

Imágenes

01. Un monumento antiguo de nueva factura en construcción en el patio de vidrio de la École de Beaux-Arts en París en la década de 1870, materializando una investigación arqueológica y una gloriosa ficción de la ruina del templo de Cástor y Póllux del *Forum Romanum*. "La Cour vitrée: installation des colonnes monumentales après 1870." École des Beaux-Arts, París.

02. El pórtico del Tesoro de los Sifnios en Delfos en yeso, estrenado en París en 1900, producido por el taller de maquetas del Louvre. Hasta 1934 marcó la icónica entrada al museo junto a la Victoria de Samotracia. Museo del Louvre, París, c. 1901. Musée du Louvre, département des antiquités grecques, étrusques et romaines.

03. Tras el facsímil de yeso de diez metros de altura de la portada en Sanchi Tope instalada en los patios de arquitectura del South Kensington Museum, se produjeron varias copias para museos de toda Europa. Tomado de Henry Rousseau, *Catalogue sommaire des Moulages, illustré de nombreuses planches en simili-gravure*, 2e édition (Brussels: Musées royaux du Cinquantenaire, 1926), 98.

04. Pórtico de la Gloria en South Kensington Museum. Isabel Agnes Cowper, yeso del Pórtico de la Gloria; Arquivolta del portico central, Catedral de Santiago de Compostela (España). Copia de albúmina, 1868. Cortesía del Victoria & Albert Museum, London.

05. Una copia de la cariátide del Erecteion comprada al British Museum en exhibición en la galería del siglo XII en el Museo de escultura comparada, adyacente al ángel de la sonrisa de la Catedral de Reims. Tomada de Paul Frantz Julien Marcou, *Album du Musée de sculpture comparée*, vol. 2 (Paris, 1897).

06. Facsímil de *Las bodas de Caná*, creado por Factum Arte en 2007 e instalado en su localización original en el refectorio de San Giorgio Maggiore en Venecia. Cortesía de Factum Arte.

07. Repisa de chimenea diseñada por Giovanni Battista Piranesi y publicada en *Diverse Maniere d'adornare i cammini*

(1769), materializada por primera vez como un objeto por Factum Arte. Después de la inauguración en la Fondazione Giorgio Cini en Venecia en 2010, se mostró en *Diverse Maniere: Piranesi, Fantasy and Excess* en el Sir John Soane's Museum en 2014. Fotografía de Alicia Guirao del Fresno, cortesía de Factum Arte.

08. *The Ethics of Dust: Palacio Ducal* en El Arsenal durante la Bienal de Arte de Venecia de 2009, con el modelo de látex preservando las capas microscópicas históricas en la tradición de la formación del siglo XIX y su producción de monumentos de yeso. Colección Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Foundation T-BA21.

09. En 2007, la pieza de Rachel Whiteread, *Untitled (Domestic)* se exhibió en la Sala de escultura del Carnegie Museum, Pittsburgh. El friso invertido del Partenón bajo el lucernario fue producido por Pietro y Emilio Caproni, desde la pieza de la Caproni Gallery, Boston. Rachel Whiteread, *Untitled (Domestic)*. Yeso con varias armaduras 2002. Hall of Sculpture, 2007-08. Carnegie Museum, Pittsburgh.

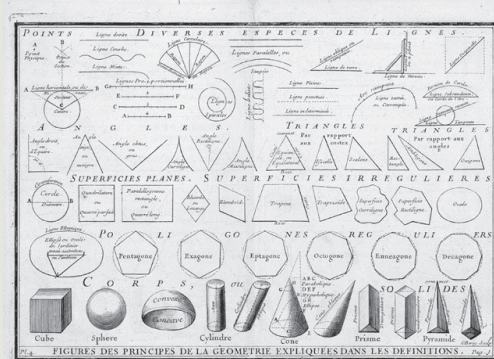
10. La patina de *The Gran Boat House* (2010) de Rachel Whiteread en el lago norte de Oslo, documenta en hormigón la erosión de la estructura de madera perdida y su tejado de plomo. Fotografía de Iphone, Mari Lending.

02

El abecedario de la arquitectura. Originalidad y alfabetización en la teoría de perfiles Maarten Delbeke

En 1691, Augustin-Charles D'Aviler publicó su *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole* [Curso de arquitectura que incluye los órdenes de Vignola]. Se trata, claramente, de una de las múltiples ediciones extendidas de las *Reglas de los cinco órdenes de arquitectura* (1562), de Vignola, aparecidas en el transcurso de los siglos XVI y XVII, aunque este *Cours* de D'Aviler es, de hecho, un compendio extenso y no siempre sistemático de diseño y construcción que cubre un amplio abanico de temas, desde el diseño de cerrajería a la distribución de una espléndida residencia. Aun así, el *Cours* comienza con una breve biografía de Vignola y dedica su primera parte a los cinco órdenes estudiados por el arquitecto italiano. Pero antes de adentrarse en las proporciones del orden toscano, el primero y más sencillo de los cinco, D'Aviler trata un asunto muy distinto: la molduración. A lo largo de tres apartados, desarrolla una sucinta teoría del diseño sobre este tema: "las molduras y cómo perfilarlas correctamente", "los ornamentos de las molduras" y "sobre la elección de los perfiles"¹.

Una mirada más detenida a estos apartados muestra cómo afronta el autor las preocupaciones y desasosiegos relacionados con los dos actos creativos básicos del clasicismo: la imitación y la invención. La moldura es un elemento arquitectónico que permite a D'Aviler explorar la tensión entre ambos actos creativos, gracias a su intrincada composición y a su capacidad para articular la superficie de un edificio. Y lo hace en las páginas de un tratado impreso, donde formula las cuestiones de la imitación y la invención en términos de alfabetización y réplica. D'Aviler construye con palabras e imágenes un vocabulario que posibilita la reproducción de los principios que nos propone. El tratado constituye un medio para que tales principios puedan enseñarse y replicarse, una consecuencia más que evidente dada la considerable repercusión que ha tenido su teoría de la molduración a lo largo del tiempo.



1. ALFABETIZACIÓN

Las primeras líneas del apartado sobre "las molduras y cómo perfilarlas correctamente" son muy conocidas, ya que proponen una

analogía directa entre el ornamento arquitectónico y el lenguaje²:

Las molduras son a la arquitectura lo que las letras a la escritura. Al igual que mediante la combinación de caracteres se logran infinitud de palabras en diversas lenguas, gracias a la mezcla de molduras podemos inventar multitud de perfiles diferentes para todo tipo de órdenes, tanto en composiciones regulares como irregulares. Pero, dado que en la arquitectura nada debe hacerse que no esté fundado en la naturaleza y en la geometría, y que sus reglas no son tan arbitrarias como algunos quieren creer, debemos saber que el contorno de cada moldura queda establecido por la geometría y que, de igual modo que en geometría solo hay tres tipos de línea, que son la recta, la curva y la mixta, solo existen tres clases de molduras, a saber: las molduras cuadradas, las redondas y las compuestas por estos dos tipos de líneas.

Esta comparación de las molduras con las letras del abecedario sirve a un doble propósito. Indica que incluso el más complicado de los perfiles procede de un conjunto limitado de formas básicas. Estas formas, como nos recuerda D'Aviler, no son "tan arbitrarias como algunos quieren creer", ni tan infundadas como las formas que caracterizan la arquitectura gótica, sino que están arraigadas en la geometría (fig. 01). En el abecedario de las molduras hay, por así decirlo, solo tres letras: los perfiles cuadrados y redondos y la curva mixta. Por otra parte, la combinación de estas tres formas no debería ser aleatoria, sino que tiene que responder a un criterio compositivo: los perfiles son como palabras inscritas en un edificio. Si bien estos dos puntos establecen unas reglas muy limitantes para la composición formal, el símil de D'Aviler nos da una pista sobre la capacidad de la arquitectura para comunicarse con sus usuarios y espectadores. Las molduras, parece entreverse, son los bloques de construcción de un lenguaje arquitectónico. Durante los tres apartados que tratan este tema, el autor señala que los perfiles deberían ayudar a transmitir el propósito y el estatus de un edificio. Cuando presenta la ornamentación de los perfiles, escribe que "una ornamentación coherente debería ser adecuada y servir como símbolo hasta el punto de que el edificio sea reconocido a través de alguna de sus partes"³. Más adelante, recuerda al lector que "tales ornamentos [arquitectónicos] deberían ser tan adecuados como los adornos textiles. Del mismo modo que los antiguos los idearon con un propósito, al imitarlos solo podemos imaginar aquellos que guardan alguna relación con el asunto del que nos estamos ocupando"⁴. Esta advertencia sugiere que, también en un nivel semántico, la comparación entre molduras y letras está destinada a regular su aplicación y diseño. Lejos de generar una nueva torre de Babel, las molduras deberían ayudarnos a articular significados que sean, simultáneamente, claros y relevantes para el edificio.

Al expresar estas restricciones, D'Aviler identifica el uso y la manipulación de las molduras como una habilidad específica. No se trata de una ocupación arbitraria y accesible a cualquiera, sino de un arte firmemente arraigado en la sabiduría y el conocimiento. De hecho, la comparación de las molduras a las letras formula esta habilidad en términos de alfabetización. Los perfiles, o eso parece indicar D'Aviler, pertenecen al terreno de los que han aprendido a leer y escribir ese lenguaje, y parte de la misión del *Cours* es permitir este proceso. Como ha apuntado Thierry Verdier, uno de los objetivos claves de este libro consiste en establecer un vocabulario profesional apropiado⁵. El segundo volumen del *Cours* es una "explicación de los términos arquitectónicos" que cubre todo el abanico de temas del primer volumen. Este glosario está recopilado a partir de diccionarios anteriores, pero también de la vasta experiencia de D'Aviler como arquitecto en ejercicio, y es este vocabulario el que permite al autor describir al lector cómo pueden diseñarse las molduras y sus ornamentos. A las notas introductorias del primer apartado sigue una minuciosa descripción textual de las diferentes molduras y sus formas, apoyada en una ilustración que vincula cada término con una silueta específica (fig. 02). Si una moldura es una letra, si cada una de esas letras

tiene un nombre y si su ornamentación, además, está incluida en un glosario, la invención artística queda inscrita en la esfera de lo que puede ser nombrado, aprendido y replicado (fig. 03).

2. TRADUCCIÓN

Precisamente, este interés por una "nomenclatura de las letras" ayuda a explicar por qué el *Cours* de D'Aviler articula la necesidad de alfabetizar a los profesionales mediante el estudio de las molduras y los perfiles. En lugar de ensalzar los cinco

órdenes como el campo competencial del arquitecto, como habría hecho Vignola, D'Aviler comienza con este particular conjunto de detalles. Al construir en una tradición muy consolidada, donde se consideraba que el perfil era la "firma" de la arquitectura, D'Aviler señala que "el arte de perfilar correctamente es un aspecto esencial para lograr la excelencia en la arquitectura"⁶. Pero es un arte plagado de riesgos. El autor recuerda al lector que "la manera antigua, así como la de Miguel Ángel, es más atrevida que correcta"⁷. Los perfiles de la arquitectura gótica, como ya hemos visto, están condenados por su falta de fundamento. Dada su propensión al exceso, el perfil es el elemento elegido para explorar cómo puede codificarse la creatividad.

El trabajo gramatical y lexicográfico de D'Aviler sobre las molduras y los perfiles tiene un carácter conservador que se cimenta en los años centrales del s. xvii. En 1650, el aficionado Roland Fréart de Chambray había publicado en París su *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne* [Comparación entre la arquitectura antigua y la moderna]. Mediante la contraposición de los cinco órdenes descritos por autores canónicos como Vignola o Palladio con una pequeña selección de monumentos antiguos, Fréart intentó definir un conjunto limitado de modelos correctos (fig. 04). El principal criterio para la inclusión de estos ejemplos era el consenso entre los profesionales acerca de su adecuación y belleza. Desechó explícitamente tanto el juicio de no profesionales como las invenciones de arquitectos no avalados por una comunidad de profesionales de supuesto reconocido prestigio. Fréart hace responsables a esos ejecutores licenciosos y poco formados de una decadencia arquitectónica de la que también se lamenta D'Aviler en el "Prefacio" del *Cours*: "Con el fin de preservar las buenas maneras que hemos recibido en los escritos de los más excelentes autores, debemos renovarlos de tiempo en tiempo para mantener el espíritu cambiante dentro de las reglas generales [...] y para procurar que Francia, hoy tan cultivada, no sucumba a lo que ha ocurrido en Italia, donde el libertinaje en el mundo de las artes carece de todo límite. En Roma, y únicamente desde este siglo, los edificios ya no tienen ninguna relación con los preceptos y los ejemplos de la verdadera arquitectura; ya no hay más que cartelas, frontones partidos, columnas en nichos y otras extravagancias que han puesto en práctica arquitectos como los insolentes Borromini, Pietro da Cortona, Rainaldi y muchos otros"⁸. Esta declaración identifica el ornamento como el lugar del exceso creativo. En consecuencia, cuando D'Aviler vuelve su atención hacia los perfiles, pone mucho cuidado en definirlos como los ornamentos arquitectónicos más próximos a la geometría: formas elementales que deberían mantenerse libres de la corrupción o de una manipulación excesiva. Con estas "letras" puras, la forma arquitectónica puede articularse con propiedad.

D'Aviler continúa las huellas de Fréart cuando explica cómo deberían escribirse estas letras. El apartado "sobre la elección de los perfiles" se construye en torno a la misma contraposición que Fréart presenta en su *Parallèle* (fig. 05). Centrado ahora en los perfiles del entablamento jónico, "y sin tener en cuenta el orden que este corona", D'Aviler compara dos monumentos antiguos (el templo de Portuno o "de la Fortuna Viril" y las termas de Diocleciano) con dos autores modernos (Serlio y Palladio) para aclarar detenidamente los principios de una composición apropiada. En ambos casos, el ejemplo más antiguo se utiliza para resaltar la perfección de su

contraparte más reciente. Las termas y Palladio se ensalzan como modelos donde el arte del perfilado ha conseguido la perfección. Es interesante que se llegue a esta conclusión sobre la base de un ejercicio esencialmente gráfico. D'Aviler advierte que no ha tenido relación directa con los monumentos, sino que reconoce abiertamente que ha copiado el entablamiento de las termas de Diocleciano del libro de Sebastiaan van Noyen titulado *Architectural details and ground plan of the Baths of Diocletian* [Detalles arquitectónicos y planta de las termas de Diocleciano], una espectacular y muy extensa representación del monumento publicada en 1558⁹. Los otros tres ejemplos están tomados de Fréart, con el corte del capitel y la columna (fig. 06). La codificación de las molduras se reproduce en las páginas del libro impreso; los principios deben ser leídos, además de vistos, para poder comprenderlos.

En este momento del libro es donde D'Aviler se distancia de Fréart. La lámina con la nomenclatura de las molduras es, con toda probabilidad, la ilustración más conocida del *Cours*, ya que propone no uno, sino dos términos para referirse a cada elemento: uno propio del "obrero" o artesano y otro del "autor" o arquitecto (véase fig. 01). Hay dos tipos de alfabetización, según parece, cada uno con su propio destino. Tal distinción refleja las preocupaciones expresadas tanto por Fréart como por François Blondel sobre el desmedido impacto de los artesanos en el diseño arquitectónico. Como se ha visto, Fréart acusaba al "obrero" poco formado (iletrado) de devaluar los órdenes arquitectónicos. Blondel presentó a Luis XIV su *Cours d'architecture* [Curso de arquitectura] como baluarte frente a la ignorancia de los artesanos. D'Aviler mantiene un claro sentido de la jerarquía entre el artesano y el arquitecto, pero asigna a cada uno su propia esfera de alfabetización. Además, deja claro que solo un arquitecto versado en la práctica gozará de la autoridad necesaria para que todo se construya a su gusto: "es en la práctica donde las otras partes [del conocimiento del arquitecto: el talento y el arte] se vuelven útiles, ya que ni la erudición, ni el discurso, ni los viajes y ni siquiera los más bellos dibujos sirven para mucho si uno no sabe cómo aplicarlos a la obra. El verdadero arquitecto llega a serlo por la práctica, y esta práctica le hace percibir la gran diferencia que existe entre los dibujos y el proyecto. Es la práctica la que lo convierte en el maestro del resto de los artesanos... Consigue que los artesanos confíen ciegamente en sus ideas cuando se convencen de que el arquitecto sabe fusionar la práctica con la teoría y de que, al final, la práctica es la que nos lleva a construir y a alcanzar el objetivo que nos habíamos propuesto"¹⁰. Esta afirmación sugiere que las dos formas de alfabetización no deberían excluirse mutuamente, sino permitir una comunicación entre los dominios del arquitecto, que estarían relacionados con el cliente y sus conciudadanos, y la obra de construcción. Garantizar a cada una de estas esferas sus propias formas de alfabetización abre las puertas a una fructífera traducción.

Este interés por las diferentes formas de alfabetización y el público al que se dirigen es un nuevo indicio de por qué D'Aviler dirige en primer lugar su atención hacia las molduras. Al tratarse de elementos que aparecen tanto en el exterior como en el interior de los edificios, que viajan de la piedra a la madera y al yeso, que forman parte de los edificios, pero también de la decoración interior e incluso del mobiliario, cruzan con facilidad de una esfera profesional a otra, y de un público al siguiente. Y, dado el extraordinario abanico de temas que abarca el *Cours* de D'Aviler, es la molduración, más que los cinco órdenes, la que ayuda a definir los principios de la imitación y la invención que resuenan en todas sus páginas.

3. LÍNEAS

La comparación de D'Aviler de los perfiles con las palabras sería puesta en práctica por el arquitecto Germain Boffrand en su *Livre d'architecture*, de 1745¹¹. Sin embargo, Boffrand lleva esta analogía aún más lejos, como puede verse al comparar este párrafo con el de D'Aviler¹²:

Los perfiles de las molduras, junto a las otras partes que componen un edificio, son a la arquitectura lo que las palabras a un discurso. Todos los edificios se forman mediante solo tres tipos de líneas: la recta, la cóncava y la convexa. Estas tres líneas forman igualmente todas las molduras que forman parte de los perfiles: es preciso ser muy cauto para crear otras nuevas y para emplearlas solo en los lugares donde pueden colocarse. [La cursiva es mía].

Boffrand es todavía más restrictivo que D'Aviler. En lugar de molduras cuadradas, redondas y mixtas ve únicamente formas cuadradas, cóncavas y convexas. Enseguida advierte de los peligros de la novedad, exhortando al lector a que reprima su creatividad. Sin embargo, extiende, como por casualidad, la analogía de D'Aviler entre los perfiles y las palabras a "las otras partes que componen un edificio". Si D'Aviler parece indicar, al estudiarlos antes, que el papel de la molduración y los perfiles es más importante que el de los cinco órdenes, Boffrand los describe inequívocamente como los primeros elementos arquitectónicos. Los principios que rigen los perfiles se aplican al edificio en su conjunto, algo que permite a Boffrand reformular las propiedades de los cinco órdenes en una comparación análoga¹³:

Los órdenes arquitectónicos empleados en las obras de los griegos y los romanos son a los distintos tipos de edificios lo mismo que los variados tipos de poesía a los múltiples temas de los que trata.

Los órdenes equivaldrían, por tanto, a una disposición concreta de las palabras o, según la propia comparación de Boffrand, de conjuntos de líneas. Estas líneas confieren a los órdenes un carácter particular adecuado al edificio del que forman parte¹⁴:

Estos órdenes arquitectónicos, cuya evolución asciende de lo rústico a lo sublime, tienen proporciones acordes a su carácter y a la impresión que deben causar.

La capacidad de los edificios de comunicarse con un público, algo que en D'Aviler era un efecto colateral de la asimilación entre molduras y letras, ahora se yergue como el núcleo de la teoría del diseño de Boffrand. De hecho, este autor formalizó explícitamente su tratado a partir del *Arte poética*, de Horacio. También compara el diseño arquitectónico con la composición musical, dos formas artísticas capaces de conmover a un público. Sin embargo, bajo esta exploración del efecto de los edificios en el público yace la misma preocupación sobre la profesionalidad y la alfabetización que caracterizaba el *Parallèle* de Fréart y estructuraba el *Cours* de D'Aviler. El *Livre* de Boffrand construye una elaborada defensa del "buen gusto", arraigado en el modelo de la arquitectura griega y opuesto a la tiranía de la moda. Si bien los edificios deberían reflejar la personalidad de su "maestro", como argumenta Boffrand, esta expresión necesitaría ser controlada y atemperada por un arquitecto muy versado en los principios de su arte y sabedor de aquello que su comunidad de colegas considera aceptable. Como ocurre en el *Cours* de D'Aviler, la recién generalizada analogía entre las palabras y las partes de un edificio no sirve para celebrar la expresividad de la arquitectura, sino para abogar por una alfabetización basada en la profesionalidad y en la imitación de los modelos adecuados.

La insistencia en la alfabetización se vuelve todavía más urgente debido a que, comparado con el de D'Aviler, el *Livre* de Boffrand extiende el campo de acción de la arquitectura en dos sentidos: el interior del edificio y su entorno. El *Livre* es el primer tratado arquitectónico que dedica un apartado al diseño interior. Boffrand explica con entusiasmo que al interior y al exterior de los edificios se aplican reglas distintas, y deja claro que algo permisible en el mobiliario interior no tiene por qué ser válido en la fachada. Aun y todo, lo interior queda perfectamente integrado en la estructura del *Livre*, no solo por considerarse un tema legítimo, sino también por aceptar la

versatilidad del perfil como la pieza más elemental de construcción arquitectónica, tal como había hecho D'Aviler. Esta inclusión coincidió con el auge de la decoración interior en cuanto ejercicio arquitectónico. Como tal, se convirtió en un campo muy competitivo entre los arquitectos y los artesanos, a quienes D'Aviler aún posicionaba en una clara jerarquía. Al mismo tiempo, Boffrand amplía la esfera de la alfabetización y la legibilidad desde el profesional y el artesano hasta el cliente y la sociedad en su conjunto. Un edificio debería comunicarse con su entorno, una comunicación que depende de una alfabetización compartida y generalizada, y Boffrand parece dar a entender que el vocabulario de las líneas podría trascender las distinciones entre legos y profesionales, o entre una élite aristocrática versada en los códigos de la corte y un público burgués más amplio.

En resumen, el *Livre* de Boffrand está afectado, en cierto modo, por las mismas preocupaciones que el *Cours* de D'Aviler: el atrevimiento de los artesanos y la potencial falta de comunicación entre los edificios y su público. En ambos casos, el perfil y la molduración pueden ser activados para estructurar y regularizar el diseño arquitectónico. En teoría, hay poco margen de maniobra. Sin embargo, resulta interesante que es la práctica del diseño de molduras y perfiles lo que acabaría impactando en la línea de flotación de los libros de Boffrand y D'Aviler. Como apunta Katie Scott, ya en las ilustraciones del *Livre*, pero especialmente en la casi contemporánea edición del 1738 del *Cours* de D'Aviler, "la decoración interior propició rápidamente una vía de escape a los ceremoniosos espacio y tiempo arquitectónicos"¹⁵. Al arbitrio de la moda y el mercado, más que de las consideraciones de conveniencia y adecuación expresiva, los grabados de diseñadores como Nicolas Pineau que se incluyeron en el *Cours* se dejaron enredar por curvas, rocallas y festones que apenas aparecían en el limitado abecedario de D'Aviler (fig. 07). Irónicamente, el mismo medio impreso que le permitió establecer un vocabulario arquitectónico apropiado aceleró más tarde su disolución.

4. EPILOGO

Las molduras y los perfiles ya no forman parte del vocabulario de la arquitectura. Quizá están ahora más presentes que, por ejemplo, hace quince años, pero diversos factores, que van desde las preferencias estéticas heredadas del movimiento mo-

derno a los procesos de fabricación y construcción, siguen jugando en su contra. También arrastran una pesada carga ideológica. Cualquiera que defienda su vuelta siente de inmediato la fría mano del nuevo clasicismo sobre su hombro. En cualquier caso, esta breve exploración de los tratados de D'Aviler y Boffrand no aboga por un regreso de las formas de la antigüedad, aunque sí aspira a plantear cómo una nueva mirada a la arquitectura a través de estos elementos pone sobre la mesa cuestiones acerca de los modelos, la originalidad, la réplica, los códigos y la recepción. Precisamente por tratarse de componentes elementales y casi genéricos, que se deslizan sin problemas desde la superficie pétreo de los edificios a los recercados de madera o a la pintura de los techos, van de la mano de todo el arte arquitectónico y afectan hasta sus cimientos.

Maarten Delbeke

ocupa la cátedra de Historia y Teoría de la Arquitectura en el Departamento de Arquitectura de la ETH Zurich. Investiga y enseña la historia y la teoría del arte y la arquitectura moderna temprana en Europa. Sus intereses incluyen el arte y arquitectura barroca y rococó, la cultura impresa, los mitos del origen de la arquitectura y la historia de la recepción del arte y la arquitectura moderna temprana. Es crítico de arquitectura y autor, entre otros, de *The art of religion. Sforza Pallavicino and art theory in Bernini's Rome* (2012 / 2016), y recientemente es editor de *Sforza Pallavicino. A Jesuit life in Baroque Rome* (2022). Es editor en jefe fundador de *Architectural Histories*, la revista online de EAHN.

E-Mail: maarten.delbeke@gta.arch.ethz.ch

ORCID iD: 0000-0003-4767-1808

Notas

01. D'AVILER, Charles, *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole*, vol. 1, N. Langlois, Paris, 1691, pp. i-xii.

02. D'AVILER, *op. cit.*, p. i. Sobre el *Cours*, véase especialmente KÖHLER, Bettina, *Architektur ist die Kunst, gut zu bauen: Charles D'Avilers Cours d'architecture qui comprend les Ordres de Vignole*, gta Verlag, Zürich, 1997. También CABES-TAN, Jean-François, "Notice détaillée", http://architecture.cesr.univ-tours.fr/traite/Notice/ENSBA_LES223.asp (consultado el 24.07.2022). Para una edición crítica sobre el *Cours*, véase D'AVILER, Charles, *Cours d'Architecture qui comprend les Ordres de Vignole ...*, ed. Thierry Verdier, Éditions de l'Espérou, Montpellier, 2002.

03. D'AVILER, *op. cit.*, p. vi.

04. D'AVILER, *op. cit.*, p. viii.

05. VERDIER, Thierry, "Entre collage de citations et références professionnelles: le 'Dictionnaire d'architecture' d'Augustin Charles d'Aviler", en GARRIC, Jean-Philippe, D'ORGEIX, Emilie, y THIBAUT, Estelle, (eds.), *Le livre et l'architecte*, Mardaga, Wavre, 2011, pp. 187-201.

06. Sobre el perfil como firma, véase HILL, Michael, y KOHANE, Peter, "The Signature of Architecture: Compositional Ideas in the Theory of Profiles", en *Architectural Histories* 3 (1), 2015, DOI: <http://doi.org/10.5334/ah.cu> (consultado el 24.07.2022), donde se comenta a D'Aviler y Boffrand. Véase también más adelante en este texto.

07. D'AVILER, *op. cit.*, p. iv.

08. D'AVILER, *op. cit.*, "Prefacio", s. p.

09. D'AVILER, *op. cit.*, p. xii. Sobre la publicación de Van Noyen, véase WATERS, Michael J., "Hieronymus Cock's *Baths of Emperor Diocletian* (1558) and the Diascopic Architectural Print", en HARTNELL, Jack, (ed.), *Continuous Page: Scrolls and Scrolling from Papyrus to Hypertext*, Courtauld Books Online, DOI 10.33999/2019.15, <https://courtauld.ac.uk/wp-content/uploads/2021/04/3-Michael-J-Waters.pdf> (consultado el 24.07.2022).

10. D'AVILER, *op. cit.*, "Prefacio", s. p.

11. Como apunta, por ejemplo, VAN ECK, Caroline, (ed. e introducción), en BOFFRAND, Germain, *Book of Architecture*. Traducido al inglés por David Britt, Ashgate, Abingdon/Nueva York, 2002, p. xx y nota 54. La comparación de D'Aviler también ha sido mencionada por otros autores. Véase DELBEKE, Maarten, "The cornice: the edge of architecture", en *gta papers* 6, 2021, pp. 4-18.

12. BOFFRAND, Germain, *Livre d'architecture*, Guillaume Cave-lier, Paris, 1745, p. 22.

13. BOFFRAND, *op. cit.*, p. 24.

14. BOFFRAND, *op. cit.*, p. 25.

15. SCOTT, Katie, *The Rococo Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1995, p. 245.

Imágenes

01. Augustin-Charles D'Aviler, "Figures des principes de la géométrie a expliqué dans les définitions...", *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole*, Nicolas Langlois, Paris, 1691, pl. 4, p. 3.

02. Augustin-Charles D'Aviler, "Des moulures. Moulures au trait / Moulures ombrées", *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole*, Nicolas Langlois, Paris, 1691, pl. A, iii.

03. Augustin-Charles D'Aviler, "Des moulures. Moulures couronnées et ornées", *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole*, Nicolas Langlois, Paris, 1691, pl. B, vii.

04. Roland Fréart de Chambray, "Palladio / Scamozzi", *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, De l'Imprimerie d'Edme Martin, Paris, 1650, p. 43.

05. Roland Fréart de Chambray, "Du Temple de la Fortune Virile à Rome", *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, De l'Imprimerie d'Edme Martin, Paris, 1650, p. 37.

06. Augustin-Charles D'Aviler, "Des profils. Profils ioniques antiques et modernes / Du Temple de la Fortune Virile à Rome / Des Thermes de Dioclétien à Rome / Profil ionique de Serlio / Profil ionique de Palladio", *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole*, Nicolas Langlois, Paris, 1691, pl. C, xi.

07. Augustin-Charles D'Aviler, "Des corniches nouvelles pour les appartemens. Corniches nouvelles en voussure", *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole*, Jean Mariette, Paris, 1798, pl. 98.D, p. 372.