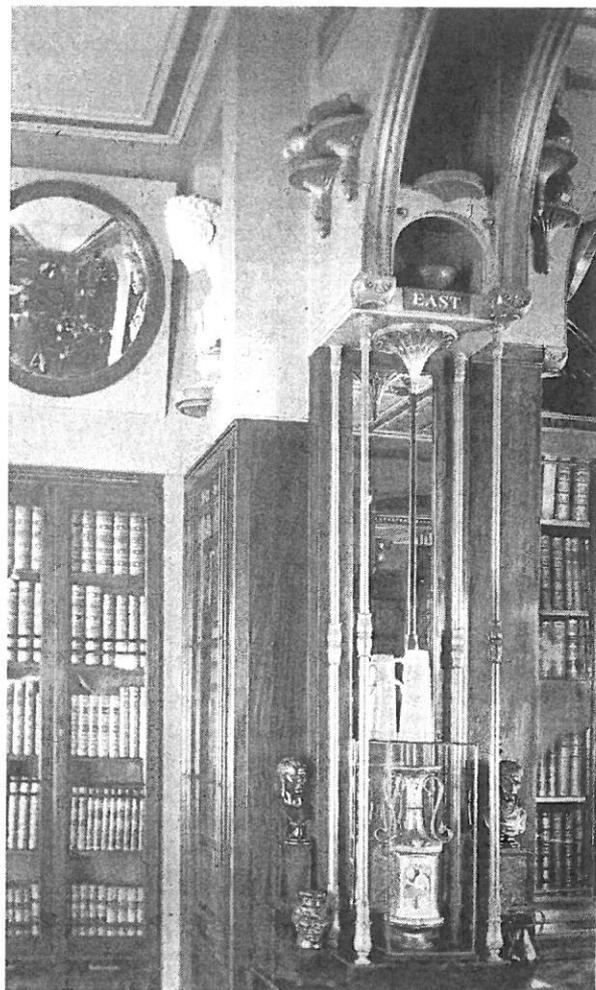
Las dos habitaciones son un claro ejemplo del estilo de Soane y de su forma de tratar el espacio (Fig. 3). Los arcos volados que separan las dos estancias y los espejos entre las columnas y detrás de las esculturas quieren dar la impresión de espacios más allá de la habitación y pretenden hacer imposible definir dónde acaban y empiezan los muros, de la misma manera que la vista desde el comedor hacia el patio —adornado con esculturas— intenta llevar la mirada más allá de las paredes que la encierran. Incluso, si en un principio Soane diseñó la separación de ambas habitaciones con arcos de medio punto, terminó rebajando el central para que se vieran las pinturas del techo que hay en las dos<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Sobre los distintos significados de la arquitectura griega y gótica a finales del siglo XVIII, vid. HONOUR, H., *El Romanticismo*, Alianza, Madrid, 1996.

<sup>5</sup> Hay una reproducción de un dibujo de Soane que muestra la separación de ambas habitaciones mediante tres arcos de medio punto en SUMMERSON, J., «John Soane: The Man and the Style», en SUMMERSON, J. (Coor.), *John Soane*, Academy Editions y St. Martin Press, Londres y Nueva York, 1983, pag. 39. Por otro lado, hay que comentar que la estructura abierta entre el comedor y la biblioteca tenía también fines utilitarios, ya que esta distribución permitía colocar la mesa de una habitación a otra cuando el número de invitados era grande.

#### 4. Zona de separación entre el comedor y la biblioteca

En toda la obra de Soane, pero de una manera más obsesiva en su propia casa, hay una búsqueda constante de la disolución de los límites espaciales, un deseo de que el espectador nunca tenga la certeza absoluta de que las cuatro paredes encierran y delimitan claramente todo lo que hay que ver, de que se interrogue constantemente sobre qué hay detrás. Es el caso, por ejemplo, del patio —el *Monument Court*—, visible a través del gran ventanal del comedor, que Soane adornó con fragmentos de esculturas clásicas y góticas, estableciendo así un paralelismo con la decoración de la habitación y borrando en consecuencia la separación entre dentro y fuera.



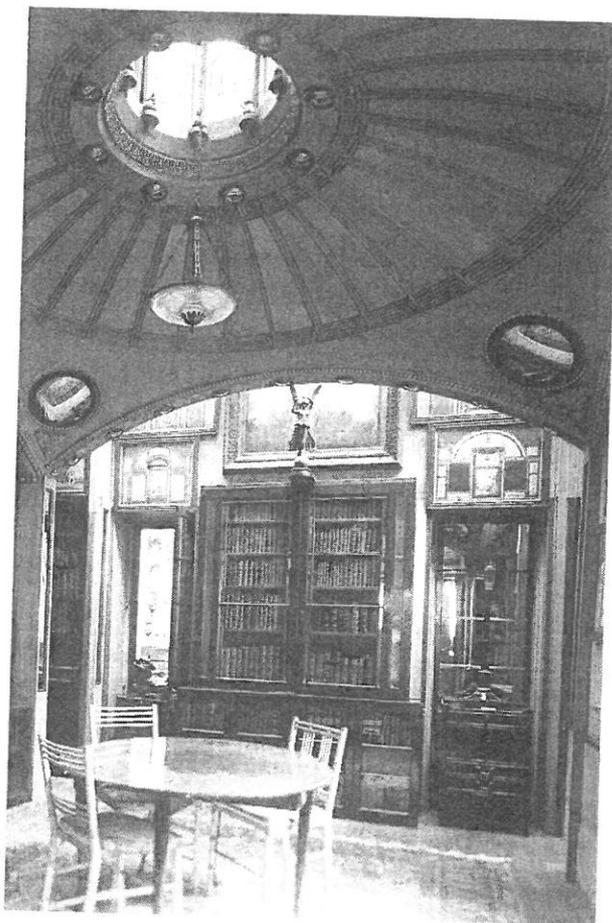
La misma intención tiene el empleo profuso que Soane hizo de los espejos en toda la vivienda. En concreto, en estas dos estancias los espejos convexos que jalonan el perímetro y los situados en la zona de separación de ambos espacios crean un acusado sentido de transparencia e interconexión (FIG. 4).

Respecto a los elementos decorativos, enmarcados en un fondo de color rojo pompeyano, tan del gusto de la época<sup>6</sup>, dispuso una mezcla estudiada de antigüedades clásicas, recreaciones neogoticistas y piezas contemporáneas. Entre otras obras, hay un cuadro de Reynolds —*El amor y la belleza*—, una cratera de la Apulia del siglo IV a. C. y un conjunto de sillas de principios del siglo XVIII

<sup>6</sup> La existencia de Pompeya se conocía desde el siglo XVI, pero las excavaciones sistemáticas no se hicieron hasta el siglo XVIII (1763), patrocinadas por Carlos III. Soane visitó Pompeya y dibujó sus ruinas, a pesar de las prohibiciones existentes al respecto.

5. Sala del desayuno o Breakfast Room

procedentes de la India con incrustaciones de madreperla<sup>7</sup>. Los pinjantes que decoran toda la habitación y que en algunos casos funcionan como peanas de antigüedades son recreaciones góticas, al igual que los tres arcos volados. Para Summerson, que ha estudiado en profundidad la obra del arquitecto inglés, las alusiones de Soane al estilo gótico «son tímidas», ya que no le gustaban los edificios góticos en su totalidad, sino que *lo que apreciaba de ellos eran sus efectos pintorescos*<sup>8</sup>. En Soane, los términos gótico y pintoresco son sinónimos, y ambos conformaban lo que él llamó *la poética de la arquitectura*, una poética en la que, como veremos más adelante, ocupan un lugar fundamental los efectos lumínicos y la distorsión de los elementos clásicos<sup>9</sup>.



SALA DEL DESAYUNO

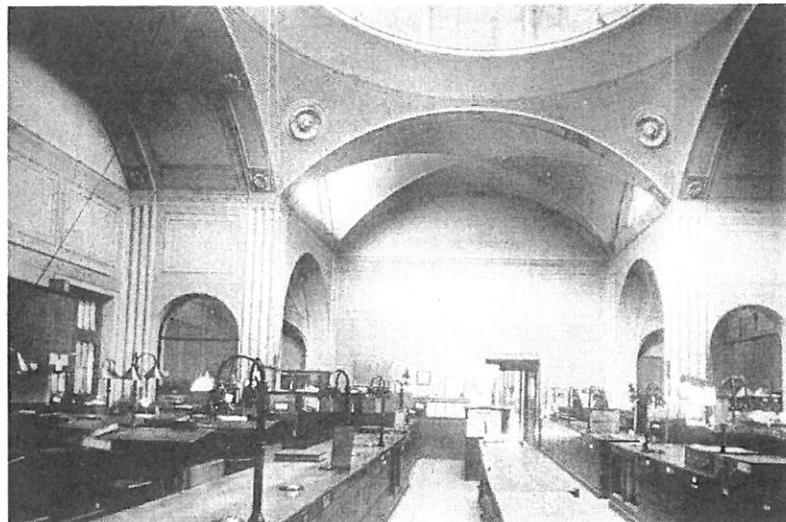
Construida en 1812, el *Breakfast Room* o Sala del desayuno es una habitación pequeña pero, seguramente, una de las obras más características del estilo de Soane, en donde se concentran muchas de las peculiaridades de su vocabulario

<sup>7</sup> Para una relación detallada de los muebles y piezas artísticas que decoran la casa, vid. *A short description of Sir John Soane's Museum*, Oxford University Press, s.a/s.a.

<sup>8</sup> SUMMERSON, J. (Coor.), *op. cit.*, pag. 14.

<sup>9</sup> Todas estas características relacionan a Soane con la obra de los arquitectos visionarios Boullée y Ledoux y con las teorías de tratadistas coetáneos, como Le Camus de Mézières o el abate Laugier, del que Soane poseía once copias del *Essai sur l'architecture* (1753). Respecto a las influencias y relaciones entre Soane y los arquitectos y teóricos de su época, cfr. WATKIN, D., «Soane and his Contemporaries», en SUMMERSON, J. (Coor.), *op. cit.*, págs 40-59.

6. Sala central del Banco de Inglaterra. Fotografía tomada en los años veinte



arquitectónico (FIG. 5). La cúpula vaída, la luz indirecta, la gran cantidad de espejos en la linterna, en las esquinas, en el intradós del arco y hasta en las puertas, y la vista hacia el patio y las ruinas clásicas del espacio que él denominaba La cúpula, ejemplifican bien el tipo de recursos que buscaba en sus construcciones.

Sobre la chimenea de mármol negro colocó relieves y bustos de Flaxman, cuyo estilo era muy adecuado al tipo de decoración de la habitación, muy plana<sup>10</sup>. Las paredes se adornaron con grabados de decoraciones murales de villas romanas, en concreto de la Villa Negroni, que fue una de las principales fuentes de inspiración del arquitecto.

Soane escribió sobre esta sala diciendo que en ella había logrado expresar «la poética de la arquitectura»<sup>11</sup>, y uno de los medios que empleó para dar forma a esta poética fue el uso obsesivo de espejos —en algunas zonas hay incluso espejo sobre espejo—, utilizados para aumentar los efectos de la perspectiva y dificultar la aprehensión concreta del límite de las habitaciones. Otros, quizás más importantes, fueron la cúpula vaída, que despegada de los muros hace el efecto de un dosel que flota sobre la estancia, y la iluminación cenital a través de tres linternas.

En el *Breakfast Room* Soane reprodujo a pequeña escala los efectos lumínicos que ya había empleado en el Banco de Inglaterra (1792), del que fue nombrado arquitecto responsable en 1788 (FIG. 6). Esta obra, junto con su casa de Lincoln's Inn Fields y la galería de pinturas de Dulwich, representa lo mejor de su arquitectura. En las tres, la iluminación cenital fue fundamental a la hora de conseguir los *efectos*

<sup>10</sup> En esos momentos la decoración lineal se asociaba a lo clásico, a lo griego.

<sup>11</sup> SOANE, J., *Description of the House and Museum*, Londres, 1832, pág. 54. Citado en SUMMERSON, J. (Coord.), *op. cit.*, pág. 14, nota 13.

*pintorescos* que le obsesionaban. En el caso del banco la iluminación cenital era un imperativo funcional —por cuestiones de seguridad—, pero al llevarlo a una vivienda privada Soane convirtió una restricción funcional en un elemento de estilo. Para el banco se inspiró, por un lado, en la arquitectura clásica (la basílica de Constantino y las Termas de Diocleciano), y por otro, en varias obras neoclásicas de su maestro, George Dance, como la iglesia de All Hallows en Londres (1765-67), que sigue la estructura de una basílica romana<sup>12</sup>. De la misma manera, las cúpulas están basadas en la diseñada por Dance para la Cámara del Consejo de los Comunes en Guildhall, (1777-8), demolida en 1906. Este tipo de cúpula vaída no había sido utilizada nunca en Inglaterra y era poco frecuente en otros lugares. Su aspecto recuerda al de una vela hinchada por el viento y sujeta por las cuatro esquinas. Soane la había utilizado también en el Breakfast Room de su casa de campo en Ealing, Pitzhanger Minor, construida entre 1800 y 1802 (FIG. 7). Tanto esta habitación de Ealing como la homónima de Lincoln's Inn Fields funcionaban a modo de salas de espera o para recibir visitas, de ahí su planteamiento como gabinete de antigüedades, adecuado a las funciones representativas y públicas del espacio.

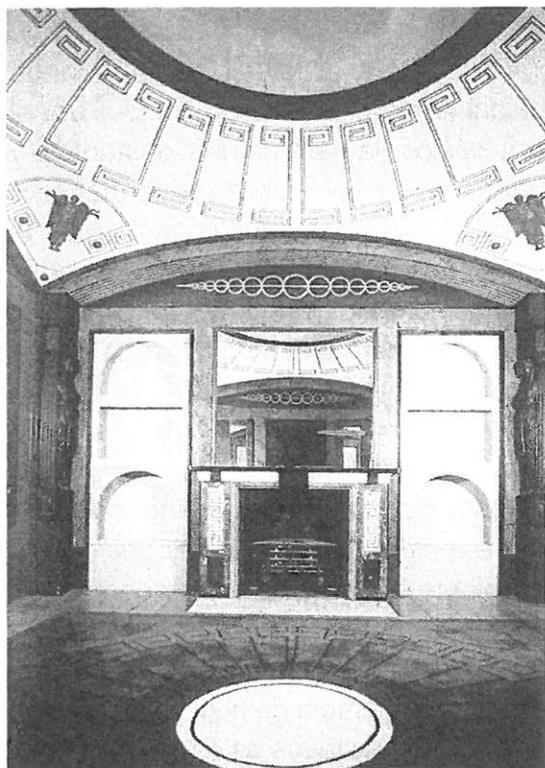
El *Breakfast Room* de Pitzhanger Minor es un buen ejemplo de la simbología que el color tenía en los interiores domésticos de Soane, ya que través de éstos trataba de evocar las estancias de los antiguos. Por otro lado, la elección de los colores estaba en la línea del nascente interés por la naturaleza y la nueva valoración de lo natural que impregnaba todas las artes de finales del siglo XVIII. En el tratado de James Peacock, fechado en 1785, sobre el uso del color en la arquitectura, se dice: *La distribución del color en las distintas partes de las salas principales debiera basarse en un profundo estudio de la naturaleza... En el techo debiera prevalecer la luz, el frío azul celeste, suavemente atenuado por las nubes cuando el sol matinal las ilumina; las paredes deberían adquirir un matiz intermedio y el suelo un tono más profundo, a imitación de la alfombra de la naturaleza*<sup>13</sup>. Siguiendo estas pautas<sup>14</sup>, Soane colocó en el zócalo del *Breakfast Room* de Pitzhanger Minor un tono oscuro pesado (madera o tierra); en las paredes tonos intermedios (marmóreo azul oscuro encuadrado en otro más claro); y arriba trató la cúpula como un cielo azul claro encapotado.

En este elogio-imitación de la naturaleza ya se aprecia el romanticismo que afloraba en la obra de los neoclásicos tardíos, cuyos planteamientos en el uso del

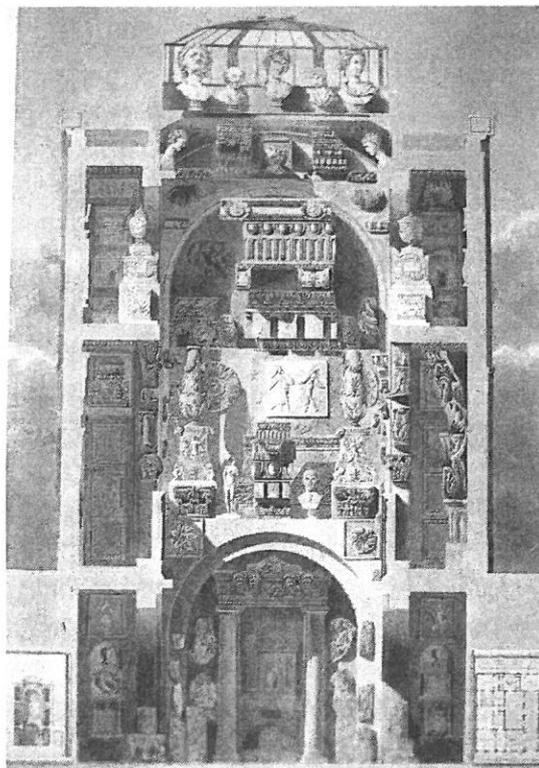
<sup>12</sup> Se puede decir que esta iglesia es el primer edificio estrictamente neoclásico de Inglaterra por la relectura del orden clásico que Dance llevó a cabo a partir del entablamento, al sustituir las pesadas ventanas romanas por aberturas semicirculares.

<sup>13</sup> Citado en CRUICKSHANK, D., «Soane y el significado del color», *Arquitectura* n° 277, COAM, Madrid, 1989, pag. 92.

<sup>14</sup> Peacock era su amigo y protector. Fue él quien instó a Dance a que admitiera al joven Soane como aprendiz en su estudio. Sobre las relaciones entre Peacock y Soane vid. RUFFINIERE DU PREY, P., *John Soane. The Making of an Architect*, University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1982, págs 26-29.



7. Breakfast Room de Pitzhanger Minor, en Ealing



8. La cúpula. Dibujo de 1811 firmado por George Bailey

color estaban en contra del enfoque artificial y antinatural de los primeros neoclásicos, caso de Robert Adam, que prefería decorar sus habitaciones de forma ajena a las prioridades de la naturaleza. Peacock hablaba de las habitaciones de Adam como de *pasteles de queso y tartas de frambuesa sobre el techo*<sup>15</sup>, en alusión a sus interiores donde predominaban el rosa y el beige.

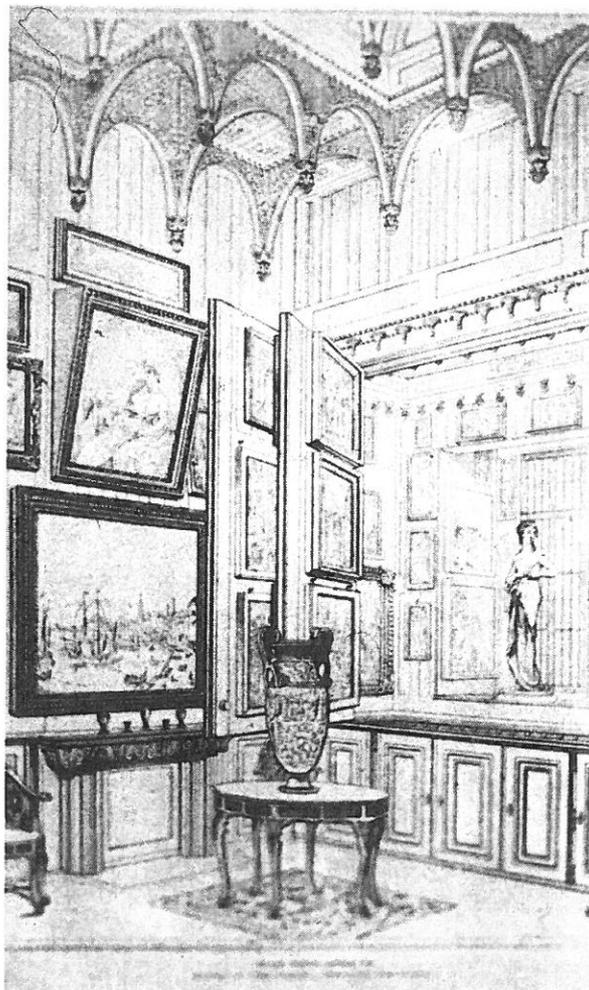
#### LA CÚPULA

A través de una puerta con espejos el Breakfast Room se conecta con el espacio denominado por Soane *The Dome*, La cúpula, que es el museo de antigüedades de la casa (FIG. 8). La cúpula contiene moldes y esculturas originales, entre las que se encuentran numerosos bustos romanos y urnas para cenizas. En un extremo hay un busto de Soane realizado por su amigo Francis Chantrey, y enfrente, una copia del Apolo de Belvedere de los museos Vaticanos. Es una especie de Gruta de Antigüedades probablemente inspirada por los grabados románticos de Piranesi.

<sup>15</sup> CRUICKSHANK, D., *op. cit.*, pag. 95.

9. Sala de pinturas

Los dibujos realizados por el arquitecto Joseph Michael Gandy en 1811 de dicha estancia ilustran a la perfección los efectos misteriosos y pintorescos que Soane quería imprimir a esta zona del museo. En la acuarela que representa la sala de día el espacio se ilumina parcialmente gracias a la luz natural procedente de la linterna de la cúpula, mientras que en la vista nocturna una fuente de luz escondida en la zona inferior provoca unas sombras muy teatrales. Según la historiadora Helen Dorey, la intensidad de la luz, la perspectiva forzada y el punto de vista bajo que incrementa la escala real del interior son reminiscencias de los dibujos de Piranesi de las ruinas de Roma, de la misma manera que la agrupación de fragmentos y la yuxtaposición exagerada de elementos dispares pudieran también deber algo a las fantasías piranesianas<sup>16</sup>.



En el nivel inferior Soane instaló en 1824 un sarcófago egipcio, el de Seti I, que aún hoy es uno de los principales tesoros del museo. El sarcófago fue descubierto por G. B. Belzoni el año 1812 en la tumba de Seti I (1303-1290 a. C.) del Valle de los Reyes. El arqueólogo lo llevó hasta Inglaterra y allí se lo ofreció al Museo Británico por 2.000 libras, pero finalmente éste no lo quiso, por lo que Belzoni se lo vendió a Soane en el mismo precio. Soane se hizo con él en parte por su belleza, en parte porque pensaba que era el objeto idóneo para esta zona central del museo, a la que a partir de entonces denominó La cripta.

<sup>16</sup> Vid. DOREY, H., «12-14 Lincoln' Inn Fields», en RICHARDSON, M. y STEVENS, M. A. (Coor.), *op.cit.*, pag. 160.

#### SALA DE PINTURAS

Soane la construyó en 1824, y está especialmente diseñada para albergar cuadros suficientes como para llenar una galería tres veces más grande. No sólo hay cuadros colgados casi hasta el techo —una práctica corriente en la época—, sino que las paredes del norte, sur y oeste consisten en distintas planchas de madera que se abaten en hojas sucesivas, a manera de las hojas de un libro, sobre las cuales se exhiben los cuadros (FIG. 9).

La sala de pinturas de Lincoln's Inn Fields es un buen ejemplo de cómo la vivienda propia es una ocasión única para inventar, para producir objetos singulares que resuelven situaciones concretas; cosas que difícilmente podrían generalizarse en su uso pero que sin embargo sí se construyen para uso particular. En el caso de las paredes de la sala de pinturas, Soane ideó un sistema muy ingenioso para exhibir y guardar su colección de pinturas, y de hecho él estaba muy orgulloso de esta creación, como podemos leer en los comentarios que escribió sobre la misma en su descripción del museo<sup>17</sup>.

Las pinturas más importantes de esta sala son dos series de William Hogart: *La carrera del libertino*, compuesta por ocho cuadros, que Soane compró a William Beckford, y *Las elecciones* (cuatro cuadros), adquirida por el arquitecto en junio de 1823. También hay una serie de grabados de Piranesi de los templos de Paestum, otra de dibujos neoclásicos coloreados de Clérisseau, el cuadro *Les Noces* de Watteau y una acuarela de uno de sus más íntimos amigos, J. M. V. Turner.

En lo que respecta al tipo de iluminación utilizada en esta sala, Soane hizo una vez más un despliegue de ingenio: combinó luces verticales y horizontales difuminadas por los arcos colgantes. *En la sala de pinturas Soane introdujo una sorprendente combinación de clerestorio y claraboya mediante una doble linterna en donde la luz, que entra a través de rayos verticales y diagonales, se difumina sutilmente gracias a un techo de peculiares arcos volados*<sup>18</sup>. Para el profesor Mellinshoff, este sistema es heredero del que Soane utilizó en una de sus obras cumbre, la Galería de pinturas de Dulwich (1811-14), en donde las linternas poligonales combinan cristales en vertical e inclinados con una zona central opaca que evita una insolación excesiva<sup>19</sup> (FIG. 10).

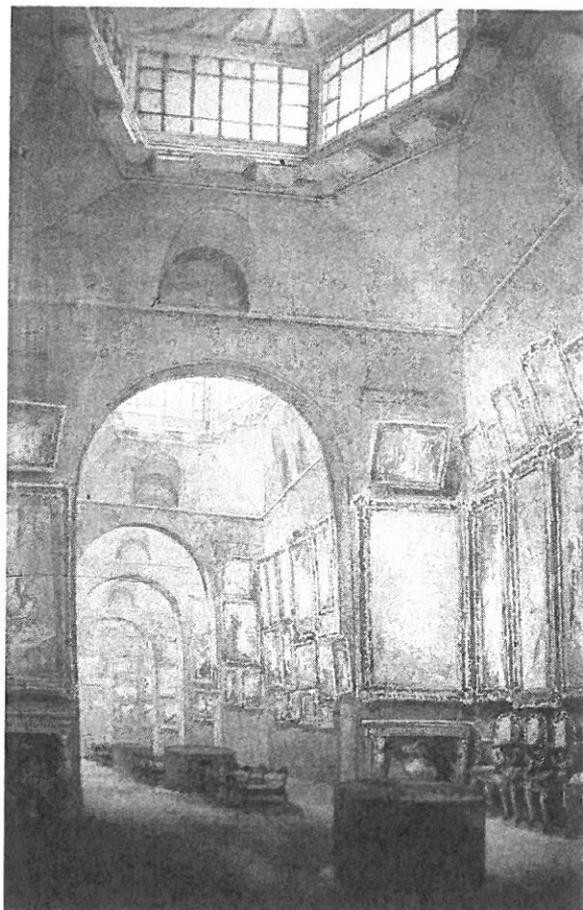
<sup>17</sup> *Este pequeño espacio de trece pies de longitud por doce de ancho y diecinueve de alto es capaz de contener la misma cantidad de cuadros que una galería de la misma altura pero con veinte pies de ancho y cuarenta y cinco de largo.* SOANE, J., *Description of the House and Museum on the North Side of Lincoln's Inn Fields*, Londres, 1835. Citado en DOREY, H., «12-14 Lincoln's Inn Fields», *op. cit.*, pag. 152.

<sup>18</sup> MELLINGHOFF, G. T., «Soanes's Dulwich Picture Gallery Revisited», en SUMMERSON, J. (Coor.) *op. cit.*, pag. 91.

<sup>19</sup> *Idem.*

10. Interior de la Galería de pinturas de Dulwich. Dibujo de Michael Gandy de 1823

Construida a base de ladrillo y piedra blanca, la Galería de pinturas de Dulwich es una combinación de mausoleo —dedicado al noble inglés que había cedido su colección de pinturas al Dulwich College— y de museo. La piedra blanca de la fachada tiene una ornamentación lineal abstracta a base de incisiones que también utilizó en la fachada de su casa y en el Banco de Inglaterra. En el interior destaca la iluminación cenital: a cada sala le llega la luz a través de una linterna octogonal acristalada. La sensación de luminosidad es mayor por el contraste entre el rosa de las paredes, de donde cuelgan los cuadros, y el blanco del arranque de las bóvedas.



Según Mellinghoff, a Dulwich hay que relacionarla con la tradición inglesa de la galería de pinturas incluida dentro de la casa de campo privada, pero es en Dulwich donde se produce el cambio vital, es decir, el paso de la galería privada a la pública, y sobre todo, Dulwich se diferencia de sus predecesoras en que fue la primera en dar expresión externa a la función interna, creando así un patrón estilístico para una nueva función<sup>20</sup> Soane rompió aquí con la tradición de un espacio único para sala de pinturas al dividirlo en cuadrados y rectángulos, una innovación que ya había experimentado con anterioridad cuando diseñó la galería de pinturas que William Beckford le encargó para su mansión de Fonthill en 1787. Por otro lado, la iluminación cenital era entonces usada en Londres sólo en salas de subastas, debido a la necesidad de paredes libres para tales ocasiones, pero después de Fonthill y

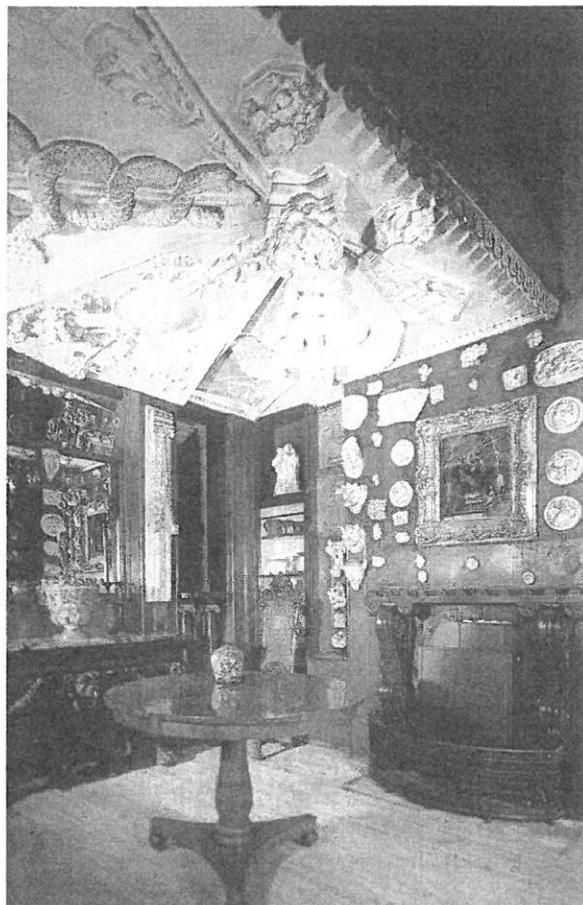
<sup>20</sup> *Ibidem.*, pag. 82. La medida de su originalidad nos la puede dar el hecho de que Dulwich es anterior en diez años a la National Gallery, mientras que el proyecto para la Gliptoteca de Munich de Leo von Klenze es de 1814. El Prado, por poner un ejemplo más cercano, es de 1819.

11. Gabinete del monje

Dulwich este sistema se convirtió en la manera obligada para los espacios expositivos.

GABINETE DEL MONJE

En la pared sur de la Sala de pinturas, una vez se han pasado todos los paneles de madera, la habitación se abre como un balcón hacia un espacio sin suelo decorado con cuadros y con la escultura de una ninfa colocada sobre el extradós de un arco,



debajo del cual se ve otra de las habitaciones más pintorescas de la casa, el *Monk's Parlour* o Gabinete del monje (FIG. 11).

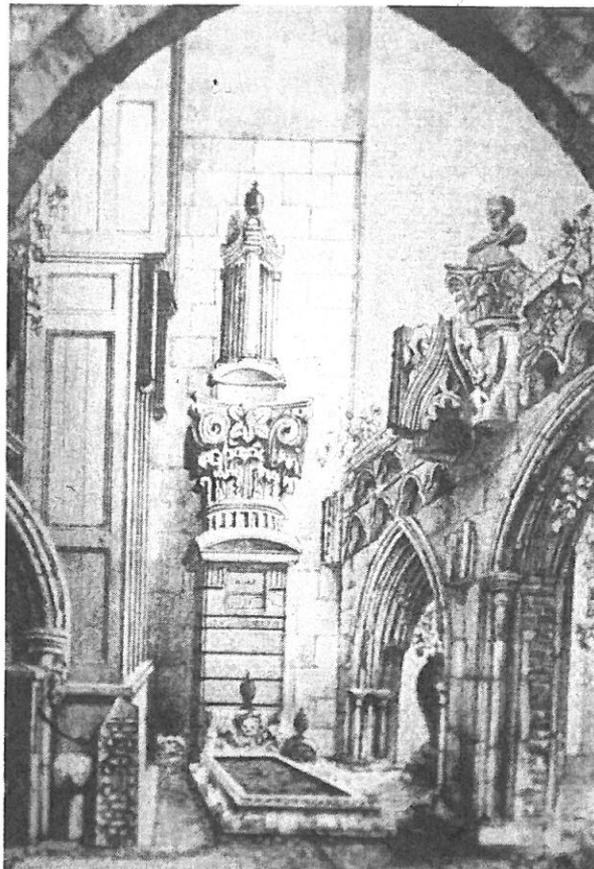
Esta habitación, construida por Soane el mismo año que la anterior, en 1824, es una fantasía gótica en torno a la figura de un supuesto Padre Giovanni —un juego y alusión a su nombre—, cuya supuesta tumba y las ruinas de su claustro se pueden ver a través de la ventana, en lo que Soane llamó el Patio del monje. Esta sala está repleta de moldes de escayola, la mayor parte de esculturas y edificios medievales, así como muebles del siglo XVII y XVIII, piezas de barro y cerámica, curiosidades naturales, una ballesta, grabados en madera flamencos y espejos de estaño. El techo está cubierto con modelos en escayola de esculturas utilizadas para decorar algunos de los edificios de Soane. El carácter de la estancia es intencionadamente grotesco y muy heterogéneo, es un comentario irónico sobre una de las modas de la época: la pasión y el culto al coleccionismo indiscriminado de antigüedades, que Soane estaba parodiando aquí.

A través de la ventana del gabinete se ve el *Monk's Yard*, Patio del monje (FIG. 12), en el que Soane hizo un despliegue de pintoresquismo acorde con la habitación adyacente, pues supuestamente lo que vemos son la tumba del monje y los restos del claustro donde éste vivió. En realidad, todos estos fragmentos arquitectónicos

12. Patio del monje.

Dibujo realizado por un  
ayudante de Soane en 1825

son, en su mayor parte, piezas del siglo XV procedentes del Palacio de Westminster, dispuestas de tal manera que simulan las románticas ruinas del monasterio del ficticio Padre Giovanni. Como detalle curioso, hay una columna bajo la cual están los restos de Fanny, el perro *fiel compañero* del monje (Fanny era el perrito más querido de la señora Soane, muerto en 1820 y enterrado ahí).

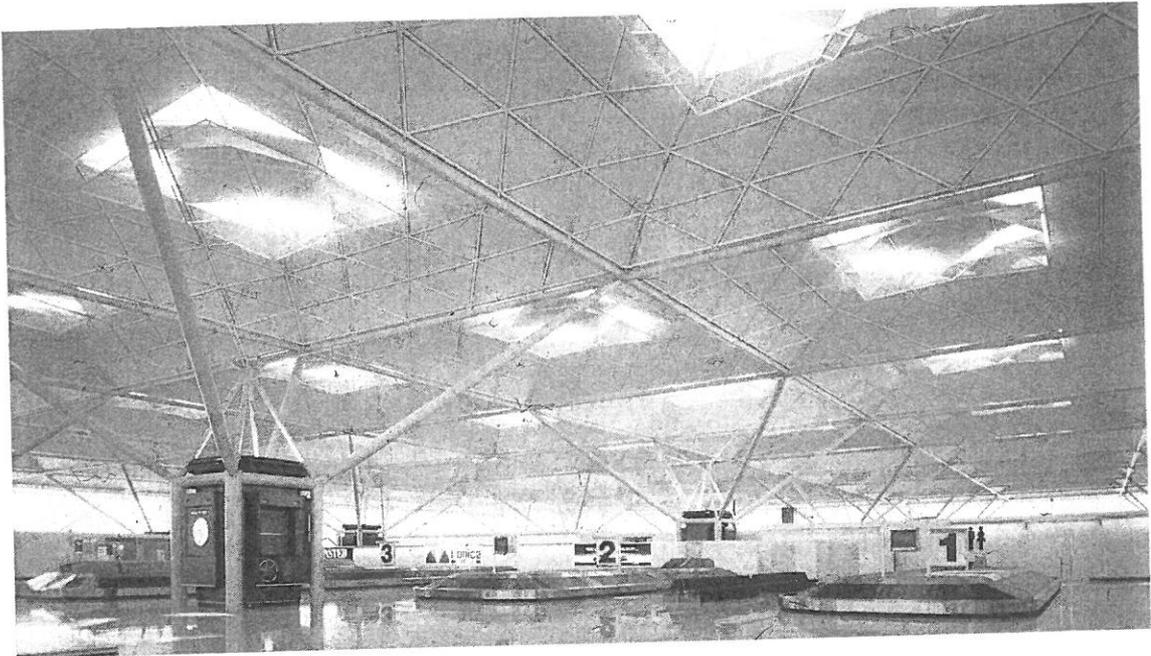


A MODO DE EPILOGO

Soane quiso que su casa-museo fuese un ejemplo para las generaciones futuras de arquitectos, un libro de arquitectura construido en tres dimensiones en el que leer su concepción de lo que era y debía ser la disciplina. Como hemos podido ir viendo a lo largo de esta descripción, Soane fue una figura situada a medio camino entre sus raíces neoclásicas y un futuro próximo ya claramente romántico, un personaje de transición con un estilo muy peculiar e imaginativo y una voluntad inequívoca de singularidad que le alejaba de sus contemporáneos ingleses. De hecho, los estudiosos que se han acercado a su obra terminan relacionándolo más con la tradición neoclásica francesa de los arquitectos revolucionarios que con la de su propio país<sup>21</sup>. En Soane, por ejemplo, el tratamiento de la luz como un elemento constructivo fundamental a la hora de diseñar un edificio le debe mucho a Boullé (1728-99), cuyas teorías conoció<sup>22</sup>, y algunas de las frases de éste último sobre los

<sup>21</sup> Es muy claro al respecto el ensayo de David WATKIN, «Soane and his Contemporaries», en SUMMERSON, J. (Coor.), *op. cit.*, págs 40-59.

<sup>22</sup> Aunque escrito en 1790, el tratado de Boullée, *Architecture. Essai sur l'art* no se publicó hasta 1953. Sin embargo, se sabe que ambos se conocían y que tuvieron un encuentro en París en 1778. Cfr. WATKIN, D., *op. cit.*, pag. 41.



13. Sistema de abovedado del aeropuerto de Stansted (1981-1991) de Norman Foster

efectos que la luz tiene en la arquitectura parecen inspirar casi directamente la práctica arquitectónica del inglés<sup>23</sup>.

Si Soane permaneció como una figura un tanto aislada en su tiempo se debe en parte a que su período más productivo —entre 1793 y 1815— coincidió con las guerras napoleónicas, momento en el que la actividad constructiva se redujo al mínimo. En realidad, fue excepcionalmente afortunado al encontrar en el Banco de Inglaterra un cliente cuyas necesidades iban aumentando conforme avanzaba la guerra y crecía la deuda nacional, y por otro lado, este encargo le puso en situación de privilegio para entrar en contacto con la clase más adinerada de Inglaterra. En cualquier caso, su personalísimo estilo recibió muchas críticas en vida del arquitecto, y sus seguidores fueron muy escasos. Ironías del destino, fue a partir de la demolición en los años veinte de su obra más importante, el Banco de Inglaterra, cuando Soane comenzó a ser apreciado y conocido por sus compañeros de profesión, que le habían ignorado durante un siglo. Es famoso el ejemplo de las cabinas de teléfono inglesas diseñadas por Sir Giles Gilbert Scott (1924-6), inspiradas en la decoración lineal de Soane. Pero hay que esperar a la refutación del

<sup>23</sup> *Si puedo evitar que la luz llegue directamente y hacerla penetrar sin que el espectador perciba de dónde viene, los resultados tendrán efectos inconcebibles.* BOULLÉE, E. L., *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, pag. 81. Otro paralelismo entre los dos: de la misma manera que Soane, para describir su Breakfast Room, hablaba de la *poética de la arquitectura*, para Boullé *nuestros edificios, sobre todo los edificios públicos, deberían ser, de alguna manera, como poemas.* Cfr. WATKIN, D., *op. cit.*, pag. 41.



14. Rafael Moneo. Aparcamiento de la Estación de Atocha, Madrid, 1992

Movimiento Moderno para encontrarnos con abiertos entusiastas de su obra. Philip Johnson experimentó con los espacios ambiguos de Soane en su Casa de invitados de New Canaan (1953) y en la Sinagoga de Port Chester, Nueva York (1956); Michel Graves o Arata Isozaki han hecho una relectura de los espacios abovedados y de las singularidades lumínicas de Soane en muchas de sus construcciones; Robert Venturi y Denise Scott Brown han admitido abiertamente la deuda que la ampliación de la National Gallery de Londres (1985-91) tiene con la Dulwich Gallery; y el complejo sistema de abovedado del aeropuerto de Stansted (1981-1991) de Norman Foster es heredero de la sutilezas de Soane (FIG. 13).

Los españoles Juan Navarro Baldeweg y Rafael Moneo son igualmente deudores de su sofisticada simplicidad. El ejemplo sin duda más impresionante es la cúpula del Palacio de Congresos de Salamanca (1985-92) de Baldeweg, una inmensa estructura que, a pesar de las 1.500 toneladas de peso, parece flotar sobre la sala. Las estructuras cupuladas del Centro Cultural de Murcia (1990), también de Navarro, y las del aparcamiento de la Estación de Atocha (FIG. 14) o las de la Biblioteca del Centro Cultural de Don Benito en Badajoz (1998-9), ambas de Moneo, evocan igualmente a las del maestro inglés<sup>24</sup>.

El tiempo ha terminado haciéndole justicia poética a John Soane.

<sup>24</sup> Sobre los ecos de Soane en la arquitectura contemporánea, cfr. RICHARDSON, M. «Soane's Legacy», en RICHARDSON, M. y STEVENS, M. A. (Coord.), *op. cit.*, págs 48-61.