

*A pesar de todo lo que se ha escrito sobre la arquitectura del siglo XVIII y de principios del XIX, quedan todavía algunas preguntas sin responder. Por ejemplo, ¿qué significado tenían los colores en el interior de las casas?, ¿de qué forma reflejaban la utilidad que se daba a la habitación y el modo de vida?, y ¿cómo complementaban o, más bien, cómo creaban la arquitectura de la habitación?*

Puede que la razón por la que estas preguntas permanecen sin contestar sea, que son, en muchos aspectos, sencillamente incontestables. De las muchas obras publicadas y escritos de la época, muy pocos hacen mención específica y detallada sobre los colores. Incluso en la exhaustiva obra de Isaac Ware, *Complete Body of Architecture* (Manual Completo de Arquitectura), de 1756, simplemente se señala que una habitación adornada con revestimiento de madera pintada de forma corriente, es más clara que una habitación con pared estucada o una habitación empapelada (así que debemos suponer que se recomienda el uso de un color piedra blanco o claro), mientras que en otra parte se refiere al uso del *color piedra al óleo*. William Salmon, en su *Palladio Londinensis* de 1734, e I. y J. Taylor en su *Builder's Price Book* de 1787, aclaran un poco más este tema. Gracias a ellos, aprendemos que los *colores corrientes* para decorar habitaciones eran *el color perla, el plomo, el crema, el piedra, el madera o madera de roble, el chocolate, el caoba, el cedro y el nogal*. Estos se obtienen de tierra de albayalde en linaza y se coloreaban principalmente con pigmentos color tierra, como ocre, ocre oscuro o sienna; hollín negro; o tintes vegetales como el indigo. Estos pigmentos eran relativamente baratos, por eso se usaban corrientemente, de allí su nombre. Ligeramente más caros eran los verdes, como el oliva, que se obtenía del azul prusia, ya más costoso (un color manufacturado con productos químicos) mezclado con ocre amarillo, y quizás, algo de ocre.<sup>1</sup>

Los nombres de los colores corrientes revelan algo sobre el propósito de la pintura en el siglo XVIII. Se usaba, al parecer, para transformar los materiales baratos en ricos y exóticas superficies, y llevar a cabo, al menos en la primera mitad del siglo XVIII, el ideal palladiano de la estancia clásica sobria y fría.

La madera blanda debía pintarse de color piedra,<sup>2</sup> los arquitrabes de la puerta de pino y los zócalos debían vetearse imitando la madera de roble, caoba o nogal.

Algunas cartas escritas por Sir William Chambers durante la década de 1770<sup>3</sup> nos dan una idea de cómo se combinaban estos colores en un interior modesto. En 1770, sugirió para una casa en St. Andrew Square, en Edimburgo, el color piedra para salones si son para uso corriente porque durará más y es más barato, pero el verde guisante y el blanco, el color ante y el blanco o color perla y el llamado gris París y blanco... si la intención es que sean elegantes.<sup>4</sup> En 1771 escribió para una casa en Berners Street, en Londres, que se proponía acabar el comedor en verde guisante con cenefas y ornamentos blancos.

No se da ninguna explicación sobre la impresión visual o emocional que se suponía estos colores iban a tener en el habitante de la casa. Tampoco se dice mucho sobre la relación que debía existir entre el color y la arquitectura de interior. Sólo podemos concluir, bastante vagamente, que los colores eran generalmente apacibles, de buen gusto: color ante, piedra amarillenta, blanco quebrado, grises y verdes suaves; y que los elementos arquitectónicos como frisos, arquitrabes y cenefas, podían destacarse en colores más claros o vetearse. Ciertamente esta impresión se confirma generalmente en la pintura de interiores contemporánea.

Sin embargo, sí existen combinaciones, así como claves, a la hora de elegir un color, enterradas en libros bastante oscuros de la época. Por ejemplo, John Smith, en la edición de 1705 de su *The Art of Painting in Oyl* (El Arte de la Pintura al óleo), explica qué colores resaltan más entre sí. Sabemos que a los ojos de principios del siglo XVIII *"el azul y el dorado, el rojo y el blanco... todos los amarillos destacaban más con negro, con azules y con rojos... todos los azules con blancos y amarillos. Los rojos resaltaban con amarillos, blancos y negros... pero el verde y el negro juntos no resultaban muy agradables, y lo mismo ocurría con el negro y el ocre oscuro"*. Esta lista parece haberse considerado como categórica, más que como un producto del gusto subjetivo, puesto que se reprodujo sin alterarse durante mucho tiempo en las ediciones de finales del siglo XVIII.<sup>5</sup>

## Soane and the meaning of colour

Despite the vast amount that has been written on eighteenth and early nineteenth-century architecture there are some questions that remain unanswered. For example, what significance did colours have in the domestic interior, in what way did they reflect room use and pattern of life, and how did they complement or, indeed, create the architecture of the room?

Perhaps the reason why these questions have remained unanswered is that they are, in many ways, simply unanswerable. Of the many published works and written records of the period few contain much in specific detail about colours. Even Isaac Ware, in his otherwise exhaustive *Complete Body of Architecture* of 1756, merely recorded that a wood-panelled room painted in the 'usual way' is lighter than a 'stucco' walled room or a room with hangings (so we must assume he is recommending the use of white or light stone colour) while elsewhere he refers to the use of 'stone colour in oil'. A little more light is thrown on the subject by William Salmon's *Palladio Londinensis* of

1734 and by I. and J. Taylor's *Builders Price Book* of 1787. From these, we learn that the 'common colours' for room decoration were 'pearl colour, lead colour, cream colour, stone colour, wainscot or oak colour, chocolate colour, mahogany colour, cedar colour and walnut tree colour'. These were made from white lead ground in linseed and coloured with mainly earth pigments—like ochre, raw or burnt umber or sienna; soot black; or vegetable dyes like indigo. These pigments were relatively cheap so the colours were in common use—hence their name. Slightly more expensive were greens—such as olive which was made from more costly Prussian blue (a chemically manufactured colour) mixed with a yellow ochre with, perhaps, a little umber.<sup>1</sup>

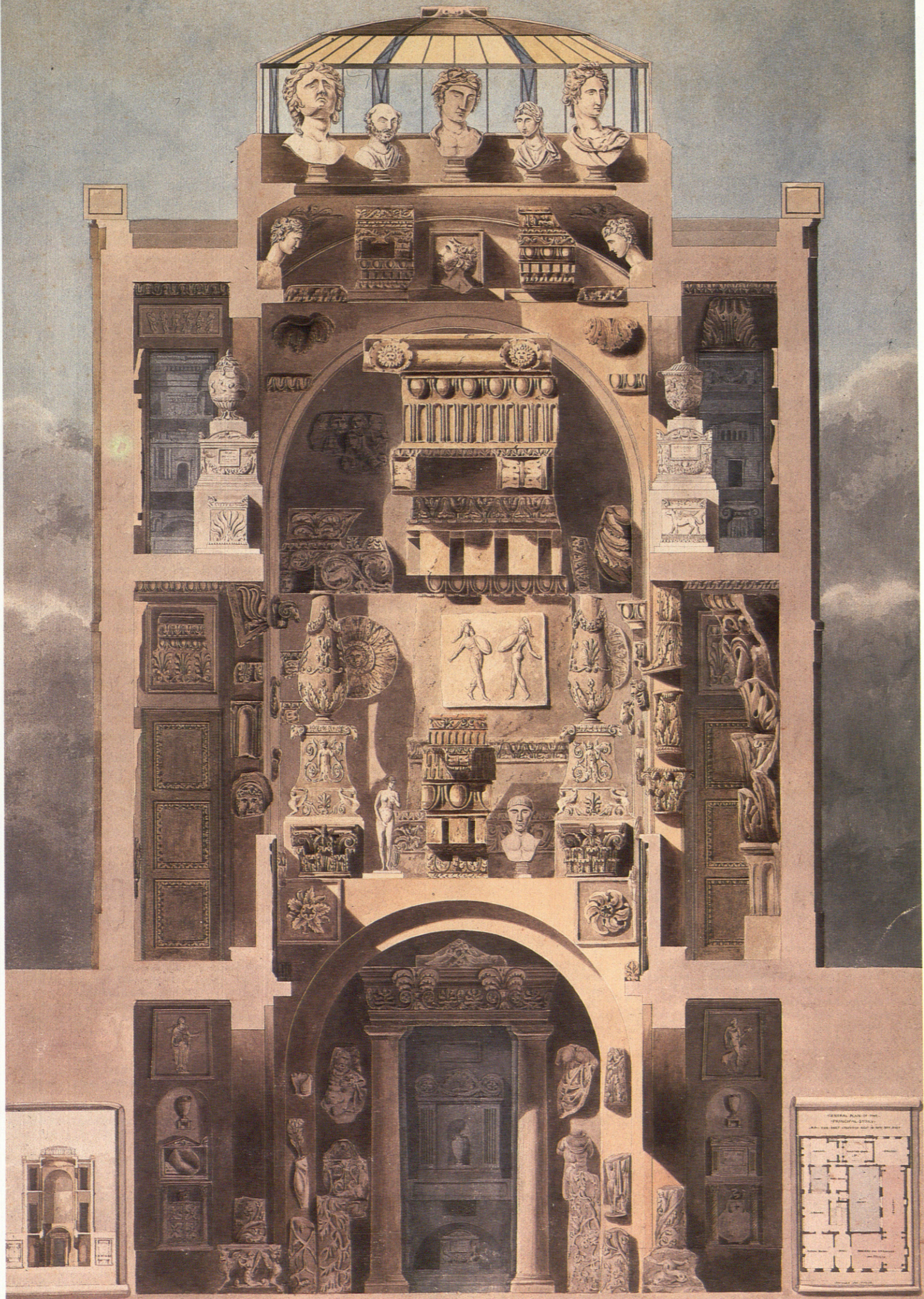
The names of the common colours reveal something about the intent behind the use of paint in the eighteenth century. It was used, it seems, to transform cheap materials into rich and exotic surfaces and to realise, at least in the first half of the eighteenth century, the Palladian ideal of the lofty, cool, Classical apartment. Softwood was to be painted

the colour of stone,<sup>2</sup> pine door architraves and skirting were to be grained in imitation of oak, mahogany or walnut.

Some idea of how these colours were combined in a modest interior is given by Sir William Chambers in letters written in the 1770s.<sup>3</sup> In 1770, for a house in St Andrew Square, Edinburgh, he suggested 'stone colour' for 'parlours if they are for common use' because it 'will last best and is cheapest' but 'pea green and white, buff colour and white or pearl and what is called Paris grey and white... if you mean them to be very neat'.<sup>4</sup> In 1771 for a house in Berners Street, London, he wrote that he proposed to finish the eating parlour in 'pea green with mouldings and ornaments'.

No explanation is given of the visual or emotional impression that these colours were meant to have upon the inhabitant of the house; neither is there very much about the way in which colour was to relate to the architecture of the interior. We can only conclude, rather dimly, that colours were generally placid, tasteful—buff, yellow stone, broken white, delicate greys and greens—and that







Isaac Ware, aunque dio poca información sobre los colores en sí mismos, sí que nos da una buena idea acerca de la clase de interior que se pretendía, y a la hora de comprender qué color podía jugar, y de hecho jugaba un papel vital. Para Ware, y para la mayoría de los decoradores y arquitectos de finales del siglo XVIII, el objetivo era imitar las habitaciones de la antigüedad, y hacerlo según los cánones clásicos, que reflejaban las leyes inmutables del decoro en arquitectura. Se sabía que en la antigüedad se utilizaban materiales ricos para los interiores, pero también que se empleaban la pintura, el yeso y los efectos ilusorios (*trompe l'oeil*) para imitar mármol y piedra. “Grecia introdujo el uso del pedestal y la cornisa para el acabado del interior”, escribió Ware en su *Complete Body of Architecture*. Pero señaló: “para estancias de tamaño mediano se requería el ingenio del pintor”. En las zonas vacías entre la cornisa y el pedestal, el pintor, “con sus tres colores, ideaba compartimentos correspondientes a los ornamentos del pedestal adornado, y en estos representaba para los ojos del poseedor alguna hazaña de algún antepasado heroico...”

El escultor continuaba a partir de lo que el pintor había ideado: añadía adornos en la estancia más rica, dentro de la circunferencia del panel, y donde se requería menos elegancia, se consideraba que sólo los paneles eran ya suficientes. Nuestro plan general de decoración se basa en esto... seguimos las prácticas antiguas”.

La visión de la antigua estancia del tipo *mediano* decorada con paneles caracterizados originalmente sólo por pinturas de efecto ilusorio, realizados y embellecidos luego por el trabajo del escultor, explica tanto la forma de diseñar los revestimientos de madera a finales del siglo XVIII y principios del XIX como el origen de las combinaciones de pintura al modo *clásico*.

### Estudio de Soane

Quizá la mejor forma de analizar el uso de la pintura en esta época es estudiar la obra de Sir John Soane, que fue no sólo sumamente particular sino también, en muchos aspectos, representativo.

A pesar de sus muchos escritos, Soane apenas escribió sobre su teoría del uso del color. En sus numerosas conferencias en la Royal Academy entre 1809 y 1836, Soane nunca se refirió

específicamente a la pintura. Sin embargo, mencionó de paso las cualidades que la decoración y los interiores debían poseer. “Examinemos los modos de decoración usados por los antiguos” aconsejó Soane. “De acuerdo con Vitruvio, los interiores de sus casas estaban adornados con representaciones de edificios con columnas y frontones, y los rostros de la Escena, la Tragedia, la Comedia y la Sátira. Las paredes de las habitaciones amplias se decoraban con paisajes y pinturas de figuras representando los dioses, historias fabulosas, la guerra troyana, los viajes de Ulises, y otros temas conformes con la naturaleza de las cosas. En las obras de los griegos, podemos hallar el origen de cualquier tipo de decoración, principalmente en las representaciones simbólicas de sus divinidades, en sus ceremonias religiosas y sacrificios, en sus historias fabulosas, sus imitaciones de las infinitas variedades existentes en el mundo de los vegetales y los fósiles, y en sus construcciones arquitectónicas.

En las mejores obras de la antigüedad, sólo se ha prestado atención a la propiedad decorativa. Los arquitectos clásicos, totalmente convencidos de su importancia, parece que siempre desearon utilizar estos ornamentos sólo si eran análogos”.<sup>6</sup>

Además de aprobar la práctica de relacionar la decoración con el empleo de la estancia, Soane también ofrecía un esbozo de la evolución de algunos de sus motivos característicos. “Entre las distintas decoraciones adoptadas por los clásicos, aparece a menudo la serpiente, uno de los símbolos de la duración eterna... En Grecia e Italia, la divinidad, Esculapio, se representa siempre acompañada de una serpiente enroscada alrededor de un bastón... Desde la serpiente del Edén hasta la de Achmin, este reptil, por la belleza de su forma y por la sabiduría, ha conservado una fama ininterrumpida”.

Uno de los motivos más reseñables de la *Breakfast room* que Soane diseñó y construyó en la *Pitshanger Manor* en Ealing, entre 1802 y 1803, son los círculos ensartados a lo largo de una franja horizontal que reviste el tímpano del arco rebajado que remata las paredes. Es muy probable que este motivo sea la abstracción del bastón y la serpiente de Esculapio, inspirado tal vez, en la recuperación del tocado egipcio de Isis, que consiste en la imagen de doble espiral de la serpiente mordiendo su

architectural elements, like dado rails, architraves and skirting, could be picked out in lighter colours or grained. Certainly this impression is generally confirmed by contemporary painting of interiors.

However, a few clues to the thinking behind colour choice, and combinations, do exist—buried in fairly obscure books of the period. For example, John Smith, in the 1705 edition of his *The Art of Painting in Oyl*, explains what colours ‘set off best’ with each other. We learn that, to early eighteenth-century eyes, ‘blued and gold, red and white... all yellows set off best with black, with blues and with reds... all blues set off best with whites and yellows. Reds set off best with yellows and whites and blacks... but green and black put together look not so pleasant neither do black and umber’. This list seems to have been regarded as absolute rather than a product of subjective taste for it was reproduced—largely unaltered—in the later eighteenth-century editions of the book.<sup>5</sup>

Isaac Ware, even if he gave little information about colours themselves, does give a very good impression of

the sort of interior that was aimed at, and in the realisation of which colour could—and did—play a vital role. To Ware, and to most later eighteenth-century decorators and architects, the object was to emulate the rooms of antiquity—and to do this in the manner of antiquity which reflected the immutable laws of architectural propriety. It was known that rich materials were used in antiquity for interiors, but it was also known that paint and plaster and *trompe l'oeil* effects were used to imitate marble and stone. ‘Greece introduced the use of the pedestal and cornice for an inside finishing’, wrote Ware in his *Complete Body of Architecture*. But, he noted, ‘for middling apartments the painter’s art was used’. In the plain areas between cornice and pedestal, the painter ‘with his three colours... struck out compartments correspondent to the ornaments of the enriched pedestal, and in these he... represented to the possessor’s eye some action of an heroic ancestor...’

The sculptor followed on from what the painter had first devised: he threw in ornament in the richer apartment within the circumference of the panel; and where less

elegance was required, the panels themselves were judged sufficient. Upon this is founded our general plan of decoration... we follow the antique practice’.

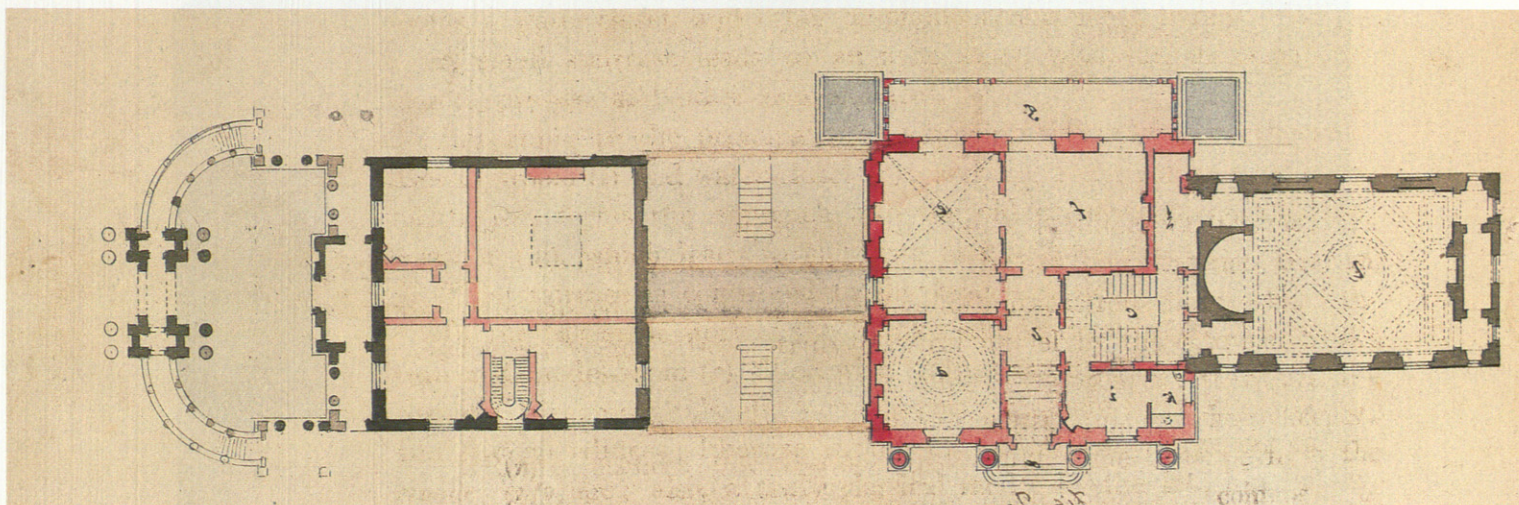
This vision of the antique room of the ‘midding’ sort—decorated by panels that were originally defined only by *trompe l'oeil* paintwork and later emphasised and embellished by the work of the sculptor—explains both the design of late seventeenth- and early eighteenth-century wooden wall panelling and the origin of later eighteenth- and early nineteenth-century ‘antique’ paint schemes.

#### Study of Soane

The best way, perhaps, to examine the use of paint in this period is to study the work of Sir John Soane which was not only highly individual but also, in many ways, representative.

Despite his many writings, Soane recorded little directly on his theory of paint use. In his copious lectures on architecture, delivered at the Royal Academy between 1809 and 1836, Soane never once talked specifically on paint. However, he did make many passing references to



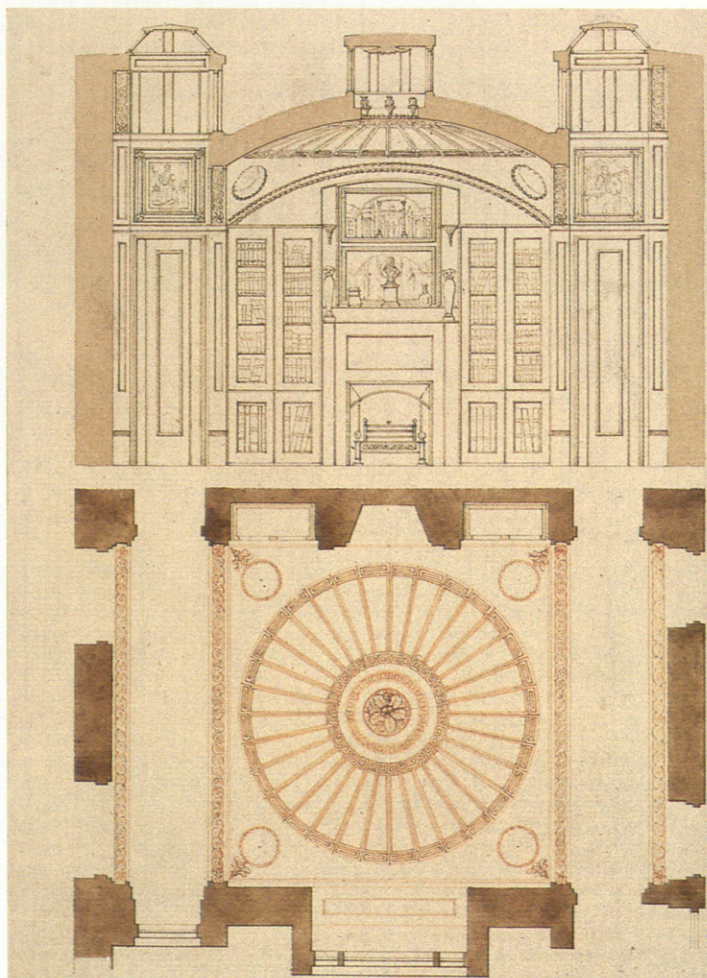


1.



2.

1. Pitshanger Manor, 1800-03. Planta.
2. Apunte del Breakfast Room, Pitshanger Manor.
3. Sir John Soane Museum. Planta y alzado del Breakfast Room.



3.

the qualities that decoration, and the domestic interior, should possess: 'Let us enquire into (the) modes of decoration used by the Ancients', advised Soane. 'According to Vitruvius the interiors of their houses were embellished with the representation of Edifices with columns and pediments, and the fronts of Scenes, Tragic, Comic and Satire. The walls of their large apartments were decorated with landscapes, and paintings of figures representing the Gods, fabulous histories, the Trojan War, the wanderings of Ulysses, and other subjects conformable to the nature of things... In the works of the Greeks, decoration of every kind may be traced chiefly to the symbolical representations of their divinities, to their religious ceremonies and sacrifices, their fabulous histories, to their imitations of the infinite variety in the vegetable and fossil world, and to their architectural constructions... In the best works of antiquity propriety of decoration has been particularly attended to. The ancient architects, fully impressed with its importance, seem always to have been desirous of using such ornaments only as were





4. Perspectiva del Breakfast Room. Mayo 1802. Pitshanger Manor.

5. Breakfast Room en Pitshanger Manor. El esquema original de 1803 se perdió a finales del siglo XIX.

En 1986 se redecoró bajo la supervisión de Jan Bristow.

propia cola. Lo cierto es que una vez admitida la aprobación de Soane a la conexión entre decoración y función, es difícil distinguir exactamente la relación que tiene esta asociación con el uso de esta estancia, tal vez, por la opinión general de que, para Soane, el desayuno debía ser más bien una actividad médica en vez de epicúrea, ya que Esculapio era para los romanos el dios de los médicos.

El hecho de que la habitación se ha llamado siempre *Breakfast room*, lo confirma la propia descripción que Soane hace de la

casa.<sup>7</sup> Pero, como revela la perspectiva de J.M. Gandy presentada en 1802, la habitación estuvo también destinada a almacenar alguna de las colecciones de antigüedades de Soane: principalmente jarrones y urnas. Asimismo sabemos que Soane debió usar su *Breakfast room* en *Lincoln's Inn Fields* para entrevistas y como sala de espera.<sup>8</sup> Indudablemente, la *Breakfast room* de *Pitshanger Manor* sirvió a los mismos propósitos, como una especie de gabinete de antigüedades con antesala, esta decoración con su combinación de colores pompeyanos y nobles

analogous'.<sup>6</sup>

As well as approving the practice of relating decoration to room use, Soane also offered a glimpse of the evolution of some of his characteristic motifs. 'Among the different decorations adopted by the ancients, the serpent, one of their emblems of eternal duration is very often seen... In Greece and Italy, the divinity, Esculapius, is always represented attended with a serpent twisted round a staff... From the serpent of Eden to the serpent of Achmin, this reptile, for beauty of form and for wisdom, has maintained an uninterrupted celebrity'.

One of the more notable motifs in the Breakfast room Soane designed and built at Pitshanger Manor, Ealing, between 1802 and 1803 is the rings threaded along a horizontal bar that fill the tympana of the segmental arch that spans the walls. This motif is surely an abstraction of Esculapius' serpent and staff inspired perhaps by the Egyptian revival Knot of Isis motif of the double helix-like image of the snake devouring its own tail. Admittedly, given Soane's approval of the connection between decoration

and function, it is hard to see exactly what this association has to do with the use of the room apart from the general comment that, for Soane, breakfasting must have been a medicinal rather than Epicurean activity since Esculapius was, to the Romans, the god of physicians.

That the room was always called the Breakfast room is confirmed by Soane's own description of the house.<sup>7</sup> But, as revealed by J. M. Gandy's perspective of 1802, the room was also intended to serve as a repository for some of Soane's collection of antiquities—notably vases and urns. We know also that Soane was to use his Breakfast room at Lincoln's Inn Fields for interviews and as a waiting room.<sup>8</sup> No doubt the Pitshanger Breakfast room was used in the same manner so, as a sort of cabinet of antiquities cum ante-room, this decoration with its Pompeian colour scheme and noble caryatids, appears more relevant to the room's function.

Some of the motifs are, however, clearly taken by Soane from his current repertoire of favoured motifs and imposed on, rather than generated by, the room. Notably the

decoration of the dome which is very similar to motifs Soane was using at the Bank of England—particularly in the chief cashier's office of 1798 to 1799, while a snake and staff motif was used in the Dividend office of 1818.

The caryatids themselves pose an interesting problem: in his lectures,<sup>9</sup> Soane asked 'upon what principle can we reconcile the introduction of male and female figures to support the entablature of our buildings; or introduce them with lamps in our houses, for the lighting of our rooms'. The answer he supplied was somewhat obscure, and apparently contradicts his own practice. Soane put the rational view: 'Let us remember the axiom that everything in Architecture is to be accounted for'; consequently it would be 'absurd' wrote Soane, to employ caryatids—the personification of military victory over enemies pertaining only to triumphal public architecture—for peaceful or domestic architecture. Yet, thinking this, Soane employed them—these slaves in bondage—in his Breakfast room. What can the symbolism be? Probably none, for Soane could play the trump of beauty over reason. His lecture on







cariátides, parece estar más relacionada con la función de la habitación.

No obstante, Soane toma claramente algunos motivos de su repertorio habitual imponiéndose a las características de la habitación, en lugar de dejar que ésta los genere. Hay una notable similitud entre la decoración de la cúpula y los motivos que Soane estaba utilizando en el Banco de Inglaterra, especialmente los del despacho de la caja central realizada entre 1798 y 1799, y el motivo de serpiente y bastón empleado en la sección de Beneficios de 1818.

Las mismas cariátides plantean en sí un interesante problema; en sus conferencias<sup>9</sup> Soane preguntó: “¿Bajo qué criterio podemos concebir la introducción de figuras masculinas y femeninas para sostener el entablamento de nuestros edificios, o presentarlas en forma de lámparas en nuestras casas para la iluminación de las habitaciones?”. La respuesta que él dio era en cierto modo oscura y aparentemente en contra de su propia práctica. Soane dio una explicación racional: “Recordemos el axioma de que en la arquitectura todo ha de tener una explicación”. En consecuencia, escribió Soane, sería absurdo emplear cariátides (la personificación de la victoria militar sobre enemigos, relacionada sólo con la arquitectura pública triunfal), para una arquitectura de paz o doméstica. A pesar de opinar de este modo, Soane las utilizó —esas esclavas en cautiverio— en su *Breakfast room*.

¿Qué puede significar este simbolismo? Probablemente nada, porque Soane bien pudo presentar el triunfo de la belleza sobre la razón. Su conferencia sobre las cariátides también incluye el siguiente fragmento: “un artista puede presentar aquello que ha visto, no por que sea característico ni propio, sino porque al considerarlo de forma abstracta le pareció bello, al menos en su opinión”. Soane se refirió a este hecho como la actividad de un copista. ¿Acaso se vio él mismo como tal?

Al mismo tiempo de fomentar el uso del precedente clásico adecuado para clasificar los adornos y para seleccionar los motivos decorativos más relevantes de una habitación, Soane también señaló el lugar del interior dentro de la jerarquía de edificios en su conjunto. “La arquitectura se ha de considerar

bajo dos aspectos diferentes: lo Util y lo Dulce, y éstos jamás se pueden separar, ya que si se descuida el exterior, o el interior no mantiene el mismo carácter e importancia que el exterior, el juicio y el gusto de la arquitectura se pondrá en entredicho de inmediato. No es suficiente que todas las partes del exterior armonicen entre sí y que combinen en conjunto, porque el interés que crea la visión del exterior debe mantenerse a lo largo de toda la obra”.

### El significado del color

La mejor manera de explicar el significado de los colores utilizados por Soane y los criterios de su elección, es haciendo referencia a las obras de dos contemporáneos de Soane, y mediante el examen del conjunto de la obra de Soane.

James Peacock fue durante más de cuarenta años auxiliar de maestro de obras de la ciudad de Londres, nombrado en 1771 a instancia de George Dance el joven, luego maestro de obras de la ciudad. A pesar de la naturaleza poco atractiva de su papel de subordinado a largo plazo, Peacock no era torpe en absoluto. Todo lo contrario, se trataba claramente de un individuo inspirado, un diseñador neoclásico de gran talento y el hombre que descubrió al joven Soane asegurándole un trabajo en el equipo de Dance.

Esto sucedía en 1768, se dijo que a Peacock le había sido presentado Soane a través de un *pariente cercano*.<sup>10</sup> Por lo tanto, parece lógico asociar a Soane con las ideas expresadas por Peacock sobre el uso del color. Está claro que ambos se movían en los mismos círculos arquitectónicos, y que sus relaciones eran lo suficientemente buenas como para que Peacock le diera a Soane su primera gran oportunidad.

Las ideas de Peacock, no especialmente originales en sí mismas, aparecen en un libro verdaderamente original titulado *Οιχιδία* o *Cáscara de nuez*, publicado en 1785 bajo el seudónimo de Jose MacPaccke. En su libro Peacock señalaba lo siguiente: “La distribución del color en las distintas partes de las salas principales debiera basarse en un profundo estudio de la naturaleza en varios paisajes escogidos... En el techo debiera prevalecer la luz, el frío azul celeste, suavemente atenuado, matizado sólo con tintes mejorados tal como los que

caryatids also includes this passage: an artist can 'introduce that which he has seen, not because it is characteristic, nor because it is proper but because when considered abstractedly it, to him at least, appears beautiful'. Soane referred to this as the action of a 'copyst'. Can he have seen himself as such?

As well as promoting the use of the correct antique precedent for ordering the embellishments and for selecting the relevant decorative motifs for a room, Soane also pointed out the place of the interior in the hierarchy of the building as a whole. 'Architecture must be considered under two distinct heads: the Utile and the Dulce; these can never be separated, for if the exterior be neglected, or the interior does not keep pace in character and importance with the exterior, the judgement and taste of the architect will be rightly called (in) question. It is not sufficient that all the parts of the parts of the exterior shall harmonise with each other, and be well combined as a whole, for the interest created from viewing the exterior must be carried on and gradated throughout the entire work'.

### Meaning of colour

The meaning of the actual colours used by Soane and the criteria for their choice, can best be explained by reference to the works of two of Soane's contemporaries and by examination of Soane's building accounts.

James Peacock was for over 40 years assistant clerk of works to the City of London, appointed initially in 1771 at the request of George Dance the younger, then the clerk of the City works. Despite the unglamorous nature of this long-term subordinate role, Peacock was by no means dull. On the contrary he was clearly an inspired individual, a Neo-Classical designer of great talent and the man who discovered the young Soane by securing him a job in Dance's office.

This was in 1768 when Peacock was said to have been introduced to Soane by a *near relative*.<sup>10</sup> It seems reasonable, therefore, to associate Soane with the views expressed by Peacock on the use of colour. They clearly moved in the same architectural circles and were in sympathy enough for Peacock to give Soane his first big

opportunity.

Peacock's views, not in themselves particularly original, appear in a most original book, entitled *Οιχιδία* or *Nutshells* and published in 1785 under the anagrammatic pseudonym of Jose MacPaccke. In his book Peacock explained that: "The distribution of colour in the various parts of the principal rooms should be based on a close study of nature in several select landscapes... In the ceiling should prevail the light, cool and delicately softened azure of the sky, diversified with such meliorated tints only, as the fleecy clouds produce when illuminated by the morning sun with 'orient pearls and gold': the walls should partake a middle hue, and the floor a deeper dye, should be imitative of the carpet of nature". In recommending this approach to colour choice—completely in line with the awakening interest in nature and new appreciation of simplicity which permeated all the arts in the late eighteenth century—Peacock could not help revealing one of the origins of the Romantic movement. It was, in part, a reaction against the artificial, and unnatural, approach of the early Neo-Classicalists—such





7.



8.

9.



7. Perspectiva. Breakfast Room. J.M. Gandy. Agosto-Septiembre.

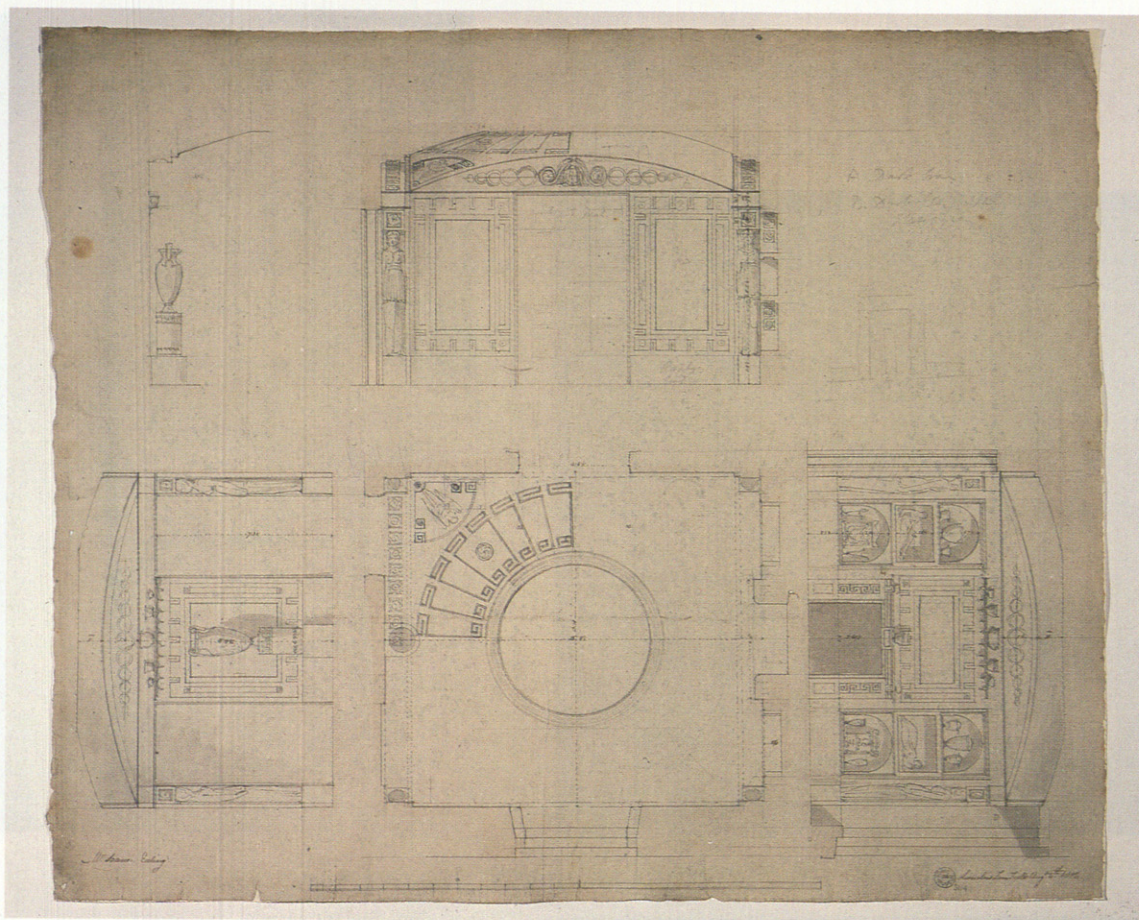
8,9. Detalles. Breakfast Room. Pitshanger Manor.

10. Pitshanger Manor. Apunte por C.J. Richardson 1835.



10.





11. Planta y alzados. Breakfast Room. Pitshanger Manor. 4 Agosto 1802.

producen las nubes cuando el sol matinal las ilumina con 'perlas orientales y oro': las paredes deberían adquirir un matiz intermedio y el suelo un tono más profundo, a imitación de la alfombra de la naturaleza". Al recomendar esta manera de abordar la elección del color —totalmente en la línea del

naciente interés por la naturaleza y la nueva valoración de la sencillez que impregnaba todas las artes de finales del S.XVIII— Peacock no pudo evitar descubrir uno de los orígenes del movimiento Romántico. Fue, en parte, una reacción en contra del enfoque artificial y antinatural de los primeros neoclásicos,

as Robert Adam who preferred to decorate his rooms in a manner unsupported by the precedence of nature. When describing this unprincipled approach Peacock alluded to 'the cheese cakes and raspberry tarts upon the ceiling (which) vie with, and seem to reflect those upon the floor'. A reasonably accurate description of an Adam carpet and ceiling co-ordinated scheme in which pink and biscuit colours predominate.

In defence of his preference for the precedence afforded by nature, Peacock invoked an analogy made familiar by early eighteenth-century Rationalist philosophers such as Francis Hutcheson and Bishop Berkeley in their attempts to define beauty, and to equate beauty with truth.<sup>11</sup> 'Mere decoration though it most strikes the vulgar eye is', wrote Peacock, 'really the meanest branch of architecture; a handsome well-proportioned peasant, or serving girl, are beheld with pleasure, while their deformed or ill-favoured superior, though ornamented with everything esteemed beautiful and brilliant, excites disgust and aversion. Hence in the interior of the little building, a correct and chaste simplicity seems characteristically proper'. And, added

Peacock, echoing Ware, 'let (the decoration) pay some little respect for the greybeard of antiquity'.

That this dependence on the example of nature was still powerful in the early nineteenth century when Soane was designing some of his major work is revealed, by the writings of T. H. Vanherman. In *Every Man His Own House Painter*, published in 1829, Vanherman explains how the decoration of the interior of a house should reflect the use of the rooms, be co-ordinated and, as Soane put, 'conformable to the nature of things'. This rational use of nature meant that, 'the entrance hall (should) combine force and strength of colouring strongly marked and well connected, of a sober and warm hue; the staircase may be of the same tint, but two shades lighter... the suite of rooms on the first floor (is) where the skill and taste of the painter must be exerted (so that) the eye may be pleasingly surprised, yet not dazzled by too many glaring lights... as we advance higher, we should adapt the aerial tint'.

These colour theories can be seen to be applied in several of Soane's interiors—notably in the recently recreated Breakfast room at Pitshanger Manor. Here we

see the panel wall treatment of the *ancients* or more particularly of the Romans—described by both Ware and by Soane. The evolution of this scheme can be traced through a series of design sketches. A perspective of the proposed Breakfast room dated May 1802,<sup>12</sup> shows the revolutionary form in which the room was eventually to be built—arched walls supporting a pendentive ceiling, no order of architecture—but dressed out with fairly familiar Neo-Classical decorations. Acroteria and antefixa embellish the modish shallow pediment over the door, and a typical Soane fire surround—virtually no lintel but broad posts—fails to hold its own against an overpowering pair of urns in recesses. The light colouring of the walls probably does not imply that, at this early stage, Soane was thinking of a simple, austere, largely stone-coloured scheme, but rather suggest that at the time this perspective was drawn he had decided the room's form but not its colouring beyond the wall-anchoring device of a tall, probably grained skirting.

That this perspective shows the absence of an idea rather than a preference for simplicity is suggested by another, rough, perspective perhaps painted later in 1802.



como Robert Adam, que prefería decorar sus habitaciones de una forma ajena a las prioridades naturales. Cuando Peacock describió este enfoque sin principios, hizo alusión a *los pasteles de queso y tartas de frambuesa sobre el techo con el que compiten, y parecen reflejar aquéllos sobre el suelo*. Una descripción razonablemente precisa de una alfombra de Adam y un techo coordinadas en una estructura donde predominan los colores rosa y beige.

Para defender su preferencia por la naturaleza, Peacock utilizaba una analogía muy conocida gracias a los filósofos racionalistas de principios del S.XVIII, tales como Francis Hutcheson y el obispo Berkeley, en sus intentos de definir la belleza, y de equipararla a la verdad.<sup>11</sup> *"La mera decoración, aunque es la que más atrae al espectador corriente", escribió Peacock, "es en realidad la rama más mediocre de la arquitectura; a un campesino apuesto bien proporcionado, o a una criada, se les contempla con agrado, mientras que su deformado o poco agraciado superior, a pesar de estar acicalado con todo lo que se considera bello y brillante, provoca disgusto y aversión. Por lo tanto, en el interior de una pequeña construcción es más adecuada una sencillez correcta y escueta"*. Y Peacock, parafraseando a Ware, añadió, *"dejemos que la decoración rinda un poco de respeto al sabio de la antigüedad"*.

El hecho de que la dependencia del ejemplo de la naturaleza fuese aún muy fuerte a principios del S.XIX, momento en que Soane estaba proyectando algunas de sus mejores obras, lo demuestran los escritos de T.H. Vanherman. En *Every Man His Own House Painter*, publicado en 1829, este autor describe cómo la decoración interior de una casa debiera reflejar la función de las salas, estar coordinada y, tal como lo expuso Soane, *acorde con la naturaleza de las cosas*. Este uso racional de la naturaleza significaba que, *"el vestíbulo debería combinar vigor y fuerza de color de forma armónica y coherente, de un matiz sobrio y acogedor. La escalera podría ser de la misma gama, pero dos tonos más clara... la serie de habitaciones del primer piso es donde la habilidad del pintor debe ponerse en práctica de forma que la vista se sorprenda con agrado, pero no sea deslumbrada por demasiadas luces resplandecientes... como ya*

*propusimos anteriormente, debiéramos adaptar el matiz etéreo"*.

Estas teorías del color las podemos ver aplicadas en varios interiores de Soane —de manera notable en la *Breakfast room* de *Pitshanger Manor* recientemente restaurada. En ella vemos el mismo tratamiento de revestimiento que hacían los antiguos, más concretamente los romanos— descrito tanto por Ware como por Soane. Podemos trazar la evolución de esta combinación a través de una serie de bosquejos de diseños. Un proyecto de la *Breakfast room* fechada en mayo de 1802,<sup>12</sup> muestra la forma revolucionaria en que se pensó construir la habitación —paredes arqueadas sosteniendo un techo abovedado, ausencia de orden arquitectónico— pero realizada con adornos neoclásicos bastante conocidos. El acroterio y el ante-fijo embellecen el frontón poco profundo sobre la puerta, tan de moda en la época, y un típico marco de chimenea —casi sin dintel pero con amplias columnas— no logra sostenerse por sí mismo frente a las abrumadoras urnas colocadas en los nichos. Probablemente el suave colorido de las paredes no implique que, en esos primeros momentos, Soane estuviera pensando en una combinación simple, austera del color de la piedra, más bien sugiere que en el momento en que se trazó esta perspectiva tenía decidida ya la forma de la estancia, pero no su colorido, excepto el recurso de un zócalo elevado y probablemente vetado.

El hecho de que esta perspectiva muestra la ausencia de una idea, más que una predilección por la sencillez, se deduce por otra perspectiva más tosca, tal vez posterior a 1802. En ella, la estancia está completa, si bien pintada de forma imprecisa, con frontón sobre la puerta abandonada, con revestimientos esbozados y una versión menos abstracta del motivo de la serpiente y bastón de Esculapio.<sup>13</sup> Un tercer dibujo fechado el 4 de agosto de 1802, ofrece una interpretación de la estancia mucho más desarrollada. El dibujo, que incluye, los alzados de las paredes y detalles de parte del techo, es monocromo, pero la pared del ala oeste, con doble puerta, tiene anotaciones a lápiz con instrucciones sobre el color. En el zócalo hay escrito *pórfido o negro* —lo que confirma la idea existente en el primer boceto de que la pared debiera tener una base pesada. El espacio del

In this perspective the room is fully, if very sketchily coloured, with door pediment abandoned, wall panels appearing and a less abstracted version of Esculapius' serpent and staff motif.<sup>13</sup> A third drawing, dated 4 August 1802, shows a far more developed rendering of the room. This drawing, taking the form of laid-out wall elevations, plan and quarter ceiling detail, is monochrome but the west wall—with double door—is annotated in pencil with colour instructions. On the skirtings is written *'porphyry or black'*—confirming the idea present in the early sketch that the wall should have a weighty base. The segmental tympanum space moderating between wall and domed ceiling is keyed with an 'A', while the frame to the large wall panel is keyed with the letter 'B'. In the top right hand corner of the drawing we are told that 'A' indicates dark brown and 'B' dark blue and the fillet lighter. The large panel itself is described as red and the thin, vertical panel flanking the main panel is described as yellow. The design of the fretwork around the panel represents, for Soane, a very literal use of history. The design seems to be based on a Roman room discovered

in 1777 near the Villa Negroni, Rome and drawn between 1776-79 by Thomas Hardwick who was then in Rome with Soane. When the design was at this stage, J. M. Gandy was commissioned to paint a detailed perspective which, until recently, was thought to show the room as executed.<sup>14</sup> However, recent works of reconstruction have suggested very forcibly that Soane refined the design again, in the interest of greater simplicity and naturalism, before execution.

Exhaustive research and detailed investigation by architect and paint expert Ian Bristow (with project architect John Wibberley), have revealed the probable colours and organisation of the original, executed scheme and have provided the basic information for the recently completed redecoration of the room.<sup>15</sup> The major difference between Gandy's perspective and the scheme as apparently executed is the simplification of the wall panelling. According to Bristow's investigations, the complex fretwork frame surrounding the large panels was not executed and consequently has not been included in the reconstruction. Instead, based on evidence, a simple,

dark blue marbled panel has been framed by a margin of lighter, blue/grey bardiglio—the two exotic finishes separated by a 2in wide black band. Again, these colours are quite far removed from those shown in the Gandy perspective. Bristow also discovered that the central portion of the dome had been treated as an oculus and painted in imitation of a cloudy light blue sky—the ultimate expression of the natural approach to room decoration where the ceiling should imitate the 'aerial tint' while the skirting was heavy (in imitation of porphyry) and the walls struck a middle hue.

Both these details were described by Soane on 17 October 1802 when, in his day book, he noted that the *'plinth'* or skirting was to be porphyry, the caryatids were to be bronzed with their plinths, capitals and arches above in *'marble'*, and the flat oculus in the *'dome'* was to be painted to represent a very flat dome with light clouds with the rest of the dome light blue. This description also states that the flying figures in the spandrels of the pendentive ceiling were to be silvered.<sup>16</sup>

The final simplification of the wall treatment seems



tímpano rebajado entre la pared y el techo abovedado está representado con una *A*, mientras que la estructura para el gran revestimiento está con la letra *B*. En el ángulo superior derecho del plano se nos dice que *A* significa marrón oscuro, y *B* azul oscuro y el filete más claro. El gran revestimiento está descrito como rojo y el más pequeño vertical que flanquea al principal aparece descrito como amarillo. El diseño del calado que rodea al revestimiento representa, para Soane, un uso muy literal de la historia. El dibujo parece estar basado en una estancia romana descubierta en 1777 cerca de Villa Negroni, en Roma, y pintada entre 1776-79 por Thomas Hardwick, que por aquel entonces se hallaba en Roma con Soane. Cuando el dibujo estaba a ese nivel de desarrollo, a J.M. Gandy le encargaron pintar una perspectiva detallada que, hasta hace muy poco, se creyó de la estancia terminada.<sup>14</sup> Sin embargo, recientes trabajos de reconstrucción han demostrado de forma contundente que Soane lo perfeccionó de nuevo, en favor de una mayor sencillez y naturalismo antes de su total realización.

Un estudio exhaustivo y una investigación detallada llevada a cabo por el arquitecto y experto en pintura Ian Bristow (con el arquitecto proyectista John Wibberley), han revelado los posibles colores y disposición del esquema original ejecutado y han proporcionado la información básica para la completa redecoración de la estancia llevada a cabo recientemente.<sup>15</sup> La mayor diferencia entre la perspectiva de Gandy y la reconstrucción realizada, es la simplificación del revestimiento de la pared. Según las investigaciones de Bristow la compleja estructura del calado que rodea los grandes revestimientos no se realizó y, en consecuencia, no ha sido incluida en la reconstrucción. En su lugar, basándose en los datos, se ha elaborado un sencillo revestimiento marmóreo de color azul oscuro por un margen de *bardiglio* azul más claro (los dos acabados exóticos separados por una banda negra de dos pulgadas). Una vez más, los colores distan bastante de ser lo que aparecen en la perspectiva de Gandy. Bristow descubrió también que la parte central de la cúpula fue tratada como un ojo y pintada imitando un encapotado cielo azul claro (la máxima expresión del enfoque natural en

la decoración de salas, donde el techo tenía que imitar el *matiz etéreo* al tiempo que el zócalo era pesado (imitación del pórfido) y las paredes adoptaban un tono medio.

Estos dos detalles fueron descritos por Soane el 17 de octubre de 1802, cuando, en su diario, observó que el *plinto* o zócalo debía ser de pórfido, las cariátides de bronce con podios, los capiteles y los arcos superiores de mármol, y el *óculo* de la cúpula debía ser pintada *de forma que representara una cúpula muy plana con nubes claras y el resto de azul claro*. Esta descripción también menciona que las figuras etéreas de los tímpanos de la bóveda de pechinas debían ser de plata.<sup>16</sup>

La simplificación final del tratamiento de la pared parece no dejar lugar a dudas, dada la sofisticación de la investigación de Bristow sobre la superficie de la pared, pero más difícil de enjuiciar es la exacta correspondencia de los nuevos colores. El análisis y la combinación de los colores de las zonas a pintar originalmente fue muy meticuloso, de forma que las nuevas pinturas son lo más exactas posible. Sin embargo, un examen más profundo de la precisión de este esquema, examen que al mismo tiempo arroja luz sobre la paleta de Soane y sus preferencias de color es posible gracias a la existencia de la cuenta de lo gastado por el pintor en Pitshanger.<sup>17</sup>

Entre junio y noviembre de 1803, los colores adquiridos por Soane incluyen los siguientes: Blanco de España puro y cola que pudo haber usado para obtener pintura al temple blanca para el techo, o pudo haber sido coloreado para obtener un material a utilizar en los jaspeados o veteados. Vanherman en 1829 escribió que *“el veteado o la imitación a madera y a mármol ha formado durante bastantes años parte importante del sistema decorativo y normalmente se realiza en acuarelas y luego se barniza.”*<sup>18</sup> De aquí se deduce que ya se utilizaba la pintura al temple. En la lista también se encuentran los tostados, tierra de siena, azul prusia, pardo oscuro, ocre amarillo, ocre piedra y ocre puro, negro de humo y rojo venecia. Estos pigmentos preparados en aceite de linaza y mezclados con cierta cantidad de albayalde habrían dado lugar a colores piedra, cremas, ante, verdes oliva, pardos y gris francés. Con el rojo venecia, probablemente mezclado con otros pigmentos Soane habría conseguido sus colores

beyond doubt, given the sophistication of Bristow's investigation of the wall surface but more difficult to judge is the accuracy of the new paint colours. Those original paint areas which were exposed were meticulously analysed and colour matched so that the new paints are as accurate as possible. However, a further check on the accuracy of the scheme—a check which also throws light on Soane's palette and colour preferences—is made possible by the existence of the painter's account for Pitshanger.<sup>17</sup>

Between January and November 1803 the colours purchased by Soane included the following: fine whiting and double size that would have been used to make white ceiling distemper or could have been coloured as a material for marbling or graining. Vanherman, in 1829, implied the use of distemper when he wrote that *'graining or imitation wood and marble, has for some years formed a considerable part of the decorative system (and is) generally executed in water colours, and then varnished'*.<sup>18</sup> Also listed are burnt 'terra de Sienna, Prussian blue, umber, yellow oaker, stone oker, and fine spruce oaker, lamp black

and Venetian red'. These pigments, ground in linseed oil and mixed with a certain amount of white lead, would have made stone colours, creams, buff, olive greens, drab and French grey. The Venetian red, probably mixed with other pigments, would have given Soane his reds and his mahogany colours for graining, while the red lead and Spanish red included in the list would have been for undercoats, although chocolate colour was made from lamp black and Spanish brown.<sup>19</sup> 'Paper bronze' and 'cophall varnish' are also mentioned—both of which would have been used for achieving exotic bronzed and polished marble-like paint finishes.

The disposition of so many exotic, illusionistic paint finishes in a room was, really, an early nineteenth-century phenomenon. Graining and marbling had been used throughout the eighteenth century for specific details such as skirtings, doors, architraves, and fire surrounds, but had rarely been used as finishes for plaster walls. Soane's use was, of course, meant to evoke the apartments of the ancients and, no doubt, he would have shared Vanher-

man's view that graining and marbling added *'lustre to an apartment... like diamonds in a portrait'*.

In contrast with his keen interest in the detailing of all fixings, Soane did not design the furniture for Pitshanger. Instead he bought off-the-peg items of common design.<sup>20</sup>

Soane's types of paint finish, combined within a highly sophisticated decorative scheme, make the Breakfast room at Pitshanger the epitome of English Neo-Classical taste, judgment and erudition. Its form and its decorations represent the abstracted essence of a 200-year attempt to refine and adapt the Classical past to suit English culture and climate, and to extract from the Orders a timeless architecture that is Classical yet not pedantically so. And, what is more, this remarkable academic synthesis is not only achieved but, in the process, a beautiful room is created which also possesses the domestic virtues of comfort, intimacy and repose. A room worthy of *'a dwelling equally Classical and convenient'* as Hughson observed in 1805.<sup>21</sup>





12.



13.



14.

12. Sir John Soane Museum. Detalle.

13. Sir John Soane Museum. Detalle de la escalera.

14. Sir John Soane Museum. Sección por la cúpula y el Breakfast Room.





15.

15. Perspectiva. Bank Stock Office. J.M. Grandy. 1792.  
16. Bank Stock Office. Banco de Inglaterra restaurado por Higgins, Gardner & partners.



16.



caoba para el veteado, mientras que el minio y el rojo español incluidos en la lista se utilizarían para dar la primera capa, el color chocolate se obtendría del negro de humo y marrón español.<sup>19</sup> También se mencionan el *bronce papel* y el *barniz cophall*, los cuales se utilizarían para obtener un bronce exótico y acabados marmóreos pulidos.

La disposición de tantos acabados exóticos y de efectos ilusorios fue, de hecho, un fenómeno de principios del S.XIX. El veteado y el jaspeado se usaban a lo largo del S. XVIII en detalles específicos tales como zócalos, puertas, arquitrabes y marcos de chimeneas, pero raras veces se emplearon en acabados de paredes de yeso. El uso que les daba Soane trataba, por supuesto, de evocar las estancias de los antiguos y sin lugar a dudas habría compartido la opinión de Vanherman de que el jaspeado y el veteado añadían "*brillo a una estancia como los diamantes en un retrato*".

En contraste a su gran interés en pormenorizar los detalles de la pared, Soane no diseñó los muebles para *Pitshanger Manor*. En su lugar compró artículos de confección de diseño normal.<sup>20</sup>

Las modalidades de acabado de Soane, combinados dentro de una estructura decorativa sumamente sofisticada, convierten la *Breakfast room* de *Pitshanger Manor* en el compendio del gusto, juicio y erudición del Neoclasicismo inglés. Su forma y sus decorados representan la esencia, que recoge el esfuerzo de doscientos años por intentar pulir y adaptar el pasado clásico, para que se ajuste a la cultura y ambiente ingleses, y por extraer de los órdenes una arquitectura atemporal, clásica pero no pedante. Y lo que es más, esta síntesis académica no sólo se logra, sino que en el proceso, se crea una bella estancia que también posee las virtudes domésticas de confort, intimidad y reposo. Una habitación digna de "*una vivienda clásica al tiempo que cómoda*", tal como observó Hughson en 1805.<sup>21</sup>

## NOTAS

1. William Salmon, en su *Palladio Londinensis* de 1734, tasó los colores corrientes de 4 a 6 peniques por libra. Los colores algo más caros —de 6 a 12 peniques por libra— eran el dorado, oliva, guisante, azul celeste intenso, naranja, limón, fresa, rosas, verde muy oscuro y verde cádiz, que costaban 2 chelines y 6 peniques por libra. El verde guisante, según Peter Nicholson en su *Architectural Dictionary*. (Diccionario de arquitectura) de 1819, se obtenía de albayalde, azul prusia y ocre amarillo intenso.

2. John Smith, en la edición de 1687 de su *The Art of Painting in Oyl*, señaló que "*del ocre puro y del blanco se obtiene el color piedra*". El puro, como el ocre de Oxford o piedra, era una clase de ocre amarillento. Peter Nicholson, en su *New Practical Builder* de 1823, consideró que el color piedra era de un tono crema o amarillo: "*El color piedra*", escribió, se obtiene del "*blanco, con un poco de ocre piedra*". Si se le añadía un poco de ocre oscuro, entonces el resultado era, señaló Nicholson, un "*ligero color madera*" excelente.

3. Epistolario de Sir William Chamber que se encuentra en el Departamento de Manuscritos del Museo Británico. Ad Ms441133.

4. La composición de estos en varios manuales del siglo XVIII. Robert Dossie en su *Handmaid to the Arts* de 1758 señaló que el gris perla se obtenía de "*el polvo de la perla, o de las partes más finas de las conchas de las ostras*" al tiempo que William Butcher en su *Smith's Art of House Painting* de 1821 observó que el gris paris se obtenía del albayalde y del azul prusia.

5. *The Arts of Painting in Oyl* de John Smith se publicó por primera vez en 1676 y posteriormente en 1687, 1705, 1738 y 1781.

6. *Lectures on Architecture*. (Conferencias sobre arquitectura) de Sir John Soane, pronunciadas a los estudiantes de la Real Academia entre 1809 y 1836 en dos cursos de seis conferencias cada uno. Publicado por Arthur T. Bolton, Londres, 1929, pág. 99.

7. Planos, alzado y proyectos de la casa Pitshanger Manor, en Ealing, de Sir John Soane, fechado en 1802 y 1833. Copia en el museo Soane, en Lincoln's Inn Fields. Datos sugieren la fecha de 1833 y 1802 siendo ésta posterior.

8. Información obtenida de Margaret Richardson, Delegada conservadora del Museo de Sir John Soane.

9. Op. cit. nota 6, pág. 45.

10. Véase James Peacock en el *Biographical Dictionary of British Architects* (Diccionario Biográfico de Arquitectos Británicos), 1600-1840, de Howard Colvin, Londres 1978.

11. Véase AR Abril 1983, *Racionalismo analizado*.

12. Este y los otros diseños y proyectos de la habitación Breakfast mencionados en este artículo se encuentran en el Museo de Sir John Soane, en Lincoln's Inn Fields.

13. De hecho esta perspectiva preliminar pudo haber sido pintada por el ayudante de Soane, C.J. Richardson, en 1832 como muy tarde y está basado en la de J.M. Gandy de 1882. Sin embargo, aun siendo éste el caso, la evolución del diseño de la habitación Breakfast no ha sido materialmente alterado (Información obtenida de Emmeline Leary, conservadora del Museo Pitshanger Manor).

14. La factura de J.M. Gandy de esta perspectiva subsiste entre la correspondencia privada de Soane en el Museo de Soane. Se pintó entre el 15 de Agosto y el 29 de Septiembre de 1802 y valía 13 libras y 18 chelines. El hecho de que esta perspectiva se empezase al término de un diseño de los alzados del trazado de las paredes, sugiere que el último lo empleó Gandy para una información detallada. Evidentemente ambos diseños carecen de ventanas en la pared. (Información obtenida de Emmeline Leary, conservadora del Museo de Pitshanger Manor).

15. Véase la descripción de Ian Bristow de su obra en Pitshanger en *Transactions*, volumen XI, 1986. Me he basado principalmente en este artículo para la información sobre la redecoración de la habitación Breakfast.

16. Véase ms. en el Museo Soane titulado *Trabajos a realizar, Septiembre 1795-1813*.

17. Se incluye una factura entre volúmenes de notas manuscritas en el Museo Soane titulados *Ealing 1800-183*.

18. T.V. Vahn an, *Every Man His Own House Painter* de 1829.

19. Según William Butcher en su *Smith's Art of House Paint* de 1821.

20. La lista de muebles que Soane compró para Pitshanger fue recientemente descubierta en el Museo Soane metido entre la correspondencia privada. Sabemos que compró muebles confeccionados, que vendió nuevos en una subasta en 1804, 1805, presidida por George Oakley. Esta incluye 24 "*sillas con respaldo alto de junco negras con asiento de caña*" que parecen haber formado el asiento más utilizado en Pitshanger y "*una mesa caoba de Pembroke con esquinas redondeadas, bordes y cajones de paja*".

21. *Circuit of London*, vol. 6, 1805-1809, de D. Hughson.

## References

1. William Salmon, in his *Palladio Londinensis* of 1734, priced common colours at 4d to 6d per lb. Slightly more expensive colours—6d to 12d per lb—were gold, olive, pea, fine sky blue, orange, lemon, straw, pink, blossom and fine deep green which cost 2s 6d per lb. Pea green, according to Peter Nicholson in his *Architectural Dictionary* of 1819, was made from white lead, Prussian blue and fine yellow ochre.

2. In the 1687 edition of his *The Art of Painting in Oyl*, John Smith noted that 'spruce oaker and white make a stone colour'. Spruce, like Oxford or stone ochre, was a type of yellow ochre. Peter Nicholson, in his *New Practical Builder* of 1823 confirmed that stone colour was of a cream or yellow hue: 'Stone colour' he wrote, is made of 'white, with a little stone-ochre'. If a little umber were added then the product was, wrote Nicholson, an excellent 'light timber colour'.

3. Sir William Chambers' Letterbook in the British Museum Department of MSS. Ad MS41133.

4. The composition of these greys was described in various eighteenth-century manuals. Robert Dossie in his *Handmaid to the Arts* of 1758 recorded that pearl grey was made 'from the powder of pearl, or the finer parts of oyster shells' while William Butcher in his *Smith's Art of House Painting* of 1821 noted that Paris grey was made of white lead and Prussian blue or blue verditer.

5. John Smith's *The Arts of Painting in Oyl* appeared first in 1676 with editions in 1678, 1705, 1733 and 1788.

6. *Lectures on Architecture* by Sir John Soane, as delivered to the students of the Royal Academy from 1809 to 1836 in two courses of six lectures each. Edited by Arthur T. Bolton, London, 1929, p99.

7. Plans, elevations and perspective views of Pitshanger Manor house, Ealing, dated 1802 and 1833, by Sir John Soane. Copy in the Soane Museum, Lincoln's Inn Fields. Internal evidence suggest a date of 1833 with 1802 being a post date.

8. Information from Margaret Richardson, Deputy Curator of the Sir John Soane Museum.

9. Op. cit. note 6, p45.

10. See entry on James Peacock in Howard Colvin's *Biographical Dictionary of British Architects, 1600-1840*. London 1978.

11. See AR April 1983, 'Rationalism reviewed'.

12. This, and the other drawings and perspectives of the Breakfast room mentioned in this article are in the Sir John Soane Museum, Lincoln's Inn Fields.

13. This rough perspective could in fact have been painted by Soane's assistant, C. J. Richardson as late as 1832 and based on the 1802 J. M. Gandy perspective. However, even if this is the case, the evolution of the design of the Breakfast rooms is not materially altered. (Information from Emmeline Leary, curator Pitshanger Manor museum).

14. J. M. Gandy's invoice for this perspective survives amongst Soane's private correspondence at the Soane museum. It was painted

between 5 August and 29 September 1802 and cost £13 18s. The fact that this perspective was begun the day after a drawing of laid-out wall elevations was completed suggests that the latter was used by Gandy for detail information. Certainly both drawings lack the window wall. (Information from Emmeline Leary, curator Pitshanger Manor museum).

15. See Ian Bristow's description of his work at Pitshanger in *Transactions*, volume XI, 1986. I have relied heavily on this article for information about the redecoration of the Breakfast room.

16. See ms at Soane Museum labelled 'Business to be done September 1795-1813'.

17. Bill included among volumes of ms notes at Soane Museum, entitled 'Ealing 1800-1803'.

18. T. H. Vanherman, *Every Man His Own House Painter*, 1829.

19. According to William Butcher in his *Smith's Art of House-painting* of 1821.

20. The list of furniture that Soane purchased for Pitshanger was discovered recently at the Soane museum lodged among private correspondence. We learn that he bought ready-made furniture sold new at auction in 1804 and 1805 by George Oakley. This included 24 'square black reed spindle-back chairs with cane seats' that seem to have formed the basic seating at Pitshanger and a 'mahogany Pembroke table with rounded corners, reeded edge and drawer'.

21. *Circuit of London*, volume 6, 1805-09 by D. Hughson.