



Sir John Soane's Museum,  
domo central / *dome area*.  
Fuente / *Source*: Sir John  
Soane's Museum, London.

## BÚSQUEDAS IMPACIENTES

### Palabras clave

Creatividad

Tipo

Referente

Imaginario

Acumulación

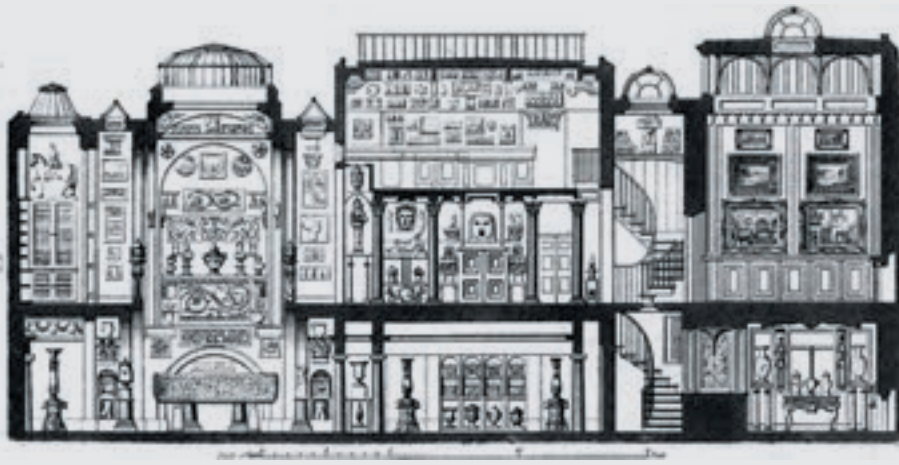
Siguiendo la tradición académica de que nada surge de la nada – y superada la angustia moderna de la originalidad –, las semejanzas con sistemas formales preexistentes se reinstalaron en el proyecto contemporáneo. La colección de John Soane y el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg señalan estrategias opuestas que confluyen en este resurgimiento: la primera reactualiza la noción de ‘tipo’ y la segunda propone la libre asociación característica del mundo moderno.

**R**esabios de modernidad arquitectónica despiertan sospechas frente al uso de imágenes referenciales como instrumentos del proyecto arquitectónico. Este supuesto de la modernidad interroga el papel que juegan las semejanzas en los procesos creativos. Como resultado de la desesperanza moderna – o bien como continuidad de la institución arquitectónica interrumpida por el interregno de la modernidad – la creatividad se ha reconocido en lo preexistente tal como lo afirman los tratadistas de la Ilustración y fuera reinstalado por la intelectualidad italiana de posguerra (representada por Ernesto Rogers, 1953; Giulio Carlo Argan, 1965; y Aldo Rossi, 1966). De esta manera, una parte de la institución arquitectónica recuperó sus procedimientos, y el reservorio de imágenes acumuladas en una sala o en la memoria pasó a constituir una referencia que acompañaba a los procesos proyectuales. Sin embargo, así como todavía se desconoce cuándo surgen las ideas, tampoco se conoce cómo actúan las referencias (aunque podría sospecharse dónde se hacen presentes).

Estas, sin embargo, no son las preocupaciones de este trabajo, sino el rol que desempeñan las acumulaciones en la creación arquitectónica y de qué modo se hacen presentes; para esto es necesario revisar las nociones de ‘tipo’ e ‘imaginario’ sobre las que se basan. Así, aceptado el hecho de que frente a la noción de creación en arquitectura la imitación jugaba un papel fundamental, en 1781 Francesco Milizia comentaba:

¿Y dónde se encuentran casas fabricadas por la naturaleza y que los arquitectos puedan tomar como un ejemplo a imitar? El palacio de un monarca no está modelado sobre el palacio del Universo, lo mismo que la armonía no está modelada sobre la música de los cuerpos celestes, cuyo sonido no ha llegado, al menos hasta ahora, a oído alguno. A la arquitectura le falta, en verdad, el modelo formado por la naturaleza; pero existe otro modelo formado por los hombres, siguiendo la industria natural al construir sus primeras habitaciones. La tosca cabaña es la arquitectura natural; la tosca cabaña es el origen de la belleza de la «arquitectura civil» (Milizia, 1823:50).

El Neoclasicismo, que distinguía a la arquitectura de fines del siglo xviii y primeras décadas del siguiente, retomó los pasos iniciales del pensamiento clásico



**FIG 1** Sir John Soane's Museum, Corte / Section.

respecto a la imitación y la mimesis aristotélica estableciendo una distinción: «imitar en las bellas artes es producir la semejanza de una cosa pero en otra, que se convierte en imagen» (Quatremère de Quincy, 1980:3). El propio Quatremère a su vez, en el *Diccionario histórico* redactado entre 1788 y 1825, definió el 'tipo' de la siguiente manera:

La palabra 'tipo' no representa tanto la imagen de una cosa que debe ser copiada o imitada perfectamente cuanto la idea de un elemento que debe servir, él mismo, de regla al modelo (...); el tipo es, al contrario, un objeto según el cual cada uno puede concebir obras que no se parecerán en absoluto entre ellas (Cit., en Argan, 1969:58 - Rossi, 1966:67).

La doble citación de Quatremère – realizada casi simultáneamente por dos teóricos italianos – actualizó esta noción en la década de los sesenta, aunque estuvo precedida por la polémica irrupción de un artículo editorial escrito por Ernesto Rogers en la revista *Casabella-continuità* de 1953, donde ponía en valor la historia de los hechos arquitectónicos, las preexistencias ambientales urbanas y las tradiciones constructivas populares de los pueblos italianos. El artículo abrió una fuerte polémica con el historiador y crítico inglés Reyner Banham quien, desde la revista *Architectural Review*, atacó duramente el 'Neoliberty' – así bautizado por Paolo Portoghesi – que representaba el aspecto más visible y quizás ridiculizado del quehacer arquitectónico italiano; Banham concluía su texto con la condena: «La única justificación posible para revivir algo en las artes es que quien lo hace se encontrara en una posición cultural análoga a la del tiempo que busca revivir» (Banham, 1959:235). Al respecto, y desde la relegada trincherita italiana, Rogers enfrentaba a la nueva vanguardia encarnada por los arquitectos reunidos alrededor del denominado Team X:

La novedad está sobre todo en cambiar el punto de vista desde el cual se consideran los datos y en

colocarse allá donde se puedan descubrir horizontes inexplorados, es decir, en un punto que abrace visiones particulares en relación a las condiciones históricas originales en las cuales se inducía a actuar (Rogers, cit. en López Reus, 2002:82).

Estos horizontes inexplorados eran, además de la historia y la ciudad, la tradición ingenieril del siglo XIX. En este debate, los ingleses Reyner Banham, el editor de la revista *Architectural Review* J. M. Richards, los arquitectos Alison y Peter Smithson y el holandés Aldo van Eyck, entre otros, proponían la posibilidad de desarrollar la creatividad arquitectónica a partir del análisis de las estructuras sociales con el fin de mantener vigente aquel proyecto moderno que, en su ámbito más profundo, era descrito por el filósofo Jürgen Habermas como «...una nueva vinculación diferenciada de la cultura moderna con una praxis cotidiana que todavía depende de herencias vitales pero que se empobrecería a través del mero tradicionalismo» (1983:13).

No obstante, la búsqueda impaciente por la invención y lo absolutamente nuevo continuaba generando tensiones al interior de los procesos de proyecto, porque la frontera que separaba lo preexistente de lo nuevo era frágil y movediza. El conocido recurso de los *objets à réaction poétique* de Le Corbusier, como estímulo proyectivo integrado por elementos naturales (caracoles, ramas desgastadas por la acción del agua, guijarros), desvía la atención de la relación del arquitecto con la historia en una estrategia nada ingenua para la invención de lo nuevo. En efecto, y más allá de su adhesión con la ingeniería del siglo XIX puesta de manifiesto en su obra *Vers une architecture*, estos *objets trouvés* no hablan de arquitectura, sino de fuentes nuevas e imprevistas, des-colocadas. Esta dimensión 'surrealista' de Le Corbusier confirma no sólo estrategias proyectuales modernas enfocadas en lo nuevo, sino también una ecuación creativa – derivada de la preexistencia arquitectónica – consistente en la acumulación de imágenes en la conciencia, incluyendo lo acontecido o lo que es extremadamente cercano.

Así, las preexistencias no se refieren únicamente al 'tipo' – normado y en cierto modo catalogado – sino también al imaginario. De hecho, un elemento de interés en la ecuación creativa derivada de lo preexistente es la acumulación de imágenes que acompañan al conocimiento, algo así como la experiencia:

La idea de una experiencia separada del conocimiento se ha vuelto para nosotros tan extraña que hemos olvidado que, hasta el nacimiento de la ciencia moderna, experiencia y ciencia tenían cada una su lugar propio [...] Sujeto de la experiencia era el «sentido común», presente en cada individuo (Agamben, 1993:18).

Dicha aproximación coloca a esta acumulación o preexistencia fuera del conocimiento (provisto por su forma moderna de investigación). Para evitar confundirlo



**FIG 2** Sir John Soane's Museum. Fotografía / Photograph Acroterion, ©Creative Commons.

con la ‘imaginación’, que es una facultad o atributo, la noción de imaginario que aquí se asume es *magister dixit*: «el conjunto de las imágenes y las relaciones de imágenes que constituye el capital pensante del *homo sapiens* [...] en su frágil grandeza» (Durand, 2006:21). Su carácter eidético también lo diferencia de la imaginación porque carece de carácter simbólico, de modo tal que la imagen aparece como la acumulación primitiva de ese capital. Se trata de una acumulación sin orden, al menos explícito, de imágenes que ya existen: «es creación incesante y especialmente indeterminada (histórico-social y psíquica) de figuras / formas / imágenes, a partir de las cuales solamente puede tratarse de ‘alguna cosa’» (Castoriadis, 1987:3). Esta acumulación indeterminada y no cualificada constituye un repositorio que aguarda, muchas veces sin uso, y constituye un verdadero arsenal de experiencia (llamada cultura) que, al igual que el



**FIG 3** Joseph Michael Gandy, Selección de partes de edificios públicos y privados erigidos según los proyectos del Señor John Soane R. A. F. S. A. para la metrópolis y para otros lugares del Reino Unido entre los años 1780 y 1815 / *Selection of public and private buildings' parts according to Sir John Soane's projects R. A. F. S. A., for the metropolis and other places of the United Kingdom between 1780 and 1815, 1818.*

conocimiento de la historia, carece de operatividad. Al respecto sólo se puede hablar de la acumulación y no de cómo opera en la conciencia de quien la emplea.

En ese contexto podemos referirnos a las colecciones de Sir John Soane y al Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, que tienen en común una acumulación de imágenes – como ocurre con quien está afectado por el síndrome de Diógenes – que acompañan muy de cerca a los procesos creativos. Estos ejemplos históricos indican orígenes: el primero, en tanto que colección, terminó siendo el primer museo de arquitectura; el segundo, en tanto que mapa de recuerdos, puso en evidencia los mecanismos de inspiración aleatorios o de libre asociación característicos de la modernidad. Ambos expresan visiones distintas de la acumulación y se encuentran en los extremos del siglo XIX: desde el Neoclasicismo

al Romanticismo; desde los ideales clásicos tipificados hasta el impulso vital imprevisible de lo moderno.

## La colección

La casa que el arquitecto Sir John Soane se construyó en el número 12 (al que luego añade los números 13 y 14) de Lincoln's Inn Fields, ubicada frente a una de las primeras plazas urbanas de Londres y cercana al Banco de Inglaterra – quizás su obra más importante – es el recinto de la acumulación o colección. La relevancia de Soane, junto con los arquitectos John Nash y Robert Smirke, se expresó en la construcción de las instituciones del Imperio británico cuando este consolidaba su Revolución industrial: Parlamento, pinacoteca, banco, residencias urbanas burguesas, hospital, museo, palacio de verano, etc. A su vez, en 1806, Soane fue designado profesor de la Royal Academy y arquitecto de la Corona, razón por la cual su casa tiene importancia en tanto que su colección formó parte de su proceso de diseño. En efecto, todos los ambientes de la casa estaban atiborrados de pinturas, grabados y dibujos de Hogarth, Turner, Watteau, Füssli, Canaletto, Campanella y Piranesi, calcos, esculturas originales, maquetas, fragmentos de ruinas y reproducciones de columnas clásicas (también había comprado el sarcófago de Seti I, el hijo de Ramsés II, realizado en alabastro) (FIG. 1). Algunas habitaciones se decoraron con tapices y muebles renacentistas y neoclásicos, además de pinturas pompeyanas que eran del gusto de Soane – gusto adquirido durante el Gran Tour realizado entre 1778 y 1780 becado por la Royal Academy.

Esta acumulación o colección de Soane, iniciada a partir de su mudanza a Lincoln's Inn Fields con su esposa Elisa y sus dos hijos, convirtió su casa en una suerte de museo privado que, en 1833, obtuvo la declaratoria oficial del Parlamento. Entre las diversas estancias de la amplia residencia-museo se destaca el vestidor-estudio [domo central] cuyos muros están tapizados de fragmentos de ruinas, mármoles, yesos y reproducciones (FIG. 2), creando una superficie tridimensional cuya lógica responde a una aparente colección temática sistematizada, pero que en realidad era más bien una composición formal:

Lejos de las contemporáneas teorías expositivas, Soane ordena esta colección no desde el detalle sino desde la belleza del conjunto que debe ser admirado en su totalidad desde la estética de las formas a la variedad de las piezas esculpidas (López-Fanjul, 2007: x).<sup>1</sup>

Soane acostumbraba complementar sus clases de la Royal Academy en su casa-estudio, enseñando el arte clásico y renacentista con su repertorio de imágenes. Pero la enseñanza no era su finalidad, ni tampoco el orgullo, la cultura o el poder – típico del coleccionismo – de mostrarlo a sus visitantes, sino que mientras desarrollaba sus proyectos rodeado de este abundante y abigarrado conjunto de imágenes,

la colección cobraba significación proyectual. Esta afirmación no se puede demostrar fácilmente porque no se ha encontrado, al momento, declaración explícita al respecto de Soane o de sus cercanos. Sin embargo, un indicio de interés fue la tarea emprendida por el dibujante Joseph Gandy, quien realizó una acuarela para su maestro titulada «Selección de partes de edificios públicos y privados erigidos según los proyectos del Sir John Soane R.A. F.S.A. para la metrópolis y para otros lugares del Reino Unido entre los años 1780 y 1815» (FIG. 3), donde comparecen 107 referencias con una antología de maquetas, vistas, perspectivas y planos de los edificios proyectados hasta 1815, año de su crisis personal más aguda, dado el fallecimiento de su mujer Elisa y los graves conflictos que tuvo con su hijo George.

Esta acuarela de Gandy – *Vanitas*, según Moleón (2013:23) – es una suerte de contracara, un contra-museo que presenta los resultados de la obra de Soane en una galería imaginaria y que sugiere que la casa-museo fue la que alimentó a sus obras. Este juego de espejos donde lo real – la obra, los edificios – está en la representación de Gandy, mientras las imágenes y fragmentos están en su casa, convierten a esta acumulación en un universo referencial con destino proyectual a la manera de modelos a copiar que permiten componer la pieza general. En este procedimiento, el estudio con maquetas fue fundamental para Soane, ya que no sólo servían para mostrar y convencer a sus clientes, sino para ‘componer’ en tres dimensiones las partes que integraban el edificio, según indicaban las reglas – y manuales – del neoclasicismo (Wilton-Ely, 2006).

Estas maquetas se confundían con sus colecciones de tal modo que algunos detalles a escala parecían tener otras procedencias que las derivadas de su proyecto. Por esta razón, se podría conjeturar que la colección de piezas, fragmentos, colores e imágenes pictóricas colocadas sobre muros, techos, mesas y pedestales tuvo un destino proyectual.

### El Atlas Mnemosyne

Warburg, padre de la iconografía en el arte, se preguntaba en una conferencia: «¿Hasta qué punto la revolución estilística en la representación de la figura humana en el arte italiano no fue sino el fruto de la confrontación entre dimensiones internacionales y las representaciones del imaginario de la cultura pagana sobrevivientes en los pueblos del mediterráneo oriental?»<sup>2</sup>. Esta pregunta resultaba de su investigación acerca de la imagería mitológica, astrológica y alegórica de los dioses antiguos y su relación con la iconografía secular. Su descubrimiento se reconoció como un punto de quiebre en la historia del arte del Renacimiento: «...que la restauración humanista de la Antigüedad no fue una restauración de la Antigüedad clásica, sino de la cultura de la Antigüedad tardía y en particular del neoplatonismo y del hermetismo» (Agamben, 2015:20). Los dioses en el exilio volvieron a recomponer una historia gracias a las investigaciones



FIG 4 Aby M. Warburg, Atlas Mnemosyne / Mnemosyne Atlas 1924-1929. Tablero / Board N° 32.

sobre aquellas imaginerías que la ciencia moderna excluía. En Warburg, sin embargo, estas dimensiones no sólo fueron objeto de conocimiento, sino que formaban parte del propio sujeto Warburg.

Su Atlas Mnemosyne, iniciado en 1924 e inconcluso por su muerte en 1929, constaba de una colección de 40 paneles con fotografías de imágenes pictóricas des-ordenadas, fotografiadas sobre un fondo negro y colocadas sobre una mesa que sólo los sondeos de Warburg comprendían (FIG. 4-5). Este dispositivo – entendido foucaultianamente como red – se organizaba según un propósito y su orden era cambiante, estaba dis-puesto como una máquina de indicios y estímulos que acompañaba a Warburg en sus trabajos sobre iconografía de acuerdo al procedimiento de: «...prender las fotografías pertinentes en las pantallas y cambiar con frecuencia su composición, según predominase en su pensamiento uno u otro tema» (Gombrich, 1992:263). Pese al reconocimiento de la visión cósmica de Warburg, en su biografía intelectual Gombrich trata de dar coherencia al Atlas como si fuera un acto de creación comparable con la *Heroica* de Beethoven (267), algo hecho con «lenguajes privados y neologismos de acuñación propia» incomprensibles, pero cuyos resultados provocan empatía: «en Mnemosyne se fija el interés en las influencias espiritualizadoras a través de las cuales estos impulsos primitivos originales experimentan un proceso de sublimación, un proceso de ‘inversión’ por el que los motivos y los símbolos del salvajismo pagano se asimilan a la tradición cristiana» (Gombrich, 1992:274). Este interés guió las reflexiones de Warburg desde su internación en la clínica psiquiátrica Bellevue en Kreuzlingen, Suiza, en 1921. Su estadía de cuatro años en el lugar pudo haber ejercido alguna influencia en – o haber escindido – su visión del mundo; también explicaría la coexistencia del proyecto de la célebre biblioteca de arte de más de 60.000 títulos rigurosamente ordenados y catalogados, en paralelo al incomprensible y misterioso Atlas Mnemosyne. Él mismo parecía tener clara conciencia de su condición: «a veces me parece como si, en mi papel de psico-historiador, intentase diagnosticar la esquizofrenia de la civilización occidental a partir de sus imágenes en un reflejo autobiográfico» (Warburg, cit. en Gombrich, 1992:280).

La heterotopía de Warburg que resulta de fotografiar a-sistemáticamente pinturas, gente y situaciones de cualquier tipo montadas sobre paneles de madera forrados con tela negra pareciera reinstalar la separación entre el conocimiento y la experiencia. Warburg se hizo célebre por su reflejo asimétrico de riguroso orden: su biblioteca, la contracara del Atlas Mnemosyne. Por una parte, libros de arte, historia y temas afines sistemáticamente catalogados y agrupados; por la otra, imágenes de referencia constituidas por fotografías de índole diversa y armadas sobre paneles sin regla aparente. Orden y desorden; conocimiento y experiencia.

El método iconográfico que Aby Warburg utilizaba en la investigación de arte podría trasladarse al proyecto arquitectónico en tanto que la acumulación de imágenes



**FIG 5** Aby M. Warburg, Atlas Mnemosyne / Mnemosyne Atlas 1924-1929. Tablero / Board N° 77.



– esta suerte de síndrome de Diógenes virtual – en algún momento pueda orientar o hacer estallar una idea sin que las imágenes tengan algún orden o lógica, como aquella enciclopedia china titulada *Emporio celestial de conocimientos benévolos* que recuerda Jorge Luis Borges:

En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas. [...] notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo (Borges, 1974:708).

Esta cita provocó la risa de Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, quien mencionó en su prefacio: «En el asombro de esta taxonomía, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar 'esto'» (Foucault, 1981:1).

### Dos referentes

Así, la diferencia entre la colección de Sir John Soane y el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg es conceptual e histórica; actualmente, sin embargo, se presenta como un rasgo de aquella postmodernidad que ha logrado conciliar la razón ilustrada con los arrebatos románticos de la sociedad moderna. Conceptualmente, la colección es un conjunto ordenado de elementos comunes, mientras que el Atlas Mnemosyne es un «laboratorio de imágenes», como señalaba Martin Warnke, su editor (Warburg, 2010). Asimismo, Fritz Saxl, historiador de Arte y custodio de la biblioteca Warburg, precisó que las imágenes del Atlas eran para «el estudio de la función de los valores expresivos de la Antigüedad establecidos en la representación de la vida activa en el arte del Renacimiento europeo» (Warburg, 2010:xvi). Si bien estas premisas definen el campo de preocupaciones de Warburg, su propia lógica es (ante la razón apaciguadora de la *Sophrosyne*) el éxtasis y la entrega orgiástica conservada en la memoria, la que comparece en imágenes diversas, algunas veces extraídas de su cotidianeidad.

Históricamente, la colección formó parte del sistema académico del Neoclasicismo de fines del siglo XVIII – el siglo de la razón – fundado en la manualística y las invariantes del 'tipo', pero que ya manifestaba en arquitectura los primeros indicios de Romanticismo, especialmente en su valorización de la ruina. El inconcluso Atlas Mnemosyne, por su parte, se comenzó a construir a partir del año 1924, cuando las vanguardias del nuevo siglo ya estaban instaladas en el imaginario artístico y la iconografía de los neokantianos se había instalado en la historia del

arte. Es decir, los dos casos se hacen presentes en los extremos que prologan y dan cierre al siglo XIX. Por lo tanto, como se dijo anteriormente, son visiones, procesos y métodos distintos, pero se constituyen en referencias clave, quizás por la claridad con que se identifican sus rasgos: el primero por la primacía de la razón y el segundo por el carácter dionisiaco de lo moderno. **ARQ**

---

## Notas / Notes

- 1 María López-Fanjul. (2007:122-127) La autora presenta una descripción pormenorizada de la colección Soane. Ver: «Sir John Soane, arquitecto de colecciones. Su Casa-museo».
- 2 Ponencia de Aby Warburg en el Congreso Internacional de Historia del Arte, Roma, 1912. «Arte italiano y astrología internacional en el Palacio Schifanoia de Ferrara».

---

## Alberto Sato

alberto.sato@udp.cl

Arquitecto, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 1972. Magíster Scientiarum, Historia de la Arquitectura, Universidad Central de Venezuela, 1996. Doctor en Arquitectura, Universidad Central de Venezuela, 2006. Ha enseñado en diversas universidades latinoamericanas. Fue director del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Universidad Central de Venezuela, y Decano de la Universidad Andrés Bello en Chile. Recientemente publicó el libro *Cara / Sello* (Ediciones ARQ, 2015). Actualmente es profesor titular en la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales y docente de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile.

---

## Bibliografía / Bibliography

- AGAMBEN, Giorgio. *Infancy and history: the destruction of experience*. London; New York: Verso, 1993.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2015.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Proyecto y destino*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1969.
- BANHAM, Reyner. «Neoliberty. The italian retreat from modern architecture». *Architectural Review* 747 (1959): 231-235.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé editores, 1974.
- CASTORIADIS, Cornelius. *The imaginary institution of society*. Cambridge: Polity Press, 1987.
- DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo veintiuno, 1981.
- GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Forma, 1992.
- HABERMAS, Jürgen. «Modernity. An Incomplete Project.» En: Hal Foster. *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983.
- LÓPEZ-FANJUL, María. «Sir John Soane, arquitecto de colecciones. Su Casa-museo». *Revista de la Subdirección General de Museos Estatales* 3 (2007): 122-129.
- LOPEZ REUS, Eugenia. *Ernesto Rogers y la arquitectura de la Continuità*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2002.
- MILIZIA, Francesco. *Principi di Architettura Civile*. Bassano: Tipogr. Giuseppe Remondini, 1785.
- MOLEÓN GAVILANES, Pedro. «El sueño del caballero. El retrato de John Soane por Joseph Gandy como Vanitas». *Teatro Marittimo* 3 (Junio, 2013): 9-25.
- RANCIÈRE, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- ROGERS, Ernesto. «Continuità». *Casabella-Continuità* 199 (1953): 9.
- ROGERS, Ernesto. *Experiencia en la arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965.
- ROSSI, Aldo. *L'architettura della città*. Padova: Marsilio, 1966.
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.
- WILTON-ELY, John. «Los modelos arquitectónicos de Sir John Soane: un catálogo». *DC revista de crítica arquitectónica* 15-16 (2006): 41-51.