

# “GOD WERKT GEOMETRISCH” – “LOS HOLANDESES” LO HACEN DE OTRA FORMA: COSMOLÓGICO-MATEMÁTICA, TEOSÓFICA Y ARQUITECTÓNICAMENTE

Werner Oechslin

*Las tesis de una edad moderna ex-nihilo, creada a sí misma, como prejuicio moderno viene ocultando, a pesar de los estudios minuciosos al respecto, las conexiones más complejas en la formación de la arquitectura moderna que terminan sepultadas bajo las explicaciones más selectivas y tendenciosas. Desde este punto de vista más riguroso, este artículo trata de desentrañar el trasfondo de la aportación holandesa al cuerpo teórico de la arquitectura moderna.*

## OCULTACIONES: LA MODERNA VISIÓN “INTERNACIONAL” DEL ASUNTO

“Il se rappelle alors qu'en voyage de découverte, visitant une villa moderne, à Brème... La villa était d'un nommé Thorn Brick (?), un Hollandais (vers 1909)”. (Le Corbusier, *Le Modulor I*, Boulogne, o.J., p. 26).

“En este punto se debe tener especialmente en cuenta al holandés I. L. M. Lauweriks como fundador teórico del nuevo movimiento arquitectónico europeo, al cual se deben muchos de los más jóvenes arquitectos alemanes y holandeses”. (Harry Scheibe, “Die Atmosphäre der Neuen Architektur”, en *Die Form*, 1, 1925/6, p. 329).

El peso del desarrollo holandés para la *formación de la arquitectura moderna* se reconoce, en principio, desde hace mucho tiempo y, sin embargo, con bastante frecuencia aún se le quita importancia en la descripción completa del proceso. Tras esta visión general y la situación descrita, la mayoría de las veces de forma abreviada, se ocultan conexiones más complejas, sin cuyo conocimiento exacto algo queda sin aclarar o velado. La erudita investigación holandesa hace tiempo que ha llevado a cabo una revisión minuciosa de la evolución histórica desde mediados del siglo XIX, exponiendo con toda claridad los precedentes necesarios para que se produjese el desarrollo posterior. Las consecuencias de este examen, sin embargo, apenas han llegado a conocerse fuera de este círculo relativamente pequeño. El cuadro general de una arquitectura y un arte internacional modernos, que resultan autónomos o incluso más ampliamente desarrollados persiste, domina la valoración general y dificulta la adopción de un punto de vista más abierto. Se han impuesto los prejuicios y se mantienen en segundo plano los nuevos análisis.

La adhesión, finalmente, a la tesis de edad moderna *ex nihilo* aparecida en el mundo a partir de unas premisas completamente nuevas, o al menos exclusivamente artísticas, es utilizada con frecuencia para Mondrian<sup>1</sup>. Él aparece integrado desde hace tiempo en la moderna evolución artística global, tal como se nos presenta ‘musealizada’ en todo el mundo. Las ideas e influencias holandesas caseras, culturalmente más amplias y profundamente fundamentadas se recuerdan, por el contrario, la mayor parte de las veces de forma anecdótica –a pesar de los excelentes estudios especializados<sup>2</sup>– como algo que debe ser superado para dejar al aire el núcleo puro del arte moderno y permitirle destacarse mejor. La idea de una ‘edad moderna’ que se ha creado a sí misma y de una “inner history of the Modern Movement”<sup>3</sup> reafirma la mirada –selectiva– a la historia. La gran exposición de Mondrian de 1994 ofrecía como programa –todavía– la intención de “enfaticar su identidad como artista moderno”, aunque al mismo tiempo se advertía que la mitad de su obra procedía de los años 1890-1907<sup>4</sup>. Pero estas obras, al igual que los autores, pertenecerían a una estética desarrollada –“sólo”– en el siglo XIX (!), en lo que se reconoce, una vez más, el prejuicio moderno concentrado en un punto de vista estético-formal. A la idea de que la forma recta podría tener otro trasfondo, por ejemplo mental o matemático, se opone la opinión moderna de una innovación y de una forma autónoma en cierto modo sin precedente. En consecuencia, el –durante algún tiempo intenso– encuentro de Mondrian con Schoenmaekers en Laren se deja, por cau-

1. La problemática de la *tabula rasa* en el arte moderno es –la mayor parte de las veces por causa de los propios manifiestos– ampliamente reconocida, y sin embargo rara vez discutida en un contexto mayor. Véase en nuestro contexto, la temprana opinión, reveladora, en SPRANGER, Eduard, *Der Sinn der Voraussetzungslosigkeit in den Geisteswissenschaften (1929)*, Darmstadt, 1963.

2. Especialmente también en BAX, Marty, *Het web der schepping, Theosofie en Kunst in Nederland van Lauweriks tot Mondrian*, Ámsterdam, 2006; véase a este respecto la recensión de Helmut Zander en *Journal für Kunstgeschichte* 10, 2006, Heft 4, p. 395-398, en donde se critica la limitación a un punto de vista teosófico.

3. Esta fórmula corresponde a una exigencia programática que se incluyó en el manifiesto de los brutalistas. Cfr. BANHAM, Reyner, “The New Brutalism”, en *The Architectural Review*, vol. 118, n. 708, 1955, pp. 355-356.

4. Cfr. BOIS, Yve-Alain, JOOSTEN, Joop, ZANDER RUDENS-TINE, Angelica, JANSSEN, Hans, *Piet Mondrian*, Boston/New York/Toronto/London, 1994-1995, p. 17.

5. Así aparece también en el excelente trabajo: HOEK, Els, "Piet Mondrian", en *De Stijl-The Formative Years 1917-1922*, Cambridge Mass., London, 1986, pp. 39 y ss., 48-49. Aquí está también la intención temporal de Schoenmaekers de conseguir una colaboración en la revista *De Stijl*, y está documentada la renuncia que se produjo a finales de 1917 y principios de 1918. El hecho de que Mondrian tuviese un pensamiento análogo independiente de Schoenmaekers refuerza la tesis aquí presentada de una amplia vigencia de dicho pensamiento. Véase también: BAX, Marty, op. cit., pp. 264 y ss.

6. Esta asombrosa valoración se encuentra sorprendentemente en BOIS, Yve-Alain, "The Iconoclast", en *Piet Mondrian*, cit., pp. 313 y ss., pp. 329 y ss.: "...since practically nothing in this voluminous work (=Blavatsky's The Secret Doctrine) seems related to Mondrian's art (except for a handful of works in 1910-1911)". Yve-Alain Bois menciona las obras de Blavatsky "the torrent...of writings" y continúa así interpretando el Neo-Plasticismo como "profound resistance... to theosophy and symbolism".

7. Cfr. HEGEMANN, Werner, "De la habitación de los horrores de Ámsterdam", en *Wasmuths Monatshefte für Architektur*, 1925, pp. 147 y ss. Compárese con OECHSLIN, W., "La censura de la aportación rusa a la arquitectura moderna", en *Moderne Entwerfen*, Köln, 1999, pp. 269 y ss.

8. Cfr. GIEDION, S., *Space, Time and Architecture. The growth of a new tradition*, Cambridge, 1941, p. 231. Allí se menciona también en una frase a Cuypers y se lo considera con la clasificación "mild eclecticism".

9. *Ibid.*, p. 238.

10. Compárese con el capítulo "Berlage and the modern style", en SINGELENBERG, Pieter, *H. P. Berlage, Idea and Style*, Utrecht, 1972, pp. 146 y ss.

11. Cfr. GIEDION, S., op. cit., pp. 360 y ss. Antes aún se limita el interés por *De Stijl* a la "Forma absoluta" en contra de F. L. Wright, al excluirse la relación con el ornamento ("not for ornamentation").

12. Cfr. BANHAM, R., "Age of the Masters", New York, 1975 (1962), pp. 2 y ss.: Mies, Gropius, Wright y Le Corbusier en el texto completan las figuras aparecidas "father-figures" en torno a Neutra. Oud, en 1932 aún con von der Partie y en general la influencia holandesa es degradada por Banham "...he was one of the first to resign. Drifting further and further away from his fellow modernists, he died, ignored or execrated in 1963".

13. *Ibid.*, p. 66.

14. *Ibid.*, p. 66.

15. Cfr. HITCHCOCK, Henry-Russell, "J.-J. P. Oud", en *Cahiers d'Art*, Paris, 1931.

16. Cfr. BANHAM, R., op. cit., p. 34.

17. Compárese con SEARING, Helen, "Henry-Russell Hitchcock and Dutch Architecture", en (Frank Salmon ed.) *Summerson and Hitchcock: Centenary Essays on Architectural Historiography* (Studies in British Art 16), New Haven & London, 2006, pp. 243-262.

18. Cfr. JAFFÉ, Hans Ludwig, "The Dutch contribution to modern art", en *De Stijl, 1917-1931*, Amsterdam, 1956.

19. Cfr. BANHAM, R., *Theory and Design in the First Machine Age*, London, 1962, p. 150. Aquí en relación a Jaffé (ver abajo).

20. *Ibid.*, pp. 148 y ss.

sa de su subsiguiente separación, ya históricamente al margen<sup>5</sup>. O se rechaza, ya por este motivo, remontarse más en las correspondientes relaciones y se califican de *pointless*, porque una relación causal significativa de Mondrian con Blavatsky, que casi nadie tiene en cuenta, no sería reconocible<sup>6</sup>. La consideración internacional del arte, según parece también en este caso, se ha quedado sin el aliento histórico-cultural, que era tan importante en Holanda 'en torno a 1900', y que sigue siendo indispensable para una comprensión en profundidad. La moderna limitación de arte al arte –y con ella la 'musealización' simbolizada en una perspectiva estética parcial– se ha impuesto. La libre visión estética 'desde afuera' goza de prioridad.

Algo parecido ha pasado con la historia de la arquitectura. Existe un compromiso bajo juramento sobre las manifestaciones de las primeras construcciones modernas. Desde este punto de vista, es decir, siguiendo un dictado estético, en 1932 se fundó el *International Style*. Esto se entendió de forma tan estricta que mucho de lo que se había considerado importante como 'precursor', se dejó del lado. El propio Werner Hagermann, que ciertamente no es un 'modernista', dio a los 'excesos' de la Escuela de Ámsterdam –en especial para las construcciones de De Klerk– la denominación de "cámara de los horrores de Ámsterdam", con lo que se manifestaba que lo que allí se había desarrollado era una excepción y se catalogó como fenómeno marginal<sup>7</sup>.

Por otra parte, *De Stijl* sirvió de forma constante como fuente significativa de la arquitectura moderna, pero igualmente independiente de la propia historia. Parece que Giedion –de una forma en absoluto convencional o histórico-cultural– afianzó, después de generaciones, un cuadro ordenado de la historia joven de la arquitectura. En *Space, Time and Architecture* (1941), se trata a van de Velde, Horat y en especial también a Berlage como 'precursores' y además se considera el aspecto de una 'arquitectura purificada' acorde con la consiguiente evolución<sup>8</sup>. Berlage contó en este sentido con especial consideración y también atención. Giedion puso de relieve que él había sido el único miembro de su generación que había participado en la fundación del CIAM en La Sarraz. El tenor dice sin embargo, 'como marginado': "This small man –wearing the inevitable black cravat– sat in the Gothic chapel at La Sarraz quite isolated in the midst of a younger generation, and read his essay with imperturbable earnestness"<sup>9</sup>. ¡El final de una generación!<sup>10</sup> La mirada de Giedion vaga por otra parte sin que esto le afecte, sobre el movimiento *De Stijl*, ¡el cual apareció sin aviso previo, como un *Deus ex machina* –en paralelo al Purismo y al Constructivismo– en el sentido de un estilo libre de contexto!<sup>11</sup> El carácter puro, ideal de Mondrian aparece –una vez más– en primer plano.

Las cosas se pusieron aún peor para la aportación holandesa a la edad moderna. Se dio el 'Caso Oud'. En 1932 tuvo aceptación con motivo de la exposición en Nueva York del *International Style* estando aún en el Olimpo de los protagonistas de la arquitectura moderna, sin embargo en el *Age of the Masters*, de Reyner Banham faltaba, puesto que él –¡más tarde!– se había diferenciado cada vez más de las posiciones de la edad moderna<sup>12</sup>. Un juicio similar, aún más acentuado lo sufrió De Klerk. Éste, según Banham, no tendría nada más que ver con el siglo XX que el haber vivido durante dicho siglo<sup>13</sup>. De este modo, permanece como ejemplo de una 'escuela dura de la arquitectura moderna' tan sólo la casa Schröder en Utrecht, cuyo autor, Rietvelt, es presentado por Banham de forma no muy elegante como "a cardboard Mondrian"<sup>14</sup>.

Así cambió la valoración. Henry-Russell Hitchcock que había escrito en 1931 a Oud: "Tami trop docile des peintres néo-plasticiens" se habría transformado en los últimos años de forma positiva "en véritable créateur d'une architecture nouvelle"<sup>15</sup>. Sin embargo Banham opinó más tarde: "...él fue uno de los primeros en abandonar"<sup>16</sup>. Y el propio Hitchcock parece haberse arrepentido en 1966 de aceptar en su cuarteto de pioneros del *International Style* a Oud en lugar de Rietveld<sup>17</sup>. Como siempre, Oud estaba 'out' y con él se perdía otra oportunidad de que las raíces más profundas de la evolución moderna del arte se asentasen en Holanda.

Banham había dedicado a *De Stijl* un capítulo en *Theory and Design in the first Machine Age* (1960) –muy inclinado hacia la descripción clásica especializada de H. L. C. Jaffé<sup>18</sup>– y en él caracterizaba el desarrollo moderno en Holanda como una coincidencia más o menos casual de diferentes evoluciones, la tendencia que surge de Berlage y Wright hacia una "simple fórmula de paredes verticales y cubiertas planas", y por otro lado la inspirada interpretación artística de Mondrian de una "cosmogonía rectilínea mística del teósofo Schoenmaekers"<sup>19</sup>. Así la teosofía, al menos, estaba también a bordo, pero el acento de la argumentación de Banham se concentraba sin duda en el punto de llegada, la forma abstracta moderna. No se cansaba de realzar la ruptura de 1920, más concretamente en 1921, también en *Wendingen* y de relacionar con ella la (consecuente) apertura hacia un horizonte internacional<sup>20</sup>. Todo estaba al servicio del cono-

cido punto de vista: la arquitectura había construido su propia historia, muy distante de los desarrollos anteriores a 1918, en términos de forma y construcción, y de la Edad Moderna –autónoma– así constituida. Esta forma de entender la historia ciertamente era también lo que Banham reivindicaba al proclamar el *New Brutalism*. Se debería comprender este movimiento con el trasfondo “historia reciente de la historia”, la cual se articularía como “historia interna del Movimiento Moderno en sí misma”<sup>21</sup>. La ‘edad moderna’ se ha preparado su propia historia, exclusiva y autolegitimada. Se encapsula por separado<sup>22</sup>. Y elimina lo que no encaja.

Para la ocultación, iniciada ya temprano, y por cierto no permaneciendo aislada, en términos de la ‘edad moderna internacional’, de una influencia holandesa que se remonta atrás en el tiempo, hay ejemplos paradigmáticos. En la explicación de la historia, al adentrarse en la cuestión “Quelle est la règle qui ordonne, qui lie toutes choses”, menciona Le Corbusier en *Modulor* un larga serie de inspiraciones asimiladas<sup>23</sup>. Van desde Auguste Choisy y sus *tracés régulateurs* hasta Matyla Ghyka y el matemático suizo Andreas Speiser. La regularidad de las diagonales que él traza sobre fachadas y cuadros de Cézanne a la luz de la lámpara de petróleo en su *petit chambre à Paris*, pretende haberla descubierto él mismo; sin embargo coinciden de forma precisa con lo que August Thiersch había publicado en 1883, en *Handbuch der Architektur*, disponible para todo el mundo, y desde entonces –también había sido discutido así por Heinrich Wölfflin y, por cierto, también en Francia por Peirre Fauré y su *Canon*<sup>24</sup> reconocido oficialmente por la *Académie des Beaux Arts*<sup>25</sup>. Justo antes de esto habla Le Corbusier en *Modulor* acerca de su oscuro encuentro con un jardinero en Bremen:

“Il (Le Corbusier) se rappelle alors qu’en voyage de découverte, visitant une ville moderne, à Brême, le jardinier lui avait expliqué: ‘Vous savez, c’est du compliqué, il y a toutes sortes de trucs ici, des courbes, des angles, des calculs; c’est très savant.’ La villa était d’un nommé Thorn Brick (?), un Hollandais (vers 1909)”<sup>26</sup>.

Hace ya tiempo que este acertijo ha sido aclarado por Nic H.M. Tummers<sup>27</sup>. El lugar del suceso se identificó como Hagen, y la importancia del autor, J. L. Mathieu, ferviente admirador de Lauweriks y del *Hagener Impuls* se ha puesto de relieve como es debido. Sin embargo, la historia ‘moderna’, codificada y establecida, no deja que sus bases se tambaleen, ni sus tradiciones nacionales (a pesar de las declaraciones ‘internacionales’)<sup>28</sup>. El trabajo del estudiante Adolf Meyer, dirigido por Lauweriks, encontró, por otra parte, ya en 1908 en la obra de Berlage *Grundlagen und Entwicklung der Architektur* la mayor consideración en cuanto a la cuestión de una teoría compositiva sistemática<sup>29</sup>. Sin embargo Adolf Meyer sigue siendo en nuestros días ‘el segundo hombre’ a la sombra de Gropius<sup>30</sup>. Cuando el *Museum of Modern Art* reconoció en 1938 los primeros diez años de Bauhaus con la publicación de un libro, no se encontró para la galería de antepasados ninguna foto de Adolf Meyer<sup>31</sup>. Él y Lothar Schreyer aparecían en el libro en un marco vacío<sup>32</sup>. También la posterior entrada en escena de Theo van Doesburg en Weimar actúa como elemento perturbador para la historia de gloria de Bauhaus, la cual prefiere presentarse como creada a sí misma a partir de sí misma. También la exposición de van Eesteren y van Doesburg en la galería parisina de *l’Effort Moderne* de Léonce Rosenberg en 1923 apenas se tiene en cuenta de forma adecuada en relación con la cuestión del desarrollo de la forma arquitectónica moderna<sup>33</sup>.

Tampoco la ‘excepción a la regla’ puede corregir esta imagen. Con motivo de una exposición con trabajos de Adolf Meyer, Harry Scheibe escribió en 1925/6 en *Die Form*:

“Es muss an dieser Stelle des Holländers I.L.M.Lauwericks, als des theoretischen Begründers der neuen europäischen Architekturbewegung, dem viele der jüngeren deutschen und holländischen Architekten verpflichtet sind, besonders gedacht werden”<sup>34</sup>.

Esta referencia al ‘fundador teórico’ de la arquitectura moderna estaba en una nota al pie. ¡Solo eso! ... y pasó desapercibido. ¡Después Le Corbusier no podía recordar su nombre! Aquel *jardinier*, que lo llevó hasta una “villa moderne, à Brême” y que le señaló la casa “d’un nommé Thorn Brick (?), un Hollandais”, hacia 1909, con el comentario “c’est tres savant”, hace pensar, en cualquier caso, en el propio Lauweriks –como pasó hace tiempo con Nic Tummers<sup>35</sup>– al cual Osthaus hizo ir en 1909 a Hagen, y al que habría asignado la vivienda del jardín en Hohenhof.

Cuando todo esto se considera en conjunto, el balance referente a la valoración de la influencia holandesa en el desarrollo de la arquitectura moderna parece negativo. Esto tiene tanto más peso cuanto que, con ello, la visión de la significativa cultura intelectual que se encuentra detrás queda oculta.

21. Cfr. BANHAM, R., “The New Brutalism”, en *The Architectural Review*, vol. 118, n. 708, diciembre 1955, pp. 355-361.

22. Compárese con OECHSLIN, Werner, “Neo-Brutalismus-Moderne zwischen Stil, Geschichte und Kunstgeschichte: une architecture autre”, en *Kolloquium zu Ehren von O. M. Ungers*, 1995 (todavía no publicado).

23. Cfr. LE CORBUSIER, *Modulor I*, Boulogne, o.J., pp. 26 y ss.

24. Cfr. FAURÉ, P., *Le Canon et Le Sentiment des Proportions dans l’Architecture Moderne... Système approuvé par l’Académie des Beaux-Arts*, Paris, o.J. Este trabajo representativo que por su parte sigue a Viollet-le-Duc (y el triángulo medido de nuevo por Dielafoy) y que también recoge la referencia (por medio de la monografía de Vitet sobre Noyo, 1845) al redescubrimiento de los testimonios de la Bauhütten alemana, parece haber sido pasado por alto en la correspondiente investigación.

25. Compárese con: OECHSLIN, W., “Musik und Harmonie: Universalien der Architektur. Versuche der Annäherung”, en *Daidalos*, n. 17, 1985, pp. 58-73.

26. Cfr. LE CORBUSIER, *Modulor*, op. cit., p. 26.

27. Cfr. H. M. TUMMERS, Nic, “J. L. Mathieu Lauweriks, Zijn werk en zijn invloed. Op. architectuur en vormgeving rond 1910: De Hagener Impuls”, Hilversum, 1968; “J. L. Mathieu Lauweriks, Arte Creator des Hagener Impulses”, en *Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Die Folkwang-Idee des Karl Ernst Osthaus*, Hagen, 1984, pp. 149-180.

28. No sorprende que en la tipología habitual de las naciones culturales (dirigentes) una nación más pequeña no encuentre lugar en la forma de observación general. Compárese abajo con la discusión de la ‘Dutchness’.

29. Cfr. BERLAGE, H. P., *Grundlagen & Entwicklung der Architektur. Vier Vorträge gehalten im Kunstgewerbemuseum zu Zürich*, Rotterdam, 1908, p. 56. La firma “Adolf Meyer Duesseldorf” aparece dentro del proyecto reproducido, en tanto que la leyenda dice: “Diseño de un estudiante de la escuela de arte en Düsseldorf”.

30. Así el subtítulo en: JAEGGI, Annemarie, *Adolf Meyer, Der zweite Mann. Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius*, Berlin, 1994.

31. Cfr. BAYER, Herbert, GROPIUS, Walter, Ise Gropius hg., *Bauhaus 1919-1928*, The Museum of Modern Art, New York, 1938, p. 21.

32. Ibid. En el listado de profesores (“Who were the teachers?”, p. 20) se encuentra aún la raya negra con la que se eliminó un nombre –con fecha de 1920–, probablemente el del reputado maestro en la Bauhaus, G. Mucbe. En las “Biographical Notes” (pp. 220 y ss.) faltan los datos de Meyer, Schreyer y Mucbe. La raya negra en la p. 20 pone de manifiesto que no se trataba de una coincidencia, no reconocida como una corrección.

33. Cfr. *De Stijl*, 1923.

34. Cfr. SCHEIBE, Harry, “Die Atmosphäre der neuen Architektur”, en *Die Form*, 1925-1926, pp. 329-313, p. 329.

35. Cfr. TUMMERS, Nic, “J. L. Mathieu Lauweriks, Arte Creator des Hagener Impulses”, en *Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Die Folkwang-Idee des Karl Ernst Osthaus*, Hagen, 1984, pp. 140 y ss.

## CALADO HOLANDÉS. BERLAGE COMO PIEDRA ANGULAR

“Religión y arquitectura juntas dan lugar a una cultura”.  
(Karl Scheffler, *Konventionen der Kunst*, Leipzig, 1904, p. 32).

“Onze godsdienst is een aardsche godsdienst: Schoenmaekers: ‘Het geloof van den nieuwen mensch’”.  
(H.P.Berlage, *Een drietal lezingen in Amerika gehouden*, Rotterdam, 1912, p. 2).

Cuando en 1908 Berlage recogió en sus reflexiones básicas acerca del método de bosquejo y composición el proyecto de Adolf Meyer, surgido en Düsseldorf cuando trabajaba con Lauweriks –sin mencionar su nombre de forma explícita, por cierto<sup>36</sup>– lo incluyó en una reflexión básica e históricamente fundamentada. Él remontaba en cada punto la cuestión hasta Viollet-le-Duc y su dinámica concepción de las leyes físicas, que garantizarían los “raport proportionels” y “applications variées”<sup>37</sup>. El escepticismo frente a los sistemas rígidos lo documentaba con una cita de Hegel y su restricción del “significado místico de las diferencias numéricas”, aunque también para insistir después en que era necesario un “método básico”, si la “arquitectura futura” quería alcanzar algo de la “gran unidad del estilo anterior”<sup>38</sup>. Justo en este punto aparece la referencia a Lauweriks y sus alumnos de Düsseldorf. “Onze godsdienst is een aardsche godsdienst”. ¡Un capítulo más del eterno retorno del pitagorismo en el más puro sentido del antiguo Eudornos de Rhodas!<sup>39</sup> Esto se manifiesta aquí igual que en otros lugares, como en el compañero y referencia de Berlage, Jan Hessel de Groot<sup>40</sup>.

Berlage se inspira en el todo. Se declara envoltura cultural de su hacer y su pensar. Eso sale a la luz claramente también allí donde Berlage aclara sus fundamentos al público americano y hace con ello una confesión completa de sus convicciones culturales<sup>41</sup>. La primera conferencia, publicada en 1912, –la recuperación del escrito *Kunst en Gemeenschap* de 1911– es introducida por una cita de Schoenmaekers extraída de sus “Het geloff van den nieuwen mensch”: “Onze godsdienst is een aardsche godsdienst”<sup>42</sup>. ¡La arquitectura como culto terreno a Dios! Eso suena como si hubiese salido de boca del Demiurgo. La cita de Goethe que viene a continuación, en la cual se caracteriza una opinión retrospectiva como subjetiva y personal y una catafórica como objetiva, anticipa el correspondiente contraste que se encuentra en Oud y en el manifiesto de *De Stijl*<sup>43</sup>. El comentario a la cita de Goethe, en la que se considera el tiempo presente como reaccionario por ser subjetivo, coincide de modo preciso con lo que aparece después en Le Corbusier en su definición “Esthétique de l’ingénieur, Architectur”, donde se habla de la “pénible regression” de la arquitectura subjetiva<sup>44</sup>. Antes, en el séptimo cuaderno de *L’Esprit Nouveau*, Vincent Huidobro había situado la lucha entre la posiciones individuales y colectivas al principio de sus reflexiones estéticas, en las cuales se habla de la interrelación de un “monde objectif”, de un “monde subjectif” y finalmente de un “retour au monde objectif” creado por un artista como “fait nouveau”<sup>45</sup>.

Eso, la opción de lo válido y verdadero, constituye uno de los grandes temas en el universo artístico, que ya Berlage recoge y proyecta. Huidobro lo había descrito en 1916 como “nouvelle réalité cosmique que l’artiste ajoute à la Nature”<sup>46</sup>. Y *De Stijl* se adelanta a todas las agrupaciones artísticas que escriben objetividad sobre la bandera del arte que está por venir y que colocan esta lucha estética en el manifiesto de 1918 en paralelo con el conflicto de la guerra mundial:

“Hay una antigua y una nueva conciencia del tiempo. La antigua se dirige a lo individual. La nueva se dirige a lo universal. La lucha de lo individual contra lo universal se manifiesta tanto en la guerra mundial como en el arte de nuestros días”<sup>47</sup>.

Los esfuerzos de Berlage por alcanzar un juicio y una posición objetivos –también en la observación de los precedentes históricos– precedía a todas estas declaraciones. En *Kunst en Gemeenschap* sigue en cada punto el reconocimiento de una cultura global, válida, que, considerando el arte ya relajado con el Renacimiento<sup>48</sup>, finalmente se base firmemente sólo en las dos ramas de lo griego y lo medieval. Justamente con Oscar Wilde, comentaba Berlage la pérdida del arte religioso medieval de Chartres, Giotto y Dante, al cual no se habría concedido “desarrollarse en sus propias líneas”, y el cual habría sido interrumpido por “el aburrido Renacimiento Clásico” –incluyendo la arquitectura paladiana<sup>49</sup>.

El culto divino de la cita de Schoenmaekers cobra su sentido concreto. Ya en sus *Gedanken über Stil*, Berlage, en 1905, habló sobre la “nostalgia religiosa”, como había hecho tan a menudo citando a Karl Scheffler<sup>50</sup>. Allí el pensamiento que se persigue se explica como “idea de causalidad

36. Cfr. BERLAGE, H. P., *Grundlagen & Entwicklung der Architektur. Vier Vorträge gehalten im Kunstgewerbemuseum zu Zürich*, Rotterdam, 1908, p. 56.

37. BERLAGE, H. P., op. cit., p. 55.

38. *Ibid.*, p. 57.

39. Compárese con PETIT, Alain, “Le retour éternel et l’avenir eschatologique dans le Pythagorisme ancien”, en *L’Avenir. Actes du XXI.e Congrès de l’Association des Sociétés de Philosophie de langue française*, (Athènes, 1986), Paris, 1987, pp. 331-335.

40. Ver abajo.

41. Cfr. BERLAGE, H. P., *Een drietal lezingen in Amerika gehouden*, Rotterdam, 1912.

42. *Ibid.*, p. 2.

43. Ver abajo.

44. Cfr. LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris, 1923, segunda edición 1924, p. 7: “Esthétique de l’ingénieur, Architecture, deux choses solidaires, consécutives, l’une en plein épanouissement, l’autre en pénible régression”.

45. Cfr. HUIDOBRO, Vincent, “La Création pure. Propos d’esthétique”, en *L’Esprit Nouveau*, n. 7, 1920, pp. 769-776.

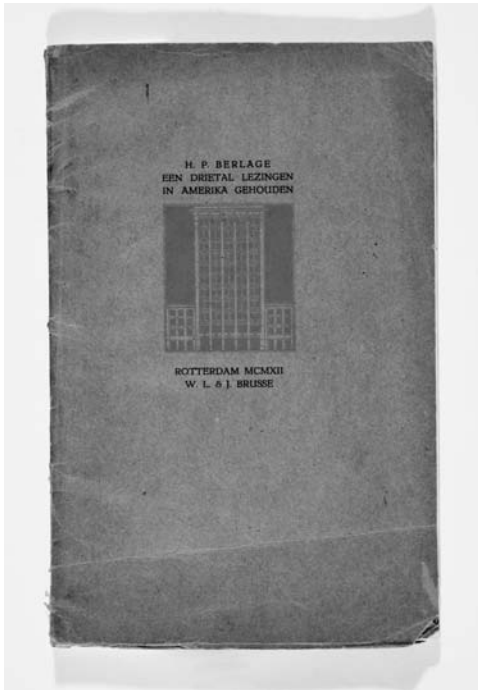
46. *Ibid.*, p. 776.

47. Cfr. “Manifest I von ‘Der Stil’, 1928”, en *De Stijl*, 2e Jaargang, n. 1, noviembre, 1918, p. 4.

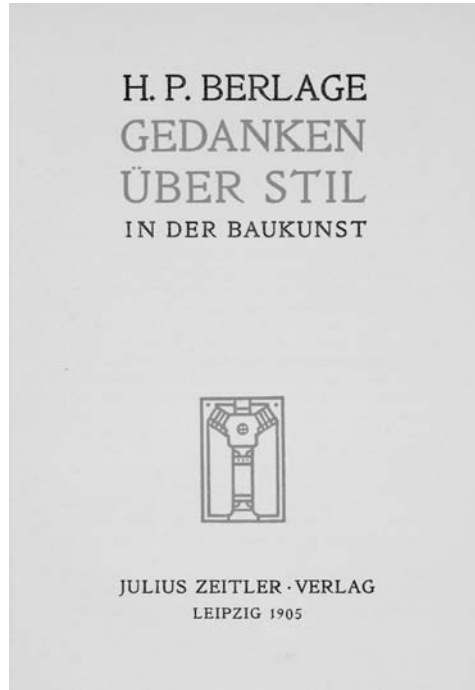
48. *Ibid.*, p. 5: “Historisch begint deze verslapping reeds met de Renaissance...”. El tema de la fatiga y el cansancio se encuentra ya discutido con controversia entre Göller y Wölfflin. Más duro todavía es Berlage en sus críticas del movimiento neorenacentista. En “Gedanken über Stil in der Baukunst” (Leipzig, 1905, p. 41) se encuentran las palabras tomadas de Scheffler “un acto de desesperación, una genial impotencia”. Aquí y en otros sitios, Berlage se esfuerza por mantener al margen de esta áspera crítica a su muy apreciado profesor Semper.

49. *Ibid.*, p. 5.

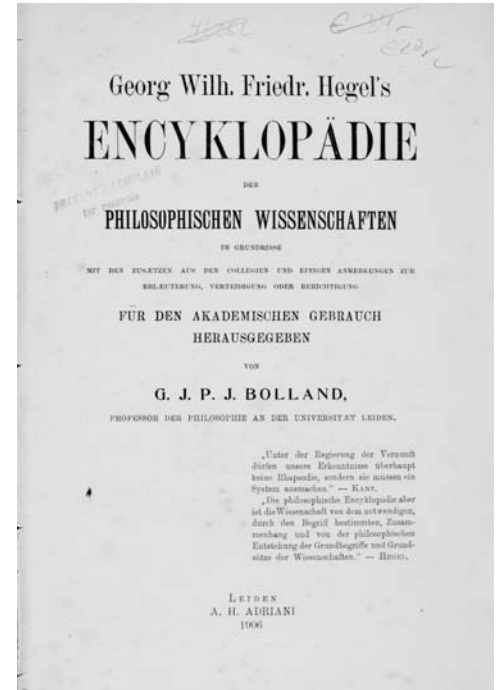
50. Cfr. BERLAGE, H. P., *Gedanken über Stil in der Baukunst*, Leipzig, 1905, p. 47.



1



2



3

básica, así pues, idea de Dios<sup>51</sup>. Y Berlage lleva esta idea de un culto divino humano-terrenal más lejos, en tanto que reivindica un “nuevo sentimiento universal” como base de un nuevo arte y —en el sentido de la cita posterior de Schoenmaekers— precisa: “un sentimiento universal no con su ideal de un más allá, es decir, religioso no en ese sentido, sino en su ideal de esta tierra...”<sup>52</sup>. El objetivo social de una “igualdad para todo el mundo” la equipara con el “objetivo final de todas las religiones”. La finalidad “religiosa” afecta de este modo a las propias personas. Las ideas y esperanzas de Berlage son siempre universales. La idea de Dios es *causalidad* y sobre este fundamento únicamente puede alcanzarse validez la “obra de arte arquitectónica” con la superación del “carácter específico universal”<sup>53</sup>. La “falta de convención religioso-filosófica” le estorba, “y de una nueva forma de conceptos universales, como debería encontrarse en las consecuencias de la investigación de la ciencia natural, apenas puede sentirse un inicio suave”<sup>54</sup>. Es necesario un “sentimiento universal”, la “premisa de una aspiración universal” como condición previa, como en “toda la doctrina cristiana”. Entonces el arte “volvería a tener una base espiritual”<sup>55</sup>.

Si se siguen estos modelos, se ve claramente la proximidad y parentesco con las corrientes teosóficas, que precisamente no llevan únicamente una existencia marginal, sólo entre iniciados, como se ha querido ver a menudo. Berlage está cerca del ‘nuevo hombre’ de un Schoenmaekers, de quien toma la cita. Pretende crear un consenso al respecto de convicciones, religiosas y filosóficas. Berlage va más allá. Puede referirse a Goethe, Kant o Hegel, del mismo modo que, por otro lado, recuerda la conferencia de Kuyper sobre *Calvinisme en de Kunst, die hij jaren geleden hier in Amerika heeft gehouden*<sup>56</sup>. Se trata de una amplia tradición intelectual que le afecta y a partir de la cual quiere hacer partir un nuevo arte arquitectónico válido.

Con esta amplia visión global, naturalmente, Berlage no se encuentra, en modo alguno sólo en Holanda. Muy al contrario, se encuentra inmerso en un significativo contexto histórico-cultural. A este respecto llama especialmente la atención lo estrechamente interconectadas que aparecen las diferentes influencias intelectuales. Una de las figuras destacadas, Gerardus Johannes Bolland<sup>57</sup> no parece hacer ningún esfuerzo por construir una unidad entre su hegelianismo y su convencimiento cristiano<sup>58</sup>. No sólo es un hegeliano que desea situar el nuevo hegelianismo en un posición prominente al lado del nuevo kantianismo<sup>59</sup>. Su mirada va mucho más allá de todas las posibles limitaciones de las clasificaciones habituales. Basta con leer la introducción a su *Encyclopädie* hegeliana para notar la variedad y la riqueza de las referencias intelectuales<sup>60</sup>. Sus pensamientos los formula a veces en alemán, a veces en francés, y otras veces en inglés, dependiendo de si establece un diálogo con Auguste Comte o uno de sus colegas ingleses para, dentro de toda la contradicción del “así llamado mundo”, compendiarlo dentro un todo ‘enciclopédico’. Escribe *Het Schoone en de Kunst*, donde uno se encuentra justamente

Fig. 1. Hendrik Petrus Berlage, *Een Drietal Lezingen In Amerika Gehouden* Door H. P. Berlage Bouwmeester Te Amsterdam, Rotterdam, W.L. & J. Brusse, 1912.

Fig. 2. Hendrik Petrus Berlage, *Gedanken Über Stil In Der Baukunst*, Leipzig, Julius Zeitler Verlag, 1905.

Fig. 3. Hg. G.J.P.J. Bolland, Georg Wilh. Friedr. Hegel's, *Encyclopädie Der Philosophischen Wissenschaften Im Grundrisse Mit Den Zusätzen Aus Den Collegien Und Einigen Anmerkungen Zur Erläuterung, Verteidigung Oder Berichtigung. Für Den Akademischen Gebrauch*, Leiden, A.H. Adriani, 1906.

51. Ibid.

52. Ibid., p. 47.

53. Ibid., p. 47.

54. Ibid., p. 46.

55. Ibid., p. 47.

56. Cfr. BERLAGE, H. P., *Een Drietal Lezingen en Amerika gehouden*, Rotterdam, 1912, p. 7.

57. Compárese con OTTERSPEER, Willem, *Bolland. Een Biografie*, Amsterdam, 1996.

58. Las manifestaciones y escritos religioso-filosóficos de Bolland se reúnen en: WOLTHUIS, G. W., *Wijsbegeerte van den Godsdienst bewerkt naar Dictaten, Geschriften en Brieven van Bolland, G. J. P. J.*, Leiden, 1923.

59. Compárese especialmente: BOLLAND, G. J. P. J., *Alte Vernunft und neuer Verstand, oder der Unterschied im Princip zwischen Hegel und E.v.Hartmann. Ein Versuch zur Anregung neuer Hegelstudien*, Leiden, 1902.

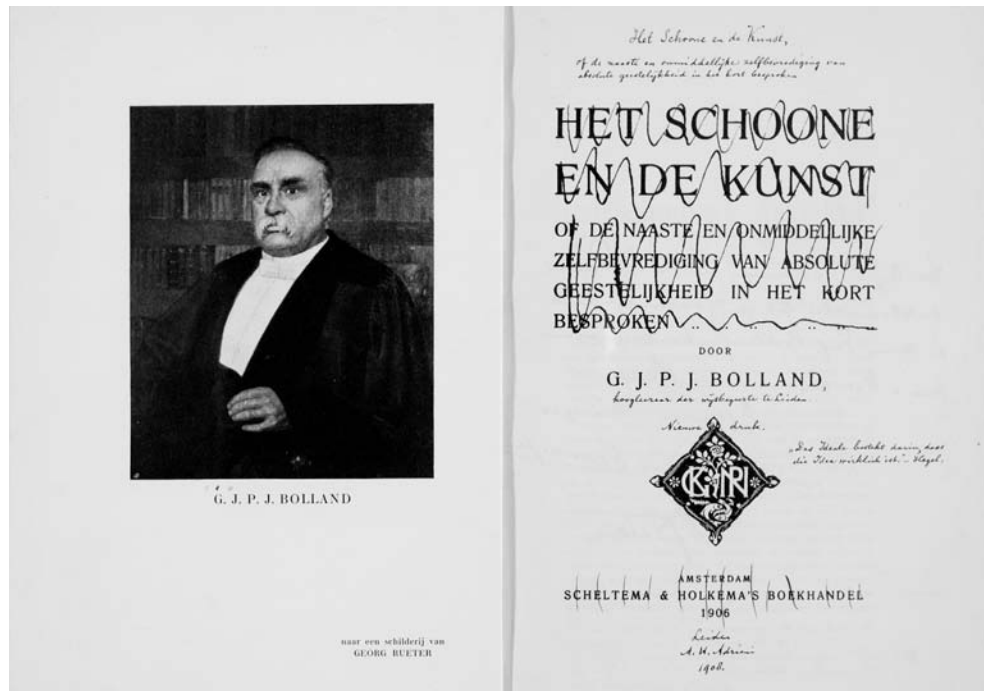
60. Cfr. BOLLAND, G. J. P. J., *Georg Wilh. Friedr. Hegel's Encyclopädie der Philosophischen Wissenschaften im Grundrisse mit den Zusätzen aus den Collegien und einigen Anmerkungen zur Erläuterung, Verteidigung oder Berichtigung für den akademischen Gebrauch herausgegeben*, Leiden, 1906, p. 36 ss.



4

Fig. 4. Retrato de G.J.P.J. (Gerardus Johannes Petrus Josephus) Bolland.

Fig. 5. G.J.P.J. (Gerardus Johannes Petrus Josephus) Bolland, *Het Schoone En De Kunst. Of De Naaste En Onmiddellijke Zelfbevrediging Van Absolute Geestelijkheid In Het Kort Besproken*, Amsterdam, Scheltema & Holkema, 1906.



5

61. Cfr. BOLLAND, G. J. P. J., *Het Schoone en de Kunst*, Amsterdam, 1906 (citada aquí en la edición de Amsterdam, 1925, completada para una nueva edición 'Leiden 1908') p. 64: "Schoonheidszin is nog niet eens godsdienstig..."

62. Cfr. BOLLAND, G. J. P. J., "De Ruimtevoorstellingen, Voordracht, gehouden den 12en Septmber 1889", en *de Directie-vergadering der Koninklijke Natuurkundige Vereeniging van de Nederlandsch-Indie*, o.O. (1898).

63. BOLLAND, G. J. P. J., *De Theosophie in Christendom en Jodendom. Eene nieuwe bijdrage tot verduidelijking van den oorsprong des christendoms*, Leiden, 1910. La explicación comienza significativamente con un análisis del término 'Gefühl' y al final (p. 91) aparece la opción de la idea de sabiduría.

64. Cfr. BOLLAND, G. J. P. J., *Schelling, Hegel, Fechner en de nieuwere theosophie. Eene geschiedkundige voor en inlichting*, Leiden, 1910.

65. *Ibid.*, pp. 94 y ss.

66. Cfr. BOLLAND, G. J. P. J., *Aanschouwing en Verstand. Gedachten over Continua & Discreta en Wiskunde en Bewegingsleer*, Leiden, 1897.

67. *Ibid.*, pp. 134 y ss.

68. Compárese con PEN, K. J., *Over het onderscheid tusschen de Wetenschap van Hegel en de Wijsheid van Bolland*, Leiden, 1915.

69. Compárese con la introducción en BOLLAND, G. P. P. J., *Alte Vernunft neuer Verstand*, op. cit., pp. 5 y ss. Bolland cita aquí a Herbart ("Die Lehre der Hegel'sche Schule ist Empirismus") como ejemplo frente al deduccionismo sostenido por Kurt Lasswitz y Paulsen.

70. Compárese abajo.

con la pregunta de qué es lo que separa el arte de la religión<sup>61</sup>. Desde muy pronto, en una conferencia de 1889, se encamina hacia el concepto de espacio<sup>62</sup>. Y, por supuesto, también se ocupa de la teosofía, se interesa básicamente por la religión y se dedica en gran profundidad a los orígenes del cristianismo<sup>63</sup>. Los pensamientos teosóficos, por otro lado, los sitúa en línea con Schelling, Hegel y Fechner<sup>64</sup>. También aquí lleva a cabo con gran esfuerzo la preparación de un gran compendio histórico. Él ve el horizonte teosófico de una "mente universal" en lo que sucede al "nous" aristotélico, a la "conciencia en general" kantiana, al "Yo absoluto" de Fichte, hace referencia a "L'evolution créatrice" de Bergson, cita a Ernest Renan con "l'universalité humaine", e incluye a Zend-Aveste y las ideas de la filosofía oriental y la sabiduría india del yoga<sup>65</sup>. La dinámica de opinión y entendimiento lo atrapó pronto; en 1897 Kant tenía un papel importante en eso<sup>66</sup>. Sólo la idea, especialmente emocionante para él, de un "continuismo" lo lleva a prestar atención también a las matemáticas de Riemann y Brunschwig; su mirada desbordante se conmovió con Ostwald y Driesch, que por su parte se ocupaban a nivel mundial de la "energética" y la biología como ciencia autónoma<sup>67</sup>.

La contemplación (*beschouwelijkheid*) sigue en Bolland, teosóficamente, hacia la idea; y aquí introduce —en el sentido de Blavatsky— una conciencia universal, la cual debe conducir, por medio de un conocimiento total puramente enciclopédico y una análoga amplia orientación hacia la integración de todas las fuerzas físicas y psíquicas, a una gran unidad. Este objetivo no se llama ciencia, sino sabiduría<sup>68</sup>. En ella, las medidas matemáticas de "continua" y "discreta", de la misma manera, tienen su lugar fijo.

Tales opciones determinan el entorno intelectual de aquel tiempo en Holanda, con todas la diferencias significativas. Constituyen el telón de fondo a partir del cual intereses divergentes lograron alcanzar sus propias posiciones y las correspondientes manifestaciones. Por supuesto está presente, no sólo en Bolland sino en general, la antigua disputa en referencia a la opinión hegeliana de "identidad del pensamiento y del ser" sobre esas ideas que llevan a la ciencia y la religión —y a la cultura en general— hacia un todo universal<sup>69</sup>. No puede ni limitar ni impedir la riqueza de orientaciones muy variadas, en parte muy diferentes. A primera vista, sólo con gran dificultad se puede mediar entre las ideas de Schoenmaekers, inspiradas por la teosofía y luego más bien "católicas" acerca de una "mística positiva" geométricamente fundamentada, y por otra parte las ideas de armonía y centralidad de Jan Hessel de Groot, surgidas de los precisos fundamentos matemáticos de Pascal y Brianchon<sup>70</sup>. Sin embargo, ambos utilizan las ideas geométricas universales para expresar sus pensamientos en "signos" y "figuras", del mismo modo que Bolland se sirve de la tradición platónica para exponer su idea de un saber enciclopédico en círculos en torno a una "wijsheit" como "centraliteit"<sup>71</sup>. En *De Natuur* (1908),

Bolland había aproximado en especial concepto y símbolo (geométrico) a la explicación e interpretación; el trabajo llevaba el subtítulo: *Proeve van centraliteit der wetenschap*<sup>72</sup>.

Todos ellos tienen en común que utilizan la historia y, de forma llamativa, el mundo medieval que hasta ese momento había sido notablemente dejado de lado, en su búsqueda de un fundamento universalmente válido —en el sentido de la objetividad posteriormente reivindicada por *De Stijl*. Ante este telón de fondo queda desfasado, en cierta medida, preguntar si las nuevas opciones y tendencias de aquel momento procedían más bien de un mundo holandés protestante o de uno galo-católico, que Viollet-le-Duc llevaba con él. Resulta decisivo el encuentro y recíproca penetración y la apertura básica frente a cuestiones de cultura y religión y su mutua influencia<sup>73</sup>. El hecho de que el contexto religioso, en todos los matices de la iglesia calvinista y católica, resulte significativo para nuevas instituciones como la de *Gereformeerde Kerk* o el de los universalmente ordenados “tanques recogedores” de la teosofía, representa por sí solo un hecho de verdad religiosa universal que con frecuencia queda oculta en el tiempo ‘moderno’ posterior.

Esto aún hay que generalizarlo y completarlo. Cuando Holanda es tratada “vista desde afuera”, en cierto modo, como excepción a un mundo encapsulado o incluso “periférico”<sup>74</sup>, debería hacerse énfasis en la apertura radical allí dominante, desarrollada a partir de un centro frente a los intelectuales del exterior. Con esta *centraliteit* perseguida intelectualmente se correspondía un centro y una síntesis experimentadas de forma concreta. Berlage representa la mejor prueba de una doble orientación tanto hacia Francia como hacia Alemania. Él es el único en su entorno que consigue conciliar en su morada intelectual tanto a Semper como a Viollet-le-Duc. Y por supuesto, Berlage también conocía bien los conflictos intelectuales contemporáneos en la Alemania de aquellos días. Se refiere con todo detalle a fuentes como Scheffer y Muthesius. Se siente reforzado y más estimulado en sus opiniones muy especialmente por las *Konventionen der Kunst* de Scheffer. En esta obra escribió Scheffler en 1904:

“Existe la necesidad de obtener nuevas revelaciones de un cielo desprovisto de dioses, de anunciar nuevos objetivos sensoriales y extraer a partir del saber universal una gran convicción ética universal de la divinidad”<sup>75</sup>.

Tales opciones se las había apropiado ya Berlage en sus *Pensamientos acerca del estilo en la arquitectura*, que aparecieron en forma de libro en 1905 en la misma editorial en la que antes se había publicado el libelo de Scheffer *Konventionen der Kunst*. Lo general y lo finalmente vinculante, que se podía reunir en lo religioso y lo ético, prevalecía siempre.

En *Stilarchitektur* de Muthesius (1920-1923), Berlage se encontró además con la “tipología cultural”, mucho más violenta en Alemania, de la problemática norte-sur de la evolución artística. Ésta contiene, desde una perspectiva histórica, un clasificación vinculante del arte griego y medieval. Berlage encontró la oportunidad de comparar y relacionar el punto de vista de Muthesius con sus propias ideas. El punto de vista obligado a la creación libre del “gótico” lo relacionaba Berlage —apoyándose en Viollet-le-Duc— mucho más claramente con el precepto de una “metodología básica” del diseño arquitectónico. Sólo en eso ya se puede reconocer el posicionamiento de Berlage a medio camino entre las grandes naciones culturales, Alemania y Francia, lo que lo capacita tanto más para revisar las conexiones y sintetizar.

La aspiración al liderazgo de Alemania también se hizo notable de otra forma. Se transmite a Nietzsche a Holanda por medio de Schoenmaekers. Su interés por Nietzsche sigue de forma inmediata al ingreso en 1905 del antes sacerdote católico en la Asociación teosófica y al esfuerzo, entonces incipiente y que se fue desarrollando de forma paulatina, por alcanzar una religión universalmente orientada y una “cristiandad” liberada de todas las vinculaciones confesionales<sup>76</sup>. En la obra publicada por primera vez en 1907, *Het Geloof van den Nieuwen Mensch* se reproduce de forma directa a Nietzsche<sup>77</sup>. Schoenmaekers reacciona allí especialmente ante *Así habló Zaratustra*. Se expresa de una forma llamativamente clara en capítulos como los que tratan sobre el “Königsmensch” —creado a imagen del superhombre de Nietzsche—, lo que es motivo para situar al ‘nuevo hombre’ frente al moderno, el cual mero deudor del deber, se dedica a los antiguos deberes que pierden profundidad como a flores que se marchitan<sup>78</sup>. Análogamente, la primera frase de *Het Geloof* ya decía: “‘Nieuwe’ menschen teg ik, niet ‘moderne’ menschen”<sup>79</sup>. La obra *Von höheren Menschen* de Nietzsche es el modelo directo de “Königsmensch” de Schoenmaekers<sup>80</sup>. Lo sigue adentrándose en la “groote verachting”, que es la condición para elevar al superhombre por encima de la plebe, para vencer de ese “modo la pequeñas virtudes, las pequeñas inteligencias, las consideraciones insignificantes, el trajín de las hormigas, la satisfacción miserable, la ‘felicidad’ de la mayoría y poder dejar todo esto

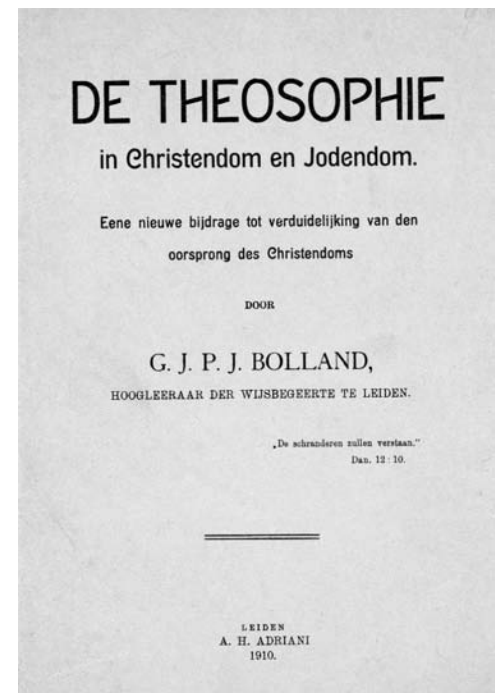


Fig. 6. G.J.P.J. (Gerardus Johannes Petrus Josephus) Bolland, *De Theosophie in Christendom en Jodendom. Eene nieuwe bijdrage tot verduidelijking van den oorsprong des Christendoms*, Leiden, A.H. Adriani, 1910.

71. Compárese con PEN, K. J., *Over het onderscheid tusschen de Wetenschap van Hegel en den Wijsheid van Bolland*, op. cit., pp. 134 y ss.

72. Cfr. BOLLAND, G. P. J., *de Natuur*, Leiden, 1908. No se puede demostrar, por supuesto, una referencia directa a la “centraliteit” matemáticamente entendida por de Groot (ver abajo).

73. Compárese con la descripciones de P. J. H. Cuypers, especialmente de Jan Bank y Jan de Maeyer, en (Hetty Berens hg.), *P. J. H. Cuypers, (1827-1921), The Complete Works*, Rotterdam, 2007, pp. 31 y ss. y pp. 43 y ss.

74. Compárese arriba (Introducción); alguna atribución con la periferia (junto con Suiza y los países eslavos) —desde el punto de vista de las grandes ‘naciones culturales’— desempeñó después de 1945 un papel específico.

75. Cfr. SCHEFFLER, Karl, *Konventionen der Kunst*, Leipzig, 1904, p. 34.

76. Compárese con DE JAGER, Henk, “Een pelgrim naar het mysterie”, en (Nic Tummeers et al. hg.) *Het beeldende denken. Leven en werk van Mathieu Schoenmaekers*, Baarn, 1992, pp. 11 y ss., especialmente pp. 31 y ss.

77. Cfr. SCHOENMAEKERS, M. H. J., *Het Geloof van den Nieuwen Mensch*, Baarn, 1907.

78. *Ibid.*, p. 162.

79. *Ibid.*, p. 5.

80. Cfr. NIETZSCHE, Friedrich, *Also sprach Zaratustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Leipzig, Zweite Auflage, 1893, pp. 413 y ss.

81. *Ibid.*, p. 415.



Fig. 7. Mathieu Hubert Joseph Schoenmaekers, *Het Geloof Van Den Nieuwen Mensch*, Baarn, Hollandia-Drukkerij, 1907 oder 1908.

atrás<sup>81</sup>. “¡Vosotros creadores, vosotros hombres superiores! No se está encinta más que del propio hijo”<sup>82</sup>. “De Koningsmensch moet komen, want heel de levende menschheid wil hem scheppen”, escribe Schoenmaekers en 1907<sup>83</sup>. Schoenmaekers dedica en *Het Geloof* un capítulo al “Bouwmeester” y su “innerlijke levensconsequentie”<sup>84</sup>. Y lleva hasta allí desde la creación teórica (“theoretisch-gemakkelijk”), intacta y que se da de forma cómoda hasta el deber de hacer: “Practisch blijft die bouwkunst zeer moeilijk”<sup>85</sup>. La arquitectura requiere un esfuerzo y salirse de la rutina, y por eso es una metáfora válida para la propia vida. También aquí es explícita la referencia a Nietzsche. No se trata de una virtud inútil sino de una obsesiva. “Amo a quien de su virtud hace su inclinación y su ruina: así quiere por su virtud seguir viviendo y no vivir más”, hace Nietzsche decir a Zarathustra<sup>86</sup>. Schoenmaekers escribe en *Het Geloof* con Zarathustra, el hombre debe ahora ser superado, y vencido<sup>87</sup>.

En 1910 también se tradujo al holandés el *Anticristo* de Nietzsche, y encontró a Schoenmaekers preparado. El subtítulo del *Anticristo* era *Intento de una crítica de la cristiandad*. Y Nietzsche trataba y a pesar de todas las críticas –y malevolencia hacia el *Seminario de Tübingen*, hacia el protestantismo y hacia la creencia de un cambio después de Kant, hacia todo el ‘Modernismo’ y las ideas ciegas de progreso– acerca del propio hombre y su futuro cultural. Schoenmaekers había intentado durante mucho tiempo en *Het Geloof* prolongar cierta humanidad por encima de la pura lógica bajo la metáfora del “Bouwmeester” hasta la realidad y situarla en el marco de la “almacht van het Leven”<sup>88</sup>. Las creencias íntimas (“innige geloof”) las tomó de otra fuente –con presagios positivos–, de Maurice Maeterlinck, quien en *Wijsheid en levenslot (La Sagesse et la Destinée, 1898)* fortalecía la perspectiva de la felicidad y quería verla fundamentada “en nuestra interpretación de la vida”<sup>89</sup>.

A partir de esto Schoenmaekers desarrolló su idea de un “aardsche godsdiens”, un culto divino terrenal, tal como había sido anticipado precisamente por Berlage en sus lecturas americanas como lema<sup>90</sup>. Schoenmaekers había, entre tanto, iniciado su camino hacia *Christosophie. De Eeredienst van de Taal* (1911), hacia una nueva interpretación, a medio camino entre mística y religión, y se había ocupado de nuevo del superhombre de *Así habló Zarathustra* y exhortación a superar al hombre<sup>91</sup>.

*Het Geloof van den Nieuwen Mensch* de Schoenmaekers sigue siendo hasta ahora su libro más leído. En la serie de libros de bolsillo editados por la *Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur Amsterdam* apareció la cuarta edición en 1914. Para esta serie, Berlage se había hecho cargo del diseño del libro. Allí aparecieron entonces textos como *Monismus* de Haeckel y *Theosophie* de Meijers, más tarde, en 1919, la derivación histórico-cultural de los principios de *De Stijl* (“Drie Voordrachten over de Nieuwe Beeldende Kunst”) y *Die neue Wirtschaft* de Walther Rathenau, y finalmente, aún más tarde, en 1925, la propia exposición de Berlage *De ontwikkeling der moderne Bouwkunst in Holland* correspondiente a su conferencia pronunciada en La Sorbona. El término ‘moderno’ había desplazado ya en el título al tan enérgicamente defendido “neu”. La valoración de Berlage de la evolución general partía ahora –conforme al tiempo– del creciente aburguesamiento e individualización y de la falta de un “estilo en general” y de una fuerza penetrante conformadora en el tiempo precedente, los inicios del siglo XIX<sup>92</sup>. ¿Alguien se destacaba de la historia! El mérito holandés en lo referente a una “waarlijk moderne bouwkunst” y una “nieuwen kunstform” se sostenía entonces también según Berlage sobre el doble pilar de una evolución más arquitectónica y constructiva y de una forma refinada<sup>93</sup>.

Los recuerdos de las conexiones intelectuales fuertemente tejidas han desaparecido y con ellos también el conocimiento de la situación cultural precedente en Holanda y el examen de su significado antes de la I Guerra Mundial. Mathieu Schoenmaekers había recogido en 1914, en la cuarta edición ampliada de *Het Geloof van den Nieuwen Mensch*, las posiciones recorridas hasta ese momento y había dado en el clavo. Entre tanto aparecieron *Christosophie* y *Mensch een Natur*. Schoenmaekers presenta la continuación allí completada de sus ideas con la marcha hacia “Neu-Objektiven”, hacia una nueva imagen de una verdad objetiva (“het nieuwe beeld van de objective werkelijkheid”)<sup>94</sup>. Y anunciaba ya lo que aparece como título de la introducción de su siguiente libro, y encabeza *Het Nieuwe Wereldbeeld: Positieve Mystiek*.

En 1914 todavía se podía ver esto de forma clara –y nietzscheana– en la idea de una “nieuwen menschheid”, la cual se extendió por toda la argumentación como antes a modo de hilo conductor. Debía producirse un renacimiento, “die de primitiefste oorspronkelijkheid van den mensch aanschouwbaar vereenigt met de volkomenheid der allerlaatste cultuur”<sup>95</sup>. En 1914 apareció *Het Geloof*; retocado en algunos puntos; desaparecieron las referencias demasiado concretas a Nietzsche, a

82. Cfr. NIETZSCHE, F., op. cit., p. 419.

83. Cfr. SCHOENMAEKERS, M. H. J., *Het Geloof*, op. cit., p. 165.

84. *Ibid.*, pp. 58 y ss.

85. *Ibid.*, p. 60.

86. Cfr. NIETZSCHE, F., op. cit., p. 13. Compárese con *Ibid.*, pp. 33 y ss. (“Von den Lehrstühlen der Tugend”), pp. 45 y ss. (“Von den Freuden-und Leidenschaften”).

87. Cfr. SCHOENMAEKERS, M. H. J., *Het Geloof*, op. cit., p. 165.

88. *Ibid.*, p. 58.

89. Cfr. MAETERLINCK, M., *Weisheit und Schicksal, ditte verbesserte Auflage*, Leipzig, 1904, p. 175. Es reseñable que los escritos de Maurice Maeterlinck fueron publicados por Eugen Diederichs en alemán.

90. Ver arriba.

91. Cfr. SCHOENMAEKERS, M. H. J., *Christosophie. De Eeredienst van de Taal*, Amsterdam, 1911, pp. 180 y ss.

92. Cfr. BERLAGE, H. P., *Ontwikkeling der Moderne Bouwkunst in Holland. Voordracht gehouden in de Sorbonne te Paris*, Amsterdam, 1925, p. 6.

93. *Ibid.*, p. 20.

94. Cfr. SCHOENMAEKERS, M., *Het Geloof van den Nieuwen Mensch. Vierde Druk naar geheel omgewerkt handschrift*, Amsterdam, 1914, p. 6.

95. *Ibid.*, p. 5.





8



9



1

0

Maeterlinck y también a Ellen Key, lo que permitió que se viese con más claridad la línea consecuentemente trazada<sup>96</sup>. Se manifiesta un programa, del mismo modo que se esboza también en otros sitios —por ejemplo en Amedée Ozenfant— de forma similar, para iniciar una ‘Edad moderna’ universalmente fundamentada. En contraste con esto resulta especialmente llamativo que Schoenmaekers habla de ‘nuevos’ hombres, porque siente que el concepto ‘moderno’ es limitador al referirse sólo a la dimensión tiempo. “‘Nieuwe’ mensen zeg ik, niet ‘moderne’ mensen” comienza su *Het Geloof* de 1907. Sólo el concepto global puede referirse a todo; sólo él supera la posición casual, individual y vinculada al tiempo. Esta ‘dialéctica’ entre ‘nuevo’ y ‘moderno’ la sigue poco después también J. J. Oud, que en 1922-1923 —con referencia a la arquitectura— relaciona lo “nuevo” con lo que “se convierte en colectivo” y lo “moderno” con lo que “se convierte en individual”<sup>97</sup>. Antes, en el primer manifiesto de *De Stijl* en 1918, se relaciona esta pareja de términos a la oposición temporal entre “antiguo” y “nuevo”, para citarlo de nuevo:

“Es gibt ein altes und ein neues Zeitbewusstsein. Das alte richtet sich auf das Individuelle. Das neue richtet sich auf das Universelle. Der Streit des Individuellen gegen das Universelle zeigt sich sowohl in dem Weltkriege wie in der heutigen Kunst”<sup>98</sup>.

Así se prolonga la inclinación hacia el universalismo en el arte y en la “nueva conciencia temporal” reivindicada por él. Cierta relación exterior puede haberse interrumpido en 1918, la precedente discusión filosófico-religiosa, matemática y teosófica ha hecho su efecto. Y lo que Oud y el signatario del manifiesto de *De Stijl* formulan en 1918 y después, ya lo había formulado por otro lado también Berlage, en cierto sentido, en sus *Gedanken über Stil in der Baukunst* y en *Kunst en Gemeenschap* —partiendo de Goethe y en intercambio con Scheffler. Frente a la ruptura exterior se sitúa la continuidad en el asunto y en las opiniones.

## LO HOLANDÉS: LO CÓSMICO-RELIGIOSO Y MATEMÁTICO

“He llegado, pues, a la convicción de que la geometría, es decir, la ciencia matemática, no sólo resulta de gran ayuda para la creación de formas artísticas, sino que es absolutamente necesaria”. (H.P.Berlage, *Grundlagen und Entwicklung der Architektur. Vier Vorträge gehalten im Kunstgewerbemuseum zu Zürich*, Amsterdam, 1908, p. 1).

“Een zuiver geconstrueerde, regelmatige figuur is ook door-en-door ‘concreet’, zij is zelfs bij uitstek geschikt, om het begrip ‘concreet’ te verklaren, b.v. om het onderscheid te verduidelijken tusschen ‘concreet’ en ‘tastbaar’ in overdrachtelijken zin. Een voorstelling is ‘concreet’ als ze uiteraard verband houdt met de werkelijkheid, als ze dus in de werkelijkheid innerlijk medewerkt. Een voorstelling is ‘tastbaar’ als ze de onmiddellijk-zintuigelijk gegeven, maar niet doorschouwde objectiviteit ‘raak’ weergeeft”. (M.H.J. Schoenmaekers, *Het Nieuwe Wereldbeeld*, Bussum, 1915, p. 39).

Fig. 8. Hendrik Petrus Berlage, *De Ontwikkeling Der Moderne Bouwkunst in Holland*, Voordracht, Gehouden In Der Sorbonne Te Paris, Amsterdam, Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur, 1925.

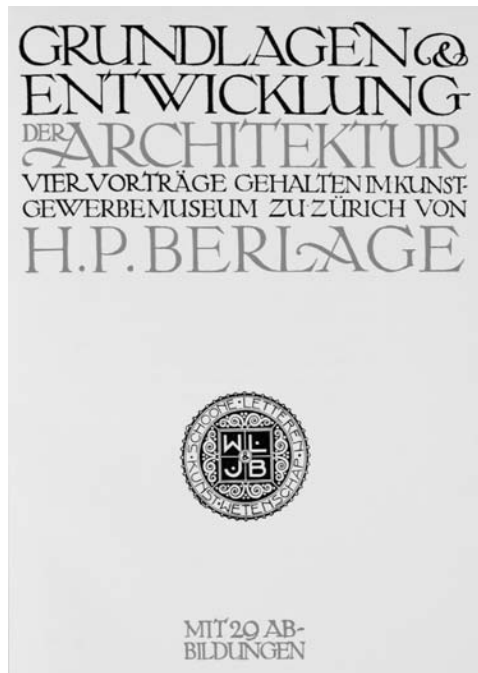
Fig. 9. Walther Rathenau, *Op Nieuwe Banen (Die Neue Wirtschaft)*. Vertaling Van Dr. Th. Van Der Waerden, Amsterdam, De Degel, 1919.

Fig. 10. Mathieu Hubert Joseph Schoenmaekers, *Het Geloof Van Den Nieuwen Mensch. Vierde Druk Naar Geheel Omgevoerd Handschrift*, Amsterdam, Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur, 1914.

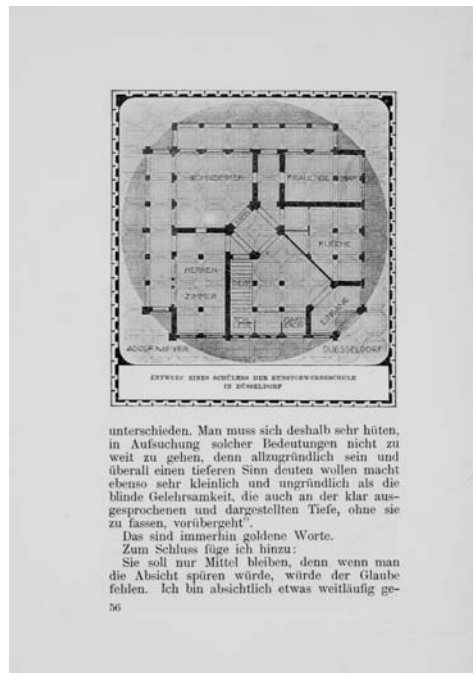
96. Compárese con los pasajes del capítulo “De Koningsmensch” (p. 110) con el lugar correspondiente de la edición de 1900, p. 170, donde ya aparecían estos nombres.

97. Aquí siguiendo la edición alemana de la serie de libros de construcción: J. J. Oud, *Holländische Architektur*, (Bauhausbuch 10), Neue Bauhausbücher, Mainz, 1976, p. 12.

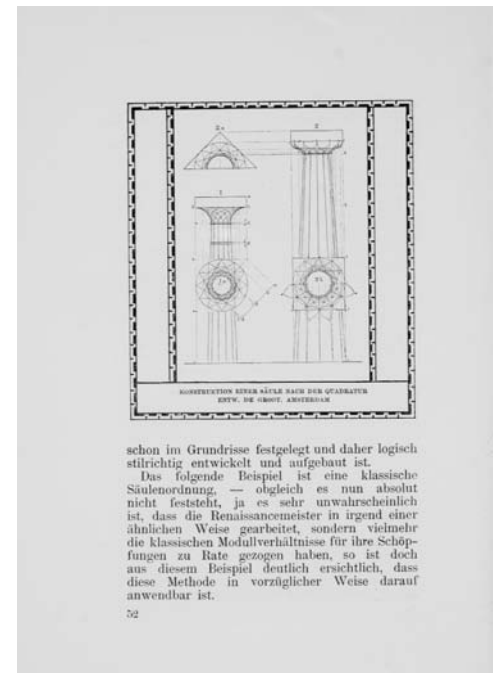
98. Ver arriba.



11



12



13

99. Compárese con DEICHER, Susanne, *Piet Mondrian, Protestantismus und Modernität*, Berlin, 1995; y por supuesto con: JAFFÉ, Hans Ludwig, *De Stijl, 1917-1931, the Dutch contribution to modern art*, Amsterdam, 1956, pp. 84 y ss.

100. JAFFÉ, H. L., op. cit., p. 84. Cita a van Doesburg con el término “iconoclastm” –pero en realidad “beeldenstorm!”– sacada del artículo que le proporciona el principal argumento la tesis sobre el protestantismo: Cfr. VAN DOESBURG, Theo, “Denken-Aanschouwen-beelden”, en *De Stijl*, vol. II, 1918, pp. 23 y ss.

101. Citada aquí la edición alemana: JAFFÉ, H. L. C., *De Stijl 1917-1931. Der niederländische Beitrag zur modernen Kunst, Bauwelt Fundamente*, n. 7, Berlin/Frankfurt/Wien, 1965, pp. 96 y ss.

102. Cfr. JAFFÉ, H. L., *De Stijl, 1917-1931*, Amsterdam, 1956, p. 84.

103. Kermit Swiler Champa (*Mondrian Studies*, Chicago/London, 1985, p. 37) habla de “incontrovertible Dutchness” Mondrians.

104. Ibid.: “Mondrian seems to have had no difficulty remaining artistically French, probably (one suspects) because his Frenchness already contained such a strong and productive component of his own preexistent Dutchness”.

105. Se piensa sólo en “Vier Nationen” de Rathenaus (en: RATHENAU, W., *Reflexionen*, Leipzig, 1908, pp. 118 y ss.) A las demás tipologías pertenece también la también aquí esforzada (ver abajo) observación y ordenamiento cultural de las diferencias norte-sur.

106. Así en: DEICHER, P., op. cit., pp. 28 y ss. Compárese con la recensión de Regine Prange en *Kunstchronik*, n. 50, 1997, pp. 132 y ss., sowie die neuerlichen Hinweise von Helmut Zander (Rezension zu: Marty Bax, *Het web der schepping* (2006), en: *Journal für Kunstgeschichte*, n. 19, Heft 4, 2006, pp. 395 y ss. allí encontramos la acertada observación: “Las relaciones osmóticas entre protestantismo, catolicismo y arte teosófico apenas están estudiadas”.

107. Cfr. SCHEFFLER, K., *Holland*, Leipzig, 1930, pp. 30 y ss.

108. Cfr. JAFFÉ, op. cit., p. 85.

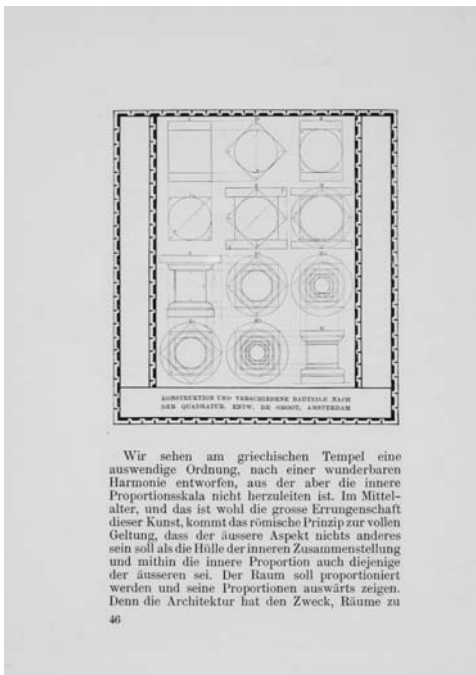
unterschieden. Man muss sich deshalb sehr hüten, in Aufsuchung solcher Bedeutungen nicht zu weit zu gehen, denn allzugründlich sein und überall einen tieferen Sinn deuten wollen macht ebenso sehr kleinlich und ungründlich als die blinde Gelehrsamkeit, die auch an der klar ausgesprochenen und dargestellten Tiefe, ohne sie zu fassen, vorübergeht.  
Das sind immerhin goldene Worte.  
Zum Schluss füge ich hinzu:  
Sie soll nur Mittel bleiben, denn wenn man die Absicht spüren würde, würde der Glaube fehlen. Ich bin absichtlich etwas weitläufig ge-

schon im Grundrisse festgelegt und daher logisch stiftlich entwickelt und aufgebaut ist.  
Das folgende Beispiel ist eine klassische Säulenordnung, — obgleich es nun absolut nicht feststeht, ja es sehr unwahrscheinlich ist, dass die Renaissancemeister in irgend einer ähnlichen Weise gearbeitet, sondern vielmehr die klassischen Modulverhältnisse für ihre Schöpfungen zu Rate gezogen haben, so ist doch aus diesem Beispiel deutlich ersichtlich, dass diese Methode in vorzüglicher Weise darauf anwendbar ist.

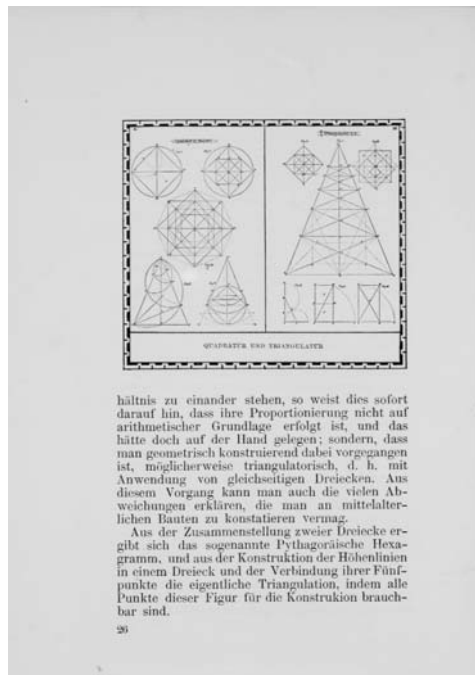
Este mundo ordenado según la historia y la filosofía universales se combina muy bien, por lo demás, con las matemáticas (precisas). Sí, hay que preguntarse por la llamativa frecuencia de tales intereses –tanto en relación con Berlage como con Schoenmaekers– si no disponen precisamente los holandeses de un acceso especial a las matemáticas y a la geometría. ¿Y cuáles son las razones para ello? ¿El protestantismo, que ya fue hecho responsable del arte de Mondrian y de su transición a la abstracción?<sup>99</sup> ¿Y no se desprende una tendencia ‘iconoclasta’, que sirvió de ayuda al cortejo triunfal de la abstracción y se relacionó con el movimiento *De Stijl* como su manifestación más coherente?<sup>100</sup> La búsqueda de tales aclaraciones es antigua, y la argumentación, la mayor parte de las veces, no va lo bastante lejos. En la presentación clásica de H. L. C. Jaffé (1956), se remontan las visiones ético-estéticas fundamentales de Mondrian a “otro gran holandés”, a Spinoza<sup>101</sup>. Claro que eso ‘encaja’, tanto más cuanto que Spinoza aplica el propio “more geometrico” a la ética, como muestra el título “ethica, ordine geometrico demonstrata” de 1677. De modo que estamos, o eso parece en un primer momento, sobre la pista correcta en la búsqueda de las raíces holandesas, de la “Dutch mentality”<sup>102</sup> o simplemente “Dutchness”<sup>103</sup>. Con esto se reconocería de manera evidente uno de los fenómenos artísticos más significativos de la modernidad, si éste no hubiera sido reemplazado o usurpado directamente por la “Frenchness” –como se reclama para Mondrian<sup>104</sup>. La observación, sin duda virulenta en algún momento de la formación del arte y la arquitectura modernos, según “naciones culturales” y en general según tipificaciones histórico-culturales se hace notable *a posteriori*<sup>105</sup>. Con Holanda se pueden relacionar sin esfuerzo, desde un punto de vista distanciado, las tesis de Weber con la “ética protestante”<sup>106</sup>. Ya Karl Schffler había aplicado la tipología norte-sur a los Países Bajos del sur y del norte, confesionalmente diferenciados, y lo había ejemplificado con el contraste entre Rubens y Rembrandt y sus diferentes relaciones con Italia<sup>107</sup>. “Allí”, en Rubens, es “el Barroco romántico, aquí es gótico”. Rembrandt “indaga”; él “cavila”. “Crear el símbolo y elaborar ideas”, cosa de los holandeses. No tendrían “sentido para la forma presentada desnuda”. ¡Características que parecen sacadas de un manual! El fondo, lo que se ve bajo la superficie, según este modelo, está destinado a los representantes góticos, nórdicos y protestantes del *homo sapiens*. Y calvinismo significa aquí no sólo universalismo, sino también y especialmente profundidad.

“Universalist thought and the rejection of the temporal and limited appearance of reality, usually go together –and they do so in Calvinist tradition– with other trends of an absolutist system: a strong distrust of the senses, a tendency towards speculative reasoning, a strict spiritual discipline”<sup>108</sup>.

En esta descripción de Jaffé de 1956 no hay nada que criticar, salvo que su limitación al calvinismo apenas está indicada, especialmente en la Holanda de aquel tiempo, donde se reunían y abrí-



Wir sehen am griechischen Tempel eine auswendige Ordnung, nach einer wunderbaren Harmonie entworfen, aus der aber die innere Proportionskala nicht herzuleiten ist. Im Mittelalter, und das ist wohl die grosse Errungenschaft dieser Kunst, kommt das römische Prinzip zur vollen Geltung, dass der äussere Aspekt nichts anderes sein soll als die Hülle der inneren Zusammenstellung und mithin die innere Proportion auch diejenige der äusseren sei. Der Raum soll proportioniert werden und seine Proportionen auswärts zeigen. Denn die Architektur hat den Zweck, Räume zu



hhältnis zu einander stehen, so weist dies sofort darauf hin, dass ihre Proportionierung nicht auf arithmetischer Grundlage erfolgt ist, und das hätte doch auf der Hand gelegen; sondern, dass man geometrisch konstruierend dabei vorgegangen ist, möglicherweise triangulatorisch, d. h. mit Anwendung von gleichseitigen Dreiecken. Aus diesem Vorgang kann man auch die vielen Abweichungen erklären, die man an mittelalterlichen Bauten zu konstatieren vermag. Aus der Zusammenstellung zweier Dreiecke ergibt sich das sogenannte Pythagoräische Hexagramm, und aus der Konstruktion der Höhenlinien in einem Dreieck und der Verbindung ihrer Fünf-punkte die eigentliche Triangulation, indem alle Punkte dieser Figur für die Konstruktion brauchbar sind.

14

15

an paso diferentes opiniones e intereses religiosos, filosóficos y también artísticos. Con notable frecuencia se reunían bajo el gran paraguas –ahora detalladamente documentado por Marty Bax<sup>109</sup>– del movimiento teosófico que en aquel momento era ampliamente aceptado, muy significativo y por otra parte orientado de forma muy variada. Pero por otra parte, las evoluciones individuales apuntan, a su vez, a intereses divergentes y bien diferenciados. Sólo con dificultad se puede hablar de una ‘teoría’ general y de una transición continuada, o igualmente sólo de una característica en común de los intereses e ideas. Los contactos y el trato se dan a menudo de forma puntual; cada posición requiere una investigación y apreciación aparte. Y con mucha frecuencia se trata menos de influencias que de la propia coherencia interior, paralela, y de las propias evoluciones religioso-filosóficas o, diferentes de éstas, de las que surgían de los intereses artísticos.

Así pues, las cosas son más complejas y también más confusas, también en lo que se refiere a los intereses matemáticos tan discutidos. Desde Jaffé se nos ha remitido al directo, pero también puntual y pasajero, contacto de Mondrian con M. H. J. Schoenmaekers<sup>110</sup>. Recuerda que el propio Mondrian era miembro de la sociedad teosófica<sup>111</sup> holandesa y que su padre era un ardiente admirador de Abraham Kuypers<sup>112</sup>, quien tuvo un importante papel en las divisiones y refundaciones de las ramas eclesiásticas protestantes. No hay duda de que Mondrian vivía en un ambiente calvinista y que el orden confesional y la profesión religiosa pertenecían forzosamente a su mundo. Este mundo estaba marcado y enriquecido por diferentes corrientes y matices religiosos<sup>113</sup>. Y Mondrian y los demás padres fundadores del movimiento *De Stijl* tuvieron que formarse a partir de ahí sus propias ideas y teorías, orientarse hacia sus intereses artísticos y adaptarse de forma análoga.

Schoenmaekers ofrece, por su parte, un excepcional ejemplo de interacciones y transformaciones con toda constancia de preguntas básicas y de formas de observación universalistas. No se puede pasar por alto que con él, en agosto de 1903 abandonó la Iglesia católica para convertirse en miembro de la Asociación Teosófica el 30 de abril de 1905 en Ámsterdam, y posteriormente se hacen visibles las interpretaciones católico-universalistas aumentadas o, si se quiere, tradiciones pitagóricas veladas por el catolicismo<sup>114</sup>. Tras la fase debida claramente a Nietzsche en *Het Geloof van den Nieuwen Mensch* (1907), la nota cristiana se había impuesto nueva y rápidamente en los escritos de Schoenmaekers; en *Mensch en Natuur* (1913) el superhombre de Nietzsche pudo integrarse en este contexto y posibilitó continuar con la reflexión en una dirección “positiva”<sup>115</sup>. Allí el superhombre había sido trasladado de forma muy concreta a la extraña cruz con su movimiento horizontal y vertical en el sentido de tiempo y espacio<sup>116</sup>, y la propia cruz había sido discutida como “begripvoorstelling des Kosmos”<sup>117</sup>. Schoenmaekers reclamó entonces, remitiéndose a su *Christosophie* (1901), su propio “método de pensamiento”, en la base del cual se encontraba la declaración a favor de las formas de vida y de todas las de la naturaleza frente al modo de repre-

Fig. 11. Hendrik Petrus Berlage, *Grundlagen & Entwicklung Der Architektur. Vier Vorträge Gehalten Im Kunstgewerbemuseum Zu Zurich*, Rotterdam, W.L. & J. Brusse, 1908.

Fig. 12. Hendrik Petrus Berlage, *Grundlagen & Entwicklung Der Architektur. Vier Vorträge Gehalten Im Kunstgewerbemuseum Zu Zurich*, Rotterdam, W.L. & J. Brusse, 1908, p. 56. Entwurf eines Schülers der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf –Adolf Meyer. Grundriss eines Wohnhauses.

Fig. 13. Hendrik Petrus Berlage, *Grundlagen & Entwicklung Der Architektur. Vier Vorträge Gehalten Im Kunstgewerbemuseum Zu Zurich*, Rotterdam, W.L. & J. Brusse, 1908, p. 52. Konstruktion einer Säule nach der Quadratur Entw. De Groot, Amsterdam.

Fig. 14. Hendrik Petrus Berlage, *Grundlagen & Entwicklung Der Architektur. Vier Vorträge Gehalten Im Kunstgewerbemuseum Zu Zurich*, Rotterdam, W.L. & J. Brusse, 1908, p. 46. Konstruktion und verschiedene Bauteile nach der Quadratur Entw. De Groot, Amserdam.

Fig. 15. Hendrik Petrus Berlage, *Grundlagen & Entwicklung Der Architektur. Vier Vorträge Gehalten Im Kunstgewerbemuseum Zu Zurich*, Rotterdam, W.L. & J. Brusse, 1908, p. 26. Quadratur und Triangulatur.

109. Cfr. BAX, Marty, *Het web der schepping. Theosofie en Kunst in Nederland van Lauweriks tot Mondrian*, Amsterdam, 2006.

110. Cfr. JAFFÉ, op. cit., pp. 54 y ss.

111. Ibid., p. 61.

112. Ibid., p. 83. Esta línea es seguida en: DEICHER, S., op. cit., pp. 20 y ss.

113. Ver ahora: BAX, Marty, op. cit., pp. 264 y ss. (respecto a los fundamentos teosóficos de Mondrian).

114. Cfr. DE JAGER, Henk, “Een pelgrim nar het mysterie”, en (Nic H.M.Tummers/Stichting ECHO hrsgb.) *Jet beelden-de denken. Leven en werk van Mathieu Schoenmaekers*, Amsterdam, 1992, pp. 11 y ss.; G. MATTHES, Hendrik, “Eenheid in verscheidenheid”, Ibid., pp. 49 y ss.

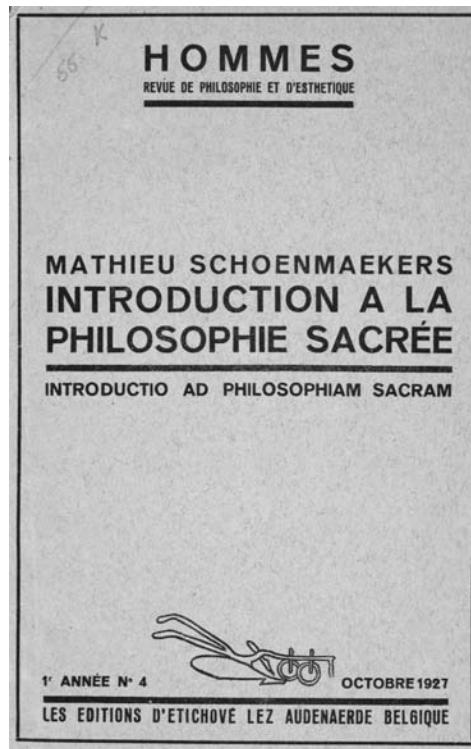
115. Cfr. SCHOENMAEKERS, M. H. J., “Mensch”, en *Natuur*, Bussum, 1913, p. 98.

116. Ibid., p. 34, compárese con BAX, Marty, op. cit., p. 288, Anm. 249, con los “paralelismos” en la explicación de horizontales y verticales de Schoenmaekers, Mondrian y van Doesburg.

117. Ibid., pp. 15 y ss.

Fig. 16. Mathieu Hubert Joseph Schoenmaekers, "Introduction A La Philosophie Sacrée. Inruductio Ad Philosophiam Sacram" en *Hommes. Revue De Philosophie Et D'Esthétique*, 1. Jg., Nr.4, Etikhove, 1927, p. 223-315.

Fig. 17. Georges Vaontongerloo, *L'Art Et Son Avenir*, Antwerpen, De Sikkel, 1924.



16



17

sentación y de observación abierto<sup>118</sup>. Este método de pensamiento no desatendía el empirismo; su praxis llevaba no sólo a los fundamentales –y universales–, sino además siempre ‘observables’ misterios. En su camino hacia un planteamiento de preguntas crecientemente universalista, cosmológico y también ‘neoplatónico’, Schoenmaekers manifiesta constantemente un claro interés por las figuras concretas –como reproducción de sus símbolos–, y se esfuerza para alcanzar su construcción concreta, matemática.

Todo esto hace el “método de pensamiento” de Schoenmaekers especialmente interesante para *De Stijl*: si eso afecta sólo al extraño movimiento vertical y horizontal que se vincula con el espacio y el tiempo o si, en general, se trata de la inclusión de forma y figura en una “positieve Mysteik” en *Het Nieuwe Wereldbeeld* (1915). Esto permite, posiblemente, que aparezcan ‘propuestas’; por otra parte los objetivos de Schoenmaekers vienen obligados por su propio método de pensamiento, y seguidos y formulados de la forma correspondiente. En *Mensch en Natur* le interesan, por ejemplo, la distribución y reparto de los diferentes movimientos cósmicos según atributo, expresión artística, concepto de razón, forma de vida humana y apariencia, lo que lleva a series como movimiento vertical/espacio/arquitectura/origen/hombre/luz o movimiento radial/arte creador/cuerpo humano/vida amorosa/volumen<sup>119</sup>. También aquí se dan paralelismos, por ejemplo en la clasificación de movimiento de la superficie hacia belleza de la forma y forma, y también electricidad. Se mueven dentro de la plausibilidad dada por los universales a las ideas y conceptos.

Schoenmaekers persigue estos deseos también en los años siguientes en constante evolución y profundización. Se manifiestan ya tarde en *Inleiding tot de Gewijde Wijsbegeerte* (1933) y en *Gewijde Wijsbegeerte* (1936). El propósito de reunir universales y figuras desempeña en ello un papel considerable y se manifiesta especialmente, por ejemplo, en el interés destacado por la figura *Tau*<sup>120</sup>. La tradición mística y religiosa es palpable. A la *Christosophie* (1911) la sigue en esta línea *Esoterisch Katholicisme* en 1923. En este estudio Schoenmaekers se dedica a sus reflexiones acerca del simbolismo y el logos allí donde el mundo católico ya ha vivido su florecimiento, en la Edad Media. Después, en *Introduction à la Philosophie Sacrée* (1927) trata de una apología de lo absoluto, que Schoenmaekers –de forma excepcional– permite que aparezca en Bélgica en francés y en latín, en el primer año de la revista *Hommes*<sup>121</sup>.

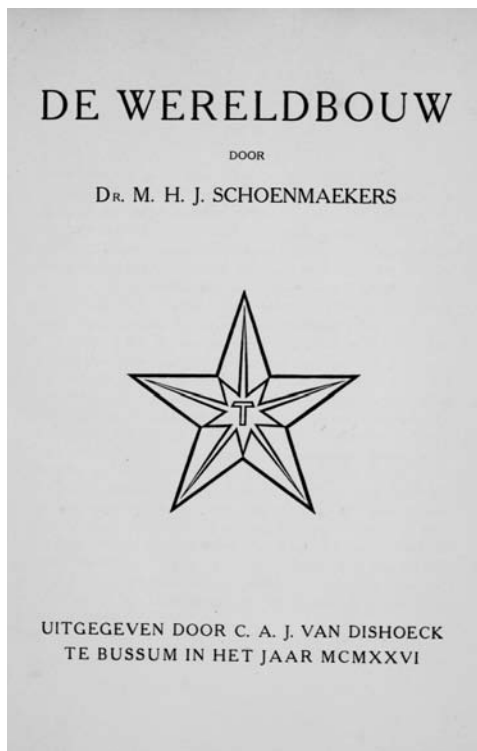
Parece justamente como si la orientación cambiante, que se va desarrollando hacia los contenidos católicos, teosóficos y protestantes hubiese dado aún mayor contendencia al modo de con-

118. Ibid., “Voorwoord”.

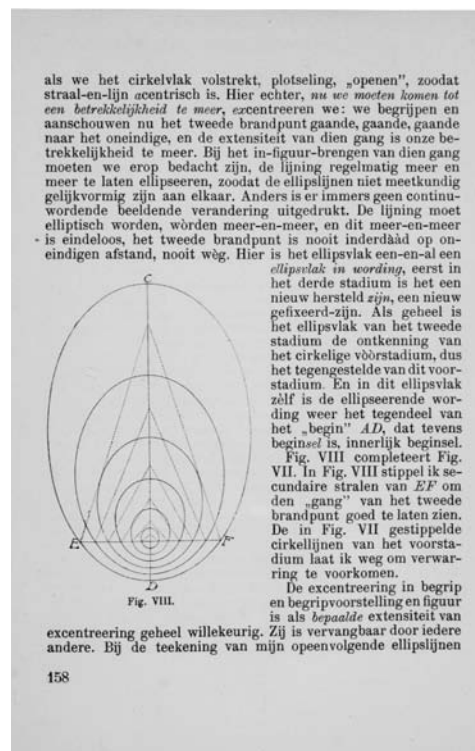
119. Ibid., p. 94.

120. Comparar con (en referencia a Mondrian) TUMMERS, Nic., (hg.) *Het beeldende denken. Leven en werk van Mathieu Schoenmaekers*, Baarn, 1992, pp. 110 y ss.

121. Cfr. SCHOENMAEKERS, Mathieu, “Introduction à la Philosophie Sacrée, Inruductio ad Philosophiam Sacram”, en *Hommes. Revue de Philosophie et d'Esthétique*, vol. 1, n. 4, Octobre, 1927.



18



19

Fig. 18. Mathieu Hubert Joseph Schoenmaekers, *De Wereldbouw*, Bussum, C.A.J. Van Dishoeck, 1926.

Fig. 19. Mathieu Hubert Joseph Schoenmaekers, *De Wereldbouw*, Bussum, C.A.J. Van Dishoeck, 1926, p. 147, fig. V, Elipsenkonstruktion.

templación universal-religiosa. Así, trata precisamente de una *philosophia sacra*, que incorpora finalmente todo de los filósofos de la naturaleza griegos y de los ‘presocráticos’ hasta Nietzsche y por ejemplo también Poincaré, y lo compendia en una cosmología y síntesis finalmente fundamentada en la religión. En la introducción a *Philosophia Sacra* rescribe Schoenmaekers el problema de su empresa:

“Qui écoute l’intelligence perd aisément la vie de l’intuition, qui écoute l’intuition perd aisément la clarté de l’intelligence”<sup>122</sup>.

También esta ‘experiencia’ especial se manifestó hace tiempo en el entorno artístico, y en la confrontación tradicional de normas y libertad artística. Léonce Rosenberg cita a Braque: “J’aime la règle qui corrige l’émotion”. Describe esta manera de proceder como “sensibilité à la recherche d’une discipline”. Y luego le contrapone su versión de este antiquísimo conflicto artístico: “J’aime le sentiment qui humanise la règle”. Una norma se sigue durante el proceso de creación, pero sólo el resultado muestra si un trabajo ha sido completado de principio a fin “dans un sentiment religieux, et par amour”<sup>123</sup>. Llama la atención que Rosenberg utilice el concepto del “sentiment religieux” para describir la absoluta intensidad de la entrega creadora. En Schoenmaekers se infiltró desde hace tiempo la religiosidad unida a la omnipotencia creadora en la contemplación filosófica de la determinación universal. De igual forma se aproxima al mundo matemático y sus figuras se acercan indirectamente a la arquitectura. En *Het Geloof van den Nieuwen Mensch* aparece todavía vestido de metáforas nietzscheanas. Ahora son las extrañas figuras de la “mística positiva”. En 1926 Schoenmaekers comienza el capítulo titulado “Het Komische Schema” de *De Wereldbouw* con la expresión atribuida a Pitágoras “God werkt geometrisch”<sup>124</sup>.

Más curioso resulta aún que apenas se encuentre una analogía similar a la explicación e interpretación de Schoenmaekers, como son palpables en Mondrian, en los arquitectos –con la excepción de citas como en Berlage<sup>125</sup>. Los caminos son zigzagantes, y los intereses diferentes. El universalismo matemáticamente radical parece poder asignarse mejor a las artes plásticas. G. Vantongerloo lo formula así en 1924:

“La conception d’une plastique picturale ou sculpturale dans leur domaine, soit donc absolument pure et juste, est l’art comme il devra être et tel qu’il sera. Cette plastique ainsi conçue et universelle et immuable”<sup>126</sup>.

Se trata, pues, de leyes inmutables, de los *invariants*, que el artista ha de detectar. Amedée Ozenfant persigue “Constantes des sensations et des formes-éléments dans la nature et dans

122. Ibid., Avant-Propos, p. 224.

123. Cfr. ROSENBERG, Léonce, “Parlons Peinture...”, en *L’Esprit Nouveau*, n. 5, pp. 578 y ss.

124. Cfr. SCHOENMAEKERS, M. H. J., *De Wereldbouw*, Bussum, 1926, p. 115.

125. El lema “Onze godsdienst es een aardsche godsdienst”, de “Het geloof”, en BERLAGE, *Een drietal lezingen en Amerika gehouden*, Rotterdam, 1912, p. 2.

126. Cfr. VANTONGERLOO, George, *L’Art et son Avenir*, Antwerpen, 1924, p. 39.

127. Cfr. OZENFANT, Amedée, *Art*, Paris, 1928, pp. 246 y ss. (Constantes) y pp. 252 y ss. (Modes)

128. Cfr. LE CORBUSIER, “Tracés Régulateurs”, en *L'Architecture Vivante*, 1929, pp. 13 y ss.

129. Ibid.

130. Ver arriba.

131. Cfr. ZONN, Cees, “Auf dem Wege zu einer monumentalen ‘Nieuwe Kunst’, Die Proportionslehre und Entwurfstheorie von J. L. Mathieu Lauweriks”, en *Masssystem und Raumkunst. Das Werk des Architekten, Pädagogen und Raumgestalters Lauweriks*, Krefeld/Hagen/Rotterdam, 1987, pp. 33 y ss.

132. Ibid., p. 42 y BAX, Marty, op. cit., pp. 473 y ss.

133. ZONN, Cees, op. cit., pp. 41 y ss., hace énfasis en el cambio de opinión de Lauweriks en este momento, la aprobación de una interpretación de las reglas frente a la anterior equiparación con extrañas leyes.

134. Vitruvio, I,I, 1.

135. “Vitr. vuole, che non solamente habbiamo quelle prime, & universali [scienze], che rendono le ragioni delle cose, ma anche gli essercitij, & le pratiche da quelle procedenti, & però quanto al disegno vuole, che habbiamo facilità, & pratica, & la mano pronta à tirar dritte le linee...” Cfr. I Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio Tradutti et Commentati da Monsignor Barbaro..., Venezia, 1556, p. 10. Compárese con Oechslin, Werner, “Geometrie und Linie. Die Vitruvianische ‘Wissenschaft’ von der Architekturzeichnung”, en *Daidalos*, n. 1, 1981, pp. 20 y ss.

136. Vitruvio, I,I, 1.

137. ¡Lo que no significa que justamente esta tradición fuese pasadas por alto y olvidada –por motivos de preferencia de la modernidad y novedad!

138. El hecho de que será también en el contexto de *de Stijl*, donde las fronteras por supuesto no separar estrictamente las formas de expresión cultural y las categorías. En este sentido es reveladora la advertencia acerca de la diferente valoración de la importancia de las matemáticas en Mondrian respectivamente en van Doesburg y Huszar. Cfr. HOEK, Els, op. cit., p. 59 (allí la referencia a la carta de Mondrian a van Doesburg del 13 de junio de 1913, en la que se destaca la diferencia entre el arte y las matemáticas).

139. Compárese con esto especialmente: SCHOENMAEKERS, M. H. J., *Beginselen der beeldende Wiskunde*, Bussum, 1916, p. 33.

140. Naturalmente también Berlage parte de las “leyes de la creación en todo el universo de naturaleza matemática”, por eso “también una obra de arte se debe crear en coincidencia con eso según leyes matemáticas”, lo que Berlage precisa: “esto quiere decir que lo que se refiere a lo corporal según lo estereométrico, y lo que se refiere a las superficies según lo geométrico”: Cfr. BERLAGE, H. P., *Grundlagen und Entwicklung der Architektur*, Amsterdam/Berlin, 1908, p. 6.

141. Ibid., p. 45.

142. También aquí se puede señalar los paralelismos con Mondrian, que en el manifiesto publicado por Léonce Rosenberg, “Le Néo-Plasticisme” (Paris, 1920, p. 5) habla de la “intériorisation la plus approfondie de l’extérieur” y de la “extériorisation la plus pure de l’intérieur”, para garantizar la presencia de lo universal en la “expression plastique”.

143. Ibid., p. 46.

144. En referencia a esta caracterización, según Alphons Diepenbrock y también, en general, en referencia a la cuestión confesional ver: BANK, Jan, “Cuypers in his Dutch Context”, en BERENS, H. (ed.), *Cuypers*, op. cit., pp. 31 y ss.

145. Compárese con eso la explicación de (publicada por Hetty Berens) P. J. H. *Cuypers, (1827-1921). The Complete Works*, Rotterdam, 2007, que cierra una vacío notable.

l’art”, se preocupa del significado básico de las verticales y horizontales, pero las reflexiones “prácticas” llevan aquí de las “dominantes” a las formas individuales de “expressions”, y de las “Constantes” a los correspondientes “Modes” de expresión artística<sup>127</sup>. Esto constituye, en cierto modo, el caso normal.

La arquitectura –en la tradición antigua– busca el método en la geometría de forma aún más radical. La teoría de la proporción es el lugar tradicional donde se relacionan valores fijos con su conversión múltiple y su utilización con un método. Le Corbusier introdujo en 1929 su explicación de los “Tracés Régulateurs” con la definición:

“Le tracé régulateur est un moyen géométrique ou arithmétique qui permet d’apporter à une composition plastique (architecturale, picturale ou sculpturale), une précision très grande dans le proportionnement”<sup>128</sup>.

Se trata, pues, del modo de aplicación de leyes físicas al proceso de elaboración con el objetivo de alcanzar la mayor precisión posible en la proporción. En la frase siguiente excluye Le Corbusier todos los riesgos: “ni mystique, ni mystère”, y contrapone claridad y corrección a la “rectification” y “apuración del intentions”<sup>129</sup>. El arquitecto aspira para sí –en larga tradición– al punto de vista ‘ilustrado’, racionalmente comprensible, lo que reivindica también Berlage cuando aspira a un “método básico”<sup>130</sup>. Naturalmente, Le Corbusier disimuló de buena gana y envolvió el “descubrimiento” de su *Modulor* en una oscuridad mística, mientras que el por él olvidado –o simplemente negado– Lauweriks señalaba abiertamente sus fuentes, tanto a Viollet-le-Duc como a August Thiersch<sup>131</sup>. En una carta del 8 de febrero de 1907 dirigida a Berlage<sup>132</sup> –en el prelude de las conferencias de éste en Zurich– Lauweriks hace referencia expresamente a la teoría de la proporción de August Thiersch, accesible a todo el mundo en el manual de arquitectura que había publicado en Durmschen, y enuncia sus ventajas en relación su aplicación y flexibilidad<sup>133</sup>.

La arquitectura permanece sometida al método, a la creación de figuras. Con esto se relacionan convicciones básicas no menos orientadas a lo universal, pero el énfasis se pone en el instrumento y en el ejercicio de una “geometría práctica” en el sentido de la antigua convicción vitrubiana del “demostrare atque explicare”, con lo que quedaba clara la orientación hacia la praxis de la teoría (“ratiocinatio”)<sup>134</sup>. Esta interpretación se ha seguido asentando y fortaleciendo. Daniele Barbaro ha aclarado la relación en su puntualización a Vitrubio<sup>135</sup>. ¡Hacen falta las dos cosas! Ideas universales y sus ‘utilidades’, hasta el movimiento de la mano y la comportamiento de la regla, compás y el premeditado uso del lápiz. De esta forma consigue Barbaro interpretar y valorar la “graphidis scientia” puesta de relieve precisamente por Vitrubio, de una ciencia del dibujo, que conforme a esta orientación equivale aquí en cierto modo a un sinónimo de la “peritia graphidos”, una manejo practicado del dibujo con fundamento geométrico<sup>136</sup>.

En la arquitectura parecen estar integrados desde hace tiempo, pues, la disciplina y el método geométrico-matemático y haberse convertido en una condición autónoma del trazado arquitectónico<sup>137</sup>. La comprobación de esta diferencia con la tradición de las ‘artes plásticas’ –y su interpretación del *disegno*– sorprende considerando el conocido manejo riguroso que hacen los artistas de *De Stijl* de la línea, no aceptando ni siquiera las diagonales; pero resulta decisivo que la arquitectura, en cierta medida, se inserte y pueda insertarse en una tradición, la cual está habituada a la abstracción y al ‘método básico’ inherentes a la geometría. El antiguo y también reciente conflicto de intereses entre arquitecto y pintor se hace aquí aún más notable<sup>138</sup>.

El mundo del *Bauhütte*, que se remonta aún más atrás del Vitrubianismo, con su geometría y sus dibujos tallados, influye también en los arquitectos –y especialmente a Berlage– de forma directa. Toca la fibra de su propia procedencia y tradición y de su vocación como arquitecto. Por supuesto, también en Schoenmaekers concepto (“Begripvoorstelling”), idea, dibujo y “figuur” están muy estrechamente emparentados; y entiende, por ejemplo, el círculo como una “beeldende begripvoorstelling”<sup>139</sup>. Pero en *De Wereldbouw* el deseo decisivo de Schoenmaekers sigue siendo la inclusión de todas las representaciones simbólicas en un todo cósmico, en tanto que Lauweriks encontró tiempo atrás un lugar para las formas concretas de los diseños, tanto más cuanto que en relación a esto había mejorado su posición con Behrens en Düsseldorf desde el semestre de invierno de 1904-1905.

Al arquitecto incumbe, pues, encontrar en el conocimiento acerca del fundamento universal de las matemáticas un ‘procedimiento geométrico’ establecido de forma concreta. Hendrik Petrus Berlage reivindica un compromiso y una concreción arquitectónica explícitas, aunque –o jus-

tamente por eso: ‘porque’— está convencido de la extraordinaria importancia de las matemáticas para las leyes de la creación en la naturaleza y presupone también fundamentos para la creación artística<sup>140</sup>. Berlage va un paso más allá y crea su propio marco de referencias históricas conforme a esta prioridad de fiabilidad matemática. Y reconoce la primacía especial, a este respecto, de la tradición medieval, a la que da prioridad incluso frente al arte griego, puesto que ésta procedía —únicamente— “según fundamentos aritméticos” y, así hay que completarlo según la idea de Berlage, había quedado atrapada en un mundo de relaciones numéricas<sup>141</sup>. Entendida de una forma más exacta matemáticamente, se hace perceptible la inclinación geométrica del arquitecto. Al contrario que muchos de sus contemporáneos y sucesores que aspiraban a una teoría de la proporción —como los griegos—, como “admirador entusiasta de la forma exterior”, Berlage busca el procedimiento *sistemático*, según el cual se trabaja desde dentro hacia fuera, con lo que entonces —en la coincidencia de la proporción interior y exterior— se alcanzaría el objetivo específicamente arquitectónico<sup>142</sup>. Eso lo llama Berlage “el principio romano”, que habría alcanzado su validez total en la Edad Media y que representa “el gran logro de este arte”<sup>143</sup>.

Según la ineludible terminología de la tipología cultural, se sigue, por lo tanto, la huella “galo-románica”, o incluso la “galo-germánica-católica”<sup>144</sup> —en contraste con la “holandesa-protestante”—, la cual, al menos en lo que se refiere a la derivación francesa, no solamente remite a Viollet-le-Duc indirectamente, sino que lo hace de forma más evidente a la significativa figura integradora de P. J. H. Cuypers<sup>145</sup>. Ambas ‘fuentes’, tanto Viollet-le-Duc como Cuypers, coinciden en una rama de la arquitectura neogótica. La experiencia “gótica” de Cuypers está relacionada con un “boom católico de la edificación” que se remonta atrás en el tiempo —por último a los tiempos de la República de Batavia. Tiempo antes de que él llegase a ser “Rijksbouwmeester”<sup>146</sup> y a arquitecto oficial de museos nacionales (1876), se dedicó esencialmente a la construcción de iglesias, sacó provecho de la fiebre católica por la construcción y se desplazó así, en cierto modo, a la “Línea Sagrada”<sup>147</sup>. Se trata de un contexto católico en el que actúa Cuypers, y De Bazel y Lauweriks. Trabajan con Cuypers hasta 1895, son católicos romanos, antes de convertirse —¡también ellos!— a la teosofía en 1894.

Adonde quiera que se mire, se percibe que el trasfondo religioso —más allá de todas las barreras confesionales y con todas sus diferentes variaciones— tenía una importancia fundamental. El hecho de que fuera posible entender sobre una base común ‘medieval’ surge, en cierto modo, por sí mismo, porque allí y remontándose en la historia desde allí —como sucede especialmente también en Berlage— se puede, muy probablemente, presuponer y reconstruir un entendimiento de estas relaciones. El hecho de que, por otro lado, el contexto teosófico —fuera de las ‘iglesias’— ofreciese un telón de fondo ideal para intereses acordes, es plausible. En cierto modo, en la tradición pitagórica se encuentran universalismo, geometría y modelado para dar lugar a su vez a diferentes orientaciones y fundamentos matemáticos, cosmológicos o, si no, práctico-geométricos.

Su importancia queda clara, por otro lado, ya por la función ‘catalizadora’, que le corresponde sin duda a él y a su estudio. Es un lugar de encuentro y eso ha dejado huella. Cuando De Bazel murió en 1923, Lauweriks recordaba en su necrológica, ya en la primera frase, que se habían encontrado por primera vez en el estudio de Cuypers<sup>148</sup>. Junto con Lauweriks y De Bazel, hay que añadir a este contexto también a De Groot y Berlage. Y considerando esta situación apenas resulta sorprendente que también J. J. Oud, en 1922-1923 en su exposición de la “evolución de la arquitectura moderna en Holanda”, relacionase con P. J. H. Cuypers el comienzo de la Edad Moderna —o más concretamente del proceso que llevaría a ella. Cuypers habría sido el primero, según la argumentación temporal de Oud, en plantear en contra de la “tradición formal carente de sentimiento” de la “llamada Stil-Architektur” una “subjetividad de la percepción artísticamente elemental”<sup>149</sup>. Y, por supuesto, antes de Oud, ya Berlage defendió exactamente esta valoración del papel de Cuypers para la nueva evolución de la arquitectura<sup>150</sup>. Cuypers cumplía con todos los requisitos para ser un padre fundador de la nueva arquitectura —según se dice habitualmente, ya una generación antes<sup>151</sup>. Y sobre eso hay un mayor consenso hoy en día que en el pasado<sup>152</sup>.

Son, pues, ‘góticos’ en un sentido religioso y universalista —y no meramente estilístico— quienes buscaron en esta tradición sus tan variadas propuestas en relación a una arquitectura sistemática. El interés se centra en mayor medida en la pregunta de cómo pasó esto en cada caso. Los escritos de Viollet-le-Duc adquieren una gran importancia. Fueron interpretados literalmente y en algún momento fueron tergiversados por algún motivo o con alguna finalidad externa<sup>153</sup>.



Fig. 20. Mathieu Hubert Joseph Schoenmaekers, *Beginselen Der Beeldende Wiskunde*, Bussum, C.A.J. Van Dishoeck, 1916.

146. Compárese con VAN LEEUWEN, Wilfried, op. cit., p. 22. El término puede traer a la memoria discusiones similares, por ejemplo al ‘Reichsstil’ de un pescador de Erlach.

147. Compárese con y para explicación de “De Heilige Linie” (1858) de J.A. Alberdingk Thijm: BANK, Jan, en *Cuypers*, op. cit., p. 36.

148. Cfr. *Bouwkundig Weekblad van Zaterdag*, n. 15, diciembre 1923, *Buitengewoon Nummer gewijd aan de Nagedachtenis van den Architect K. P. C. De Bazel*, (Amsterdam, 1923), p. 15.

149. Cfr. “J. J. Oud, Die Entwicklung der modernen Baukunst in Holland, 1922-1923”, en *Holländische Architektur*, (Bauhausbuch 10), Neue Bauhausbücher, Mainz, 1976, p. 12. Oud, por supuesto, también ve un riesgo en esta subjetividad. Argumenta en el sentido del primer manifiesto de *De Stijl*, en el que se tematiza la lucha de lo individual —relacionado con lo antiguo— contra lo universal, como lo nuevo.

150. Ver en relación a esto: pp. 25 y ss.

151. En la historiografía de la arquitectura moderna se encuentra la mayor parte de las veces otra explicación, según la cual Behrens, Otto Wagner y Berlage son referidos como los ‘padres’.

152. Esta corrección de la historia de la arquitectura de los arquitectos holandeses más jóvenes fue completada por la monografía de W. Reininks de Bazel y por último por la publicación global sobre Cuypers: Cfr. (Hetty Berens hg.) P. J. H. Cuypers, (1827-1921). *The Complete Works*, Rotterdam, 2007.

153. Compárese con la cita de Manfred Bock, ejemplo de gran valor informativo: Cfr. BOCK, Manfred, *Anfänge einer neuen Architektur. Berlages Beitrag zur architektonischen Kultur der Niederlande im ausgehenden*, n. 19. Jahrhundert, Wiesbaden, 1983, p. 303. Manfred utiliza allí la “racionalidad” y el “misticismo” de la misma forma, para caracterizar el trato con Viollet-le-Duc en el grupo que rodeaba a De Groot, Lauweriks, De Bazel y Walenkamp.

Berlage encuentra en ellos la tradición medieval y la *triangulación*, de la que piensa que “probablemente ha sido utilizada primero en la praxis por consideración a la conveniencia”, lo que le lleva a afirmar inmediatamente: “Esta triangulación resulta de forma inmediata del procedimiento práctico sencillo, levantar una perpendicular sobre una recta fija, es decir, construir un ángulo recto”<sup>154</sup>. También Berlage se declara, por otra parte, —según recoge la obra de Mathes Roriczer *Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit*— a favor de la regularidad absoluta de las matemáticas, para preguntar luego de nuevo: “¿Sujeta, encadena eso la idea artística?”<sup>155</sup> La respuesta es: Porque la forma matemáticamente fundamentada es una *conditio sine qua non* y de este modo resulta comparable la “obra arquitectónica” a una “obra tonal”, caracterizada por una “rítmica” similar, ha escapado la arquitectura —en su “antiguo esplendor”— sin copias irreflexivas<sup>156</sup>. En este sentido, Berlage comenzó su conferencia en Zurich con la “búsqueda de la belleza” básica, orientada contra otra superficial y meramente estética, y con una declaración a favor de una ciencia matemática, más concretamente a favor de la geometría, la cual es “no sólo muy útil para la creación de formas artísticas, sino absolutamente necesaria”<sup>157</sup>.

La sentencia pitagórica “Dios trabaja geoméricamente” la interpreta Berlage, así pues, no sólo como lo haría después Schoenmaekers, “naturegeven”, y tampoco meramente como “beeldende begripsvoorstelling”, sino literalmente y de forma concreta como “creación de formas artísticas”. Las matemáticas se entienden de forma absolutamente universal y se consideran universalmente válidas, pero prolongadas en el procedimiento arquitectónico. Partiendo de las matemáticas, la fiabilidad absoluta y la previsibilidad vienen juntas. Hablar en este contexto de ‘pseudo-matemáticas’ es como mínimo engañoso, no sólo porque habían partido de una larga tradición de reflexiones pitagóricas y neoplatónicas, o incluso en general filosóficas, y mantenían un vínculo permanente con la arquitectura<sup>158</sup>. Resulta mucho más decisivo que en el sentido de una disciplina matemática de la arquitectura se construyesen las bases sobre *regularidades vinculantes*, sobre las que se originan procedimientos fiables para la creación de formas. Se trata más que de meras líneas espontáneas, “nuestras propias líneas de vida y belleza”, a las cuales, por ejemplo, Henry van Brunt hace responsables de las grandes creaciones arquitectónicas de otros tiempos<sup>159</sup>. Eso no basta. El propio Henry van de Velde es consciente de que se está adentrando “en un terreno peligroso” cuando, orientado hacia la psicología y al ojo como órgano sensorial, habla de “líneas del ánimo” y de “líneas comunicantes”<sup>160</sup>. No, el arquitecto hace responsable en sus líneas no sólo a la “fuerza” y a la “voluntad”; busca un motivo más profundo, matemático y universal. Cuando, como Berlage, coloca adornos con estilo gótico, eso afecta sólo a “la capa exterior”; “el núcleo interior”, por el contrario, “consiste en la construcción de formas básicas, que se derivan de figuras geométricas”<sup>161</sup>.

## DE GROOT-PRECISIÓN MATEMÁTICA

“Entre nosotros, un arquitecto llamado De Groot se ha interesado de nuevo por el asunto y, después de estudiar los documentos antiguos, concretamente la obra de Hoffstadt *Gotisches A.B.C. Buch*, publicó él mismo una pequeña obra que contenía interesantes aportaciones sobre este tema. Para esto consultó un escrito, el llamado *Hüttengeheimnis vom rechten Steinmetzen Grund*, del Dr. Alhan von Drach, que había sido publicado un año antes. Ya en el año 1896, aparece un estudio de De Groot que se refiere al ornamento plano, bajo el título “*Dreiecke beim Entwerfen von Ornamenten*”. Allí muestra la cantidad interminable de variaciones que se pueden obtener en relación a la división rítmica de las superficies con el triángulo utilizado habitualmente”. (H.P.Berlage, *Grundlagen & Entwicklung der Architektur*, Rotterdam, 1908, p. 47).

“Jan Hessel de Groot (1865-1932) architect at Amsterdam, well known, also abroad, as ‘the father of the Amsterdam School’, devoted his life to the fallow ground of Aesthetics for Flat and Form. In this field he was undoubtedly the greatest artist the world has known in the past few centuries. Many of the greatest Dutch architects were counted among his pupils and disciples, of whom we may name in the first place the internationally known architect Dr. H.P.Berlage”. (J.C.Slebos, *Grondlagen voor Aesthetiek en Stijl. Fundamentals of Aesthetics and Style*, Amsterdam, 1939, p. 5).

Esta convicción, según la cual las matemáticas no se interpretan en absoluto ‘simbólicamente’, sino *matemáticamente*, la comparte Berlage con Jan Hessel de Groot<sup>162</sup>. A él y a sus estudios sobre los testimonios de un sistema tardogótico se refiere Berlage expresamente en 1908<sup>163</sup>. Ambos se conocen desde hace tiempo, desde el tiempo de Cuyppers, y no menos importante, de la actividad común en la escuela de Quellinus. En sus *Grundlagen* de 1908 se remite Berlage a la obra de De Groot *Driehoeken bij Ontwerpen van Ornament* (1896), interpretando sin embargo que por medio de una *previa* “división rítmica de una superficie” se puede conseguir cualquier variedad y variación de ornamentos<sup>164</sup>. Este método lo relaciona con la forma básica del cuadrado y utiliza para demostrarlo los esquemas básicos de De Groot, referidos a las partes

154. Cfr. BERLAGE, *Grundlagen*, op. cit., p. 25.

155. *Ibid.*, p. 15

156. *Ibid.*

157. *Ibid.*, p. 1: “He llegado a la convicción de que la geometría, es decir, la ciencia matemática, no sólo es útil para la creación de formas artísticas, sino que resulta totalmente imprescindible”.

158. Cfr. GASTEN, A., “Pseudo-mathematica en beeldende kunst”, en *Kunstenaaren der idee: Symbolistische tendenzen in Nederland c.1880-1930*, Den Haag (Ausstellungskatalog Gemeentemuseum), 1978, pp. 61 y ss. En este revelador tratado sólo se puede criticar el título, que sólo se puede explicar por medio de las explicaciones a la discusión acerca de la “cuarta dimensión”.

159. Cfr. VAN BRUNT, Henry, *Greek Lines*, Boston/New York, p. 89.

160. Cfr. VAN DE VELDE, Henry, “Die Linie”, en *Essays*, Leipzig, 1910, p. 49.

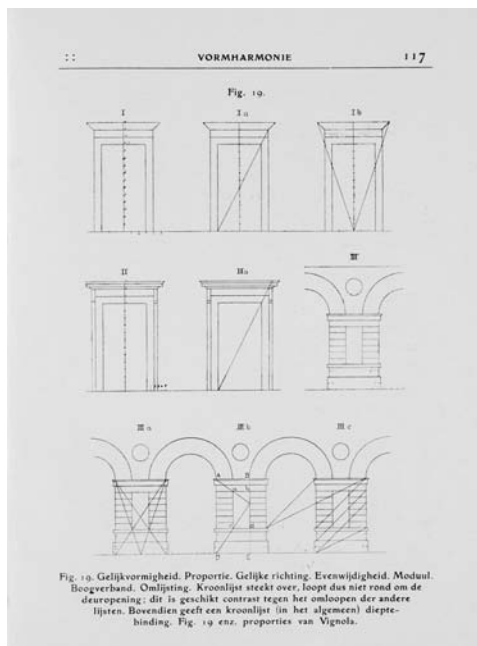
161. Cfr. BERLAGE, *Grundlagen*, op. cit., p. 43.

162. Se compara con esto también la discusión de las matemáticas en relación con *De Stijl*, por ejemplo en: HOEK, Els, op. cit., p. 59, donde se incorpora la discusión entre lo “sagrado” y lo “profano” y se aplica respectivamente a Mondrian y a van Doesburg.

163. Compárese con el polémico debate anterior acerca de la dependencia y las influencias: BOCK, Manfred, op. cit., pp. 61 y ss. Aquí interesan más los puntos en común que las diferencias de intereses y accesos.

164. Cfr. BERLAGE, *Grundlagen*, p. 47. Compárese con la publicación de De Groot editada en 1896 en Amsterdam: POLANO, Sergio, “Il progetto dell’ornamento. Jan Hessel de Groot”, en *Casabella*, n. 647, 1997, pp. 64 y ss.





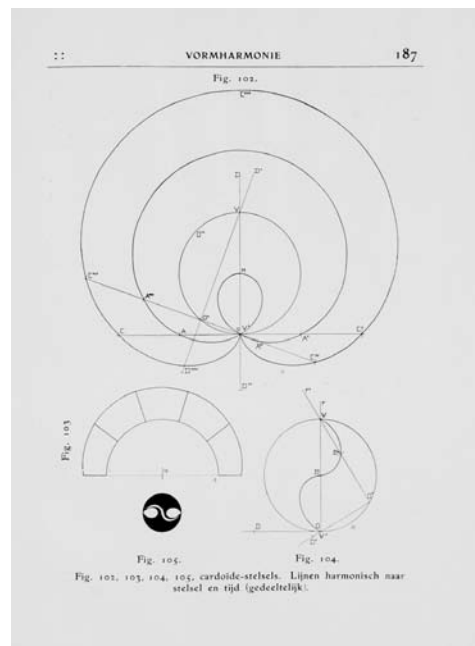
21

arquitectónicas, muebles, columnas y arcos triunfales<sup>165</sup>. Todo refuerza la concepción básica de Berlage acerca del hallazgo de una forma basada en principios matemáticos y derivada aquí en particular de la “cuadratura”, la cual él considera, gracias a este método probatorio, confirmada y fundamentada, en sus propias palabras: “en primer lugar ver bien que la fantasía se abre, no se limita...”<sup>166</sup>.

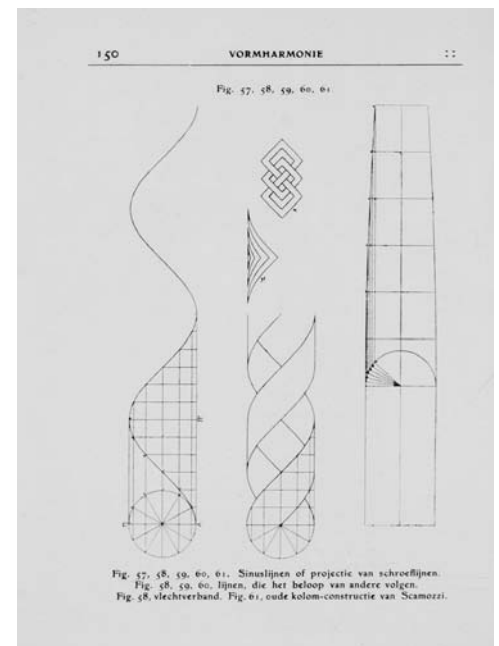
Esto se corresponde con una antigua observación, según la cual la riqueza de aplicaciones aumenta con la limitación a pocos principios. Girolamo Cattaneo, manifestando la opinión de muchos, en la introducción de su *Geometría de la Praxis* describe el “dritto ordine” de un procedimiento así, en el cual se hacen deducciones a partir de los principios de todo lo demás que depende de ellos. (“dipendono tutte l’altre cose”)<sup>167</sup>. Son los que abren las posibilidades “inteligentes” en la aplicación: “fanno mestieri alla intelligenza di quest’arte”<sup>168</sup>.

Se trata, así pues, de la prevalencia de los principios, lo que queda recogido, por supuesto, en el dicho filosófico general, atribuido a Pitágoras “God werkt geometrisch”. H. A. Naber cita a Pitágoras como introducción a su estudio publicado en 1908 en Haarlem *Das Theorem des Pythagoras* de forma análoga pero diferente: “No hay ninguna tarea más difícil y a la vez más enriquecedora que encontrar el inicio de cada cosa”<sup>169</sup>. Naber parte de un “viejo conocido”, la frase de Pitágoras, para continuar planteando de forma ininterrumpida preguntas abiertas acerca de las verdades matemáticas. Esto desemboca en una recomendación tomada de Paul Appell; “se debe enseñar geometría a los estudiantes como una ciencia basada en la experiencia”<sup>170</sup>. En la arquitectura, sin embargo, sigue siendo una ‘teoría de la praxis’, lo que resulta más compatible, y la importancia de la búsqueda de principios no debe reducirse de ninguna forma. De modo que, independiente de los artificios prácticos, “sine artificis fabricationibus”, pero orientada a ellos –a la construcción de escaleras, por ejemplo– la frase de Pitágoras aparece en Vitrubio<sup>171</sup>. Naber cita a Vitrubio allí donde rastrea las posibilidades inagotables de “circular y lineal” y donde aborda las conocidas cuestiones matemáticas sobre la cuadratura del círculo, la trisección de un ángulo y de la duplicación del cuadrado<sup>172</sup>. El comentarista de Vitrubio, Daniele Barbaro, llamaba a Pitágoras en aquel contexto “Divino in molte cose”<sup>173</sup>. Por otra parte, es un hecho que el arquitecto al principio de sus esfuerzos matemáticos fue poco más allá del primer axioma de Euclides y que, más tarde, se detuvo antes de la “gnómonica” en el noveno libro de Vitrubio.

A las excepciones pertenece De Groot, quien en su *Vormharmonie* de 1912, por cierto, cita también a Naber<sup>174</sup>. Allí vuelve a las antiguas figuras de la proporción de Serlio, quien al final de su primer libro construye una “porta d’un tempio” a partir de un cuadrado y sus diagonales y las diagonales de las mitades<sup>175</sup>. Menciona a Vignola y se ocupa de la construcción del estrechamiento de las columnas de Scamozzi<sup>176</sup>. Pero pasa de largo por las figuras y temas arquitectóni-



22



23

Fig. 21. J. H. de Groot, *Vormharmonie*, Amsterdam, J. Ahrend & Zoon’s Uitgevers-Maatschappij, 1912, p. 117, fig. 19.

Fig. 22. J. H. de Groot, *Vormharmonie*, Amsterdam, J. Ahrend & Zoon’s Uitgevers-Maatschappij, 1912, p. 187, fig. 102.

Fig. 23. J. H. de Groot, *Vormharmonie*, Amsterdam, J. Ahrend & Zoon’s Uitgevers-Maatschappij, 1912, p. 150, fig. 57-61.

165. Cfr. BERLAGE, *Grundlagen*, op. cit., pp. 46, 50, 52, 53. Como es sabido, el arco triunfal romano también es objeto de la aplicación de las reglas geométricas y ha sido destacado en otros sitios, de François Blondel hasta Le Corbusier.

166. *Ibid.*, p. 50.

167. Cfr. CATTANEO, Girolamo, *Opera del Misurare*, vol. II, Brescia, 1608, I, p. 1.

168. *Ibid.*

169. Cfr. NABER, H. A., *Das Theorem des Pythagoras. Wiederhergestellt in seiner ursprünglichen Form und betrachtet als Grundlage der ganzen Pythagoreischen Philosophie*, Haarlem, 1908, p. 1.

170. *Ibid.*, p. 9.

171. Vitruvio, IX, Vorrede, 6. Aquí se hace referencia a la inmensa utilidad de las teorías de Pitágoras, Demócrito, Platón y Aristóteles para la sociedad (“...quibus absentibus nulla potest esse civitas incolumis”).

172. Cfr. NABER, H., op. cit., p. 133.

173. Cfr. Vitruvio/Barbaro, 1556, op. cit., p. 202.

174. Cfr. DE GROOT, J. H., *Vormharmonie*, Amsterdam, 1912, p. 10.

175. *Ibid.*, pp. 113 y ss., fig. 18v.

176. *Ibid.*, p. 116, fig. 119; y p. 149, fig. 61.

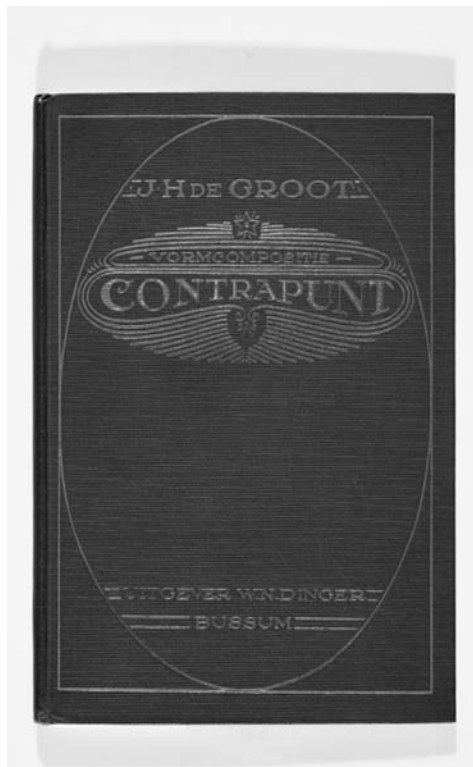


24

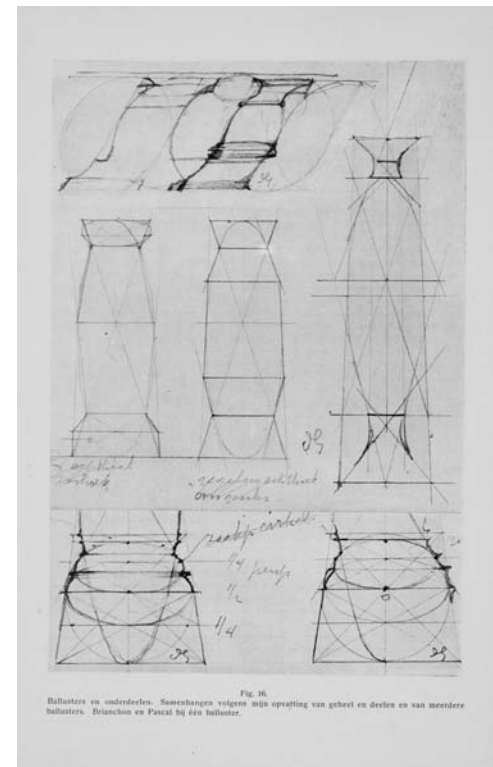
Fig. 24. Henri Adrien Naber, *Das Theorem Des Pythagoras*, Wiederhergestellt In Seiner Ursprünglichen Form Und Betrachtet Als Grundlage Der Ganzen Pythagoreischen Philosophie. Haarlem, P. Visser, 1908.

Fig. 25. J.H. De Groot, *Vormcompositie. Contrapunt*, Bussum, Van Wetter & Co, 1926.

Fig. 26. J.H. De Groot, *Vormcompositie. Contrapunt*, Bussum, Van Wetter & Co, 1926, p. 28, fig. 16, Konstruktion von Stützen, Säulen.



25



26

cos habituales y vuelve –siempre considerando los fundamentos históricos– hacia las figuras más complejas. Profundiza en la construcción de la hipérbola en Descartes, en la conchoide, entendida como descubrimiento de Nicomedes y en la *limaçon*, cuya historia se puede remontar hasta Durero y que fue ‘redescubierta’ por Etienne Pascal. Naber destacaba en relación a esto que la *limaçon* justamente, que se presentaba como una creación de tanto nivel y tan artística –y muy a pesar de Naber desterrada de nuevo de la geometría elemental– se podía dibujar en un tren. De este modo podía ser útil en cualquier momento y sin demasiados problemas<sup>177</sup>. Naber y De Groot se esforzaron por acercar a la luz correcta el contexto histórico y las aplicaciones concretas –arquitectónicas– de las figuras geométricas. En *Vormharmonie*, De Groot hace al principio un listado de los posibles conceptos básicos matemáticamente comprensibles. Formas de igualdad y uniformidad, centralidad y concentralidad, simetría y también dirección y euritmia. Con los últimos alcanza las –apenas comentadas en otros sitios– pertinentes intervenciones de Gottfried Semper, el maestro de Berlage, de cuyas observaciones especializadas en *Der Stil* se ocupa de forma sucesiva<sup>178</sup>.

La diferentes líneas y formas cuentan todas con forma y carácter específico (“een karakter in zichzelf”)<sup>179</sup>. Esto justifica su interés también por formas matemáticas ‘difíciles’. Y, por supuesto, abandona de ese modo el marco habitual de conocimiento matemático de los arquitectos. A De Groot le gustaban muy especialmente los matemáticos franceses del siglo XVII. Ya tarde, en 1926, llega a hablar de las observaciones de Pascal en referencia a las regularidades de un hexágono, cuyos lados largos, situados uno frente al otro, se encuentran en un punto de intersección en una línea<sup>180</sup>. El relaciona eso con las observaciones secundarias de Charles-Julien Brianchon y construye sobre eso lo que él presenta con seguridad como “Ma Théorie du Contre-Point”, y con el énfasis “c’est une découverte de moi”<sup>181</sup>. El ‘descubrimiento’ de De Groot consiste en que de este modo se pueden construir figuras cerradas, que van bastante más allá de las habituales figuras sencillas y simétricas y que, sin embargo, son regulares. Por supuesto, se sitúa en una tradición matemática en la que las figuras geométricas dadas siguen evolucionando según sus propias características a partir de la regularidad que les es inherente, tal como lo recoge Brianchon con la siguiente formulación: “Dans la description des systèmes de lignes, et dans l’exposition de leurs propriétés, nous aurons constamment en vue le principe de la *corrélation des figures*”<sup>182</sup>. De esta manera De Groot desarrolla, a partir del mencionado hexágono, la forma de figuras cerradas, como columnas o postes de farolas<sup>183</sup>. De Groot, por su parte, comenta esto: “De notre temps, nous finissons nos figures empiriquement hors la symetrie.

177. Cfr. NABER, H., op. cit., pp. 135 y ss.

178. Cfr. DE GROOT, *Vormharmonie*, op. cit., pp. 39 y ss.

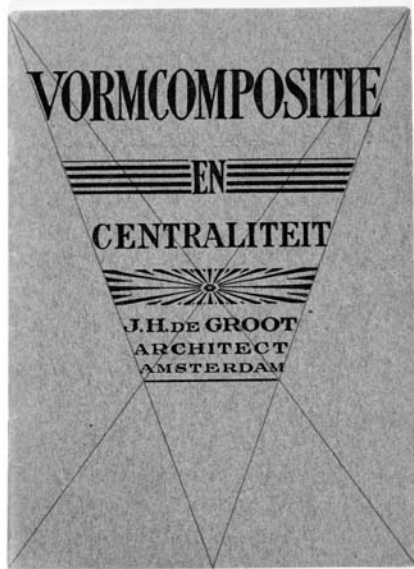
179. *Ibid.*, p. 42

180. Cfr. DE GROOT, J. H., *Vormcompositie, Contrapunt*, Bussum, 1926.

181. *Ibid.*, pp. 50 y ss., pp. 58 y ss.

182. Cfr. BRIANCHON, C. J., *Mémoire sur les lignes du second ordre*, Paris, 1817, p. 6.

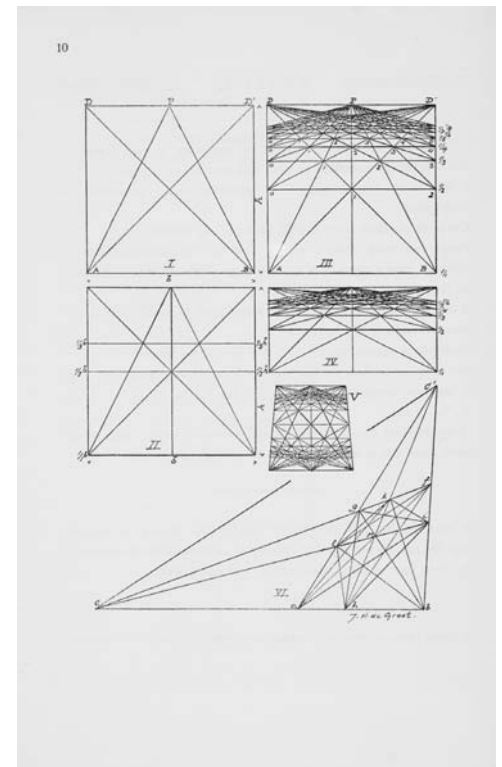
183. Cfr. DE GROOT, *Vormcompositie, Contrapunt*, op. cit., p. 31, fig. 27.



27



28



29

Moi j'indique les moyens pour arriver à finir scientifiquement” (sic)<sup>184</sup>. Sin embargo relaciona su construcción de figuras remontándose en el tiempo con Semper, quien definió *euritmia* como “simetría cerrada”<sup>185</sup>, y finalmente al concepto de Vitrubio de *diátēsis*, que ya allí quiere decir “dispositio”<sup>186</sup>. A este respecto, seguro de sí mismo, lo critica por no haber comprendido bien el término griego<sup>187</sup>. Él traduce *diátēsis* como: “diametraal-stelling en tegendeeligheid”. Con esto favorece sus propias ideas de construcción de figuras secundarias, en las cuales siempre se conserva tanto la ampliación flexible de la obtención de forma como, por otra parte, también la aplicación de las normas –de la proporción–, con lo que se pueden satisfacer las necesidades estéticas de forma sistemática. Esto se puede hacer extensivo a las deformaciones provocadas por la perspectiva, por ejemplo, por efecto de la cual un círculo se convierte en elipse y, al mismo tiempo, las regularidades proporcionales o incluso ‘armónicas’ se conservan dependiendo de la medida de esta deformación<sup>188</sup>.

De Groot sitúa sus reflexiones en una tradición que abarca tanto la *Bauhütte* medieval como el concepto de belleza de Kant y Hegel<sup>189</sup>. Y se entiende tanto más que tiene el deseo de presentar este camino de formación reglada, ‘científica’ de figuras en beneficio del arte como su propio descubrimiento:

“J'indique ici que c'est und découverte de moi, qu'on peut arriver à faire des figures formant un total avec des figures fermées et aussi avec des figures en Contre-pointe”<sup>190</sup>.

Pone énfasis en la parte científica, pero también en la artística. Su insistencia, que muestra tanta seguridad en sí mismo, en el “arrive rà finir scientifiquement”<sup>191</sup> precede –siempre en referencia a la formación de figuras cerradas– a la formulación: “Faire un tout bien défini, c'est aussi de l'Art”<sup>192</sup>.

Nada puede, sin embargo, hacer olvidar el hecho de que De Groot, por supuesto, se detiene en sus convicciones matemáticas y en su aplicación directa. Esto lo diferencia claramente del práctico Berlage<sup>193</sup>. Pero no le impide meditar de forma coherente acerca de las consecuencias de su trabajo teórico para la praxis artística. En la obra *Vormcompositie en Centralitet* (1922), editada por él, pregunta: “¿Un nuevo estilo?” Y responde: “Sí, creía que había desarrollado los principios incluso para una nueva forma-estilo” (sic)<sup>194</sup>. La obra editada después por J. C. Slebos, *Grondslagen voor Aesthetiek en Stijl*, en la que se compendian las teorías de De Groot entre las suyas con el nombre de Slebos, se presenta a Berlage y De Groot en 1939 a poste-

Fig. 27. J. H. De Groot, *Vormcompositie En Centraliteit*, Amsterdam, 1922.

Fig. 28. J. H. De Groot, *Vormcompositie En Centraliteit*, Amsterdam, 1922.

Fig. 29. J. H. De Groot, *Vormcompositie En Centraliteit*, Amsterdam, 1922, p. 19.

184. *Ibid.*, p. 53.

185. Cfr. SEMPER, G., *Der Stil*, I, Frankfurt, 1860, Prolegomena, p. 27.

186. Cfr. DE GROOT, op. cit., p. 53.

187. *Ibid.*, p. 12.

188. Ver p. 32.

189. *Ibid.*, p. 17, 19.

190. *Ibid.*, p. 53.

191. *Ibid.*, p. 53.

192. *Ibid.*

193. Compárese con la opinión de las “difíciles” relaciones de Berlage con sus colegas de los primeros tiempos, Lauweriks, De Bazel y De Groot, en BOCK, M., op. cit., pp. 69 y ss.

194. Cfr. DE GROOT, J. H., *Vormcompositie en Centraliteit*, Amsterdam, 1922, p. 8.



Fig. 30. *Gedenboek Uitgegeven Ter Gelegenheid Van Het Vyftig Jahri Bestaan V.H. Genootschap Architectura & Amicitia 1855 Amsterdam 1905. Feestnummer Van Het W.B. "Architectura", Amsterdam, 1905.*

riori en armonía y síntesis<sup>195</sup>. Pero en letra pequeña se puede leer a De Groot igualmente: "Through the false notions and in default of aesthetic development in his time his works could little be understood by the younger generation"<sup>196</sup>. Parece que la cimentación científica de la construcción de formas separa aún más que cualquier interpretación aún tan 'mitificadora'. También la obra de Slebos *Beauty is not chance, but Law*<sup>197</sup> parece obstinada, por mucho que se añada de forma inmediata a una larga serie de juicios.

Se confía de buena gana en exigentes leyes: matemáticas, pero se busca en la experiencia concreta el entendimiento. También Schoenmaekers detalla la construcción concreta de sus figuras; sólo se encuentra en él el sencillo 'Gärtneroval' con el que, sin embargo, cada punto de la línea encuentra su punto matemático correcto<sup>198</sup>. Naber, por otra parte, cita una traducción de la aristotélica *poiounte V gar ginwskousin*: "Sólo se entiende aquello que uno mismo ha creado"<sup>199</sup>. El se refiere con esto a antiguos razonamientos, según los cuales deberíamos integrarnos con las cosas tanto "como lo ha hecho su descubridor". Volviendo a Pitágoras, él piensa –en esta ocasión en referencia a Cantor– que sería avanzada al máximo aquella ciencia "en la que la que se considerasen a la vez el 'qué' y el 'por qué'"<sup>200</sup>.

A esta exigencia se entregan todos los que se esfuerzan por alcanzar, sobre la base renovada de las matemáticas, una arquitectura vinculante fundamentada sobre un 'método básico', Berlage como –de una forma diferente– De Groot, se plantea la cuestión del método, pero además también, y aún más, la de la verdad. Ya con motivo del 50 aniversario de la sociedad *Architectura & Amicitia* en el año 1905 por las charlas de Berlage, Cuypers y De Groot se extendió esta dura exigencia junto con la asociación a la experiencia como un hilo conductor. La persona que trazó el primer círculo no lo había descubierto, sino que había percibido una forma que siempre había existido. Esto es lo que sucede también con los triángulos, prosigue Cuypers: "Dat bij ee gelijkzijdigen driehoek alle drie de hoeken gelijk zijn is geene uitvinding maar eene eigenschap verbonden aan den geometrischen vorm en opgemerkt door den mensch"<sup>201</sup>. Pero formal indica también un parte intelectual, que no se puede aclarar partiendo sólo de la praxis, opina De Groot, y añade: "Waarheid en goedheid waren toch ook van geestelijken aard; maar door onze opvatting werden die betrokken op constructie en gebruiksdoel, die allen door ervaring gekend werden!"<sup>202</sup> De este modo el mundo se ve afectado en su totalidad. Todo tiene su orden, el religioso, el intelectual, el matemático y el arquitectónico. Todo se integra en el conjunto de la frase pitagórica: "God werkt geometrisch".

195. Cfr. SLEBOS, J. C., "Grondslagen voor Aesthetiek", en *De Stijl. Fundamentals of Aesthetics and Style*, Amsterdam, 1939, p. 5.

196. *Ibid.*, p. 6. Las dos aparecen en una nota al pie de un texto de Berlage original del año 1934, claramente introducida por el editor.

197. *Ibid.*, p. 11.

198. Cfr. SCHOENMAEKERS, M. H. J., *De Werelbouw*, Bussum, 1926, p. 146.

199. Cfr. NABER, H., op. cit., p. 155.

200. *Ibid.*

201. Cfr. *Onze Architectuur kan alleen dan waardige kunst zijn, wanneer haar vorm ontwikkeld is in den zin, dien de behoefte aanduidt, de rede vraagt, en de eigenschappen der grondstoffen vereischen, en Gedenboek, uitgegeven ter gelegenheid van het vyftig jarig bestaan v.h. Genootschap Architectura & Amicitia...*, Feestnummer van het W.B. "Architectura", 1905, pp. 6 y ss.

202. Cfr. DE GROOT, J. H., "Over Architectuur", en *Gedenboek...*, op. cit., p. 9.

203. Compárese con esto la valoración de los divergentes e incluso incompatibles intereses de De Bazel y De Groot en REININK, A. W., *K. P. C. de Bazel, Architect*, Leiden, 1965, p. 94. Para las opiniones de Reinik sobre De Groot compárese, por otra parte, con SINGELENBERG, Pieter, op. cit., pp. 107 y ss.

204. Citado aquí según DE JAGER, Henk, op. cit., p. 37.

205. Cfr. SCHOENMAEKERS, M. H. J., *Het Nieuwe Wereldbeeld*, Bussum, 1915, p. 39.

## EPÍLOGO

"Encuentran una relación totalmente intelectual, premeditada con la forma: en cambio, una muy poco intelectual con los pensamientos".

(Robert Musil, Rede zur Rilke-Feier in Berlin am 16. Januar 1927, Berlin, [1927], p. 8).

En el entorno arquitectónico rara vez se ha investigado de forma vasta y erudita la tradición matemática de la construcción de las figuras, como se puede constatar en Berlage y especialmente en De Groot. Este último ha puesto bien a prueba, con esto, la capacidad receptiva del arquitecto<sup>203</sup>. El arquitecto está, muchas veces, acostumbrado a contentarse con convicciones 'platónicas' generales, o a concentrarse exclusivamente en métodos de diseño prácticos. Eso es lo que dice el prejuicio. Pero en *De Wereldbouw* todo encuentra de nuevo su sitio. Schoenmaekers y De Groot comparten, por cierto, con el entusiasmo por la figura y la geometría también el interés común por representaciones dinámicas, "prospectivas" y finalmente orientadas al mundo. La prueba "van der praktijk dezer denkmethode"<sup>204</sup> es para Schoenmaekers en *Meensch en Natuur* (1913) un deseo exactamente igual que en *Het Nieuwe Wereldbeeld* (1915) la referencia al empirismo y a lo concreto y tangible<sup>205</sup>, exactamente igual que en el intento siempre retomado de una conexión con la experiencia en De Groot. Los dos se aproximan a su manera al ideal de un "demiurgo" creador y activo.

"God werkt geometrisch!" Eso incluye una convergencia de lo intelectual y matemático y de la religión, estimulado temporalmente por el entorno teosófico. Sigue ahí la cuestión de cuántas matemáticas se le pueden exigir a un arquitecto. Lo matemático crea una *forma mentis* de la que el arquitecto se asegura constantemente –con conceptos e ideas generales; ¿nada más? ¿Le es suficiente con las matemáticas como una 'forma simbólica'? Se logra una respuesta en cierta medida vinculante –totalmente en el sentido de una investigación superior– cuando se profundiza en el asunto. Y esto sirve para abrir abismos. Resulta complicado satisfacer con De Gro-

ot la grandes exigencias matemáticas, especialmente obtener series de números a partir de los números, y formas complejas a partir de las formas básicas. Igual de poco consiguen Le Corbusier y Ozenfant en las conclusiones alcanzadas con la psicofísica<sup>206</sup>. Sustituyen, la dinámica con constantes y proclaman –basándose en el pintor Cézanne– la antigua-nueva convicción estereométrica: “Tout est sphères et cylindres”<sup>207</sup>. Se regresa a las probadas bases de la teoría de la proporción en sus formas más sencillas, a los primeros axiomas de la geometría euclídea o incluso a las trivialidades ‘platónicas’, cuya ventaja indiscutible reside justamente en su sencillez. Para Vignola era la fórmula más sencilla la que él quería encontrar con su *Regola*. También Berlage apenas pasó *de facto* por el triángulo egipcio hasta Viollet-le-Duc y la cuadratura del círculo.

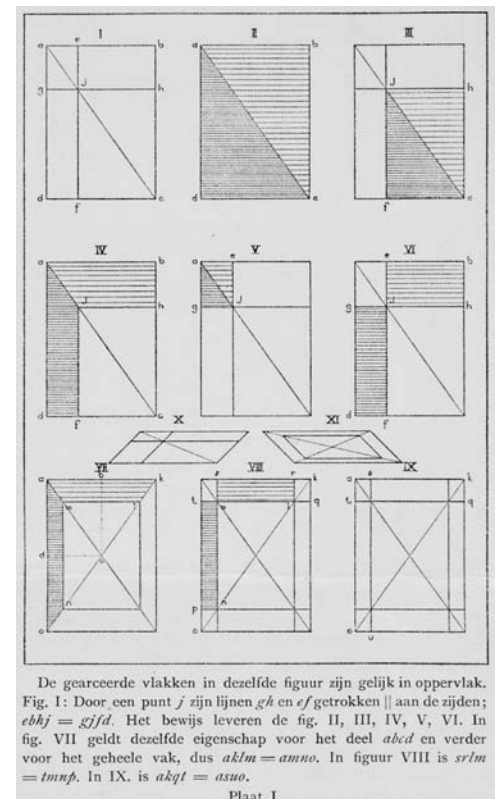
Como De Groot, ya tarde, quería desarrollar con su teoría del contrapunto una teoría de las figuras dinámicas, el proceso hacia la moderna arquitectura sobre la base de las “formes simples” estuvo mucho tiempo en el aire. Con él nació la ‘forma’, o más concretamente la forma de la apariencia de la moderna arquitectura, y con ella, enseguida reconocido por Mies van der Rohe, el peligro del formalismo, de una forma vacía de sentido<sup>208</sup>. A esto, a la forma, e indirectamente al ‘nuevo estilo’, estaba todo orientado. No sólo en la arquitectura llamaba eso la atención y llevaba a comentarios críticos. “Encuentran una relación totalmente intelectual, premeditada con la forma: en cambio, una muy poco intelectual con los pensamientos”<sup>209</sup>. Este juicio y esta crítica a la teoría del contenido que se anunciaba se encuentra en Robert Musil. En 1927, en su *Rede zur Rilke-Feier* en Berlín, con esta expresión se manifiesta en contra de la poesía alemana “de la transición del clasicismo a la época contemporánea”. Forma y contenido siguen siendo los dos polos, el arte ‘autónomo’ busca su culminación, así parece, sin embargo en primer lugar en la forma, igual que también en la arquitectura en su transición en la enseguida idealizada como ‘clásica’ edad moderna.

El arte permanece fiel a sí mismo y sigue al arte. Y su integración en el resto del contexto cultural la sustituye rápido por aquello que Banham reivindica más tarde como la “historia interior”, de una historia de la edad moderna “con ella misma”. Ese era el punto de partida de nuestras reflexiones. Ahora resulta comprensible que el interés recaiga primeramente en la evolución del arte de Mondrian ajeno a la historia del arte, y menos en los motivos internos. Por supuesto, Mondrian había tenido ocasión, cuando estuvo en Ámsterdam a principios de octubre de 1912, de estudiar a Braque y a Picasso. Y se situó dentro de una tradición artística en el camino hacia la abstracción<sup>210</sup>. Pero que sea correcto reconocer sólo un papel secundario a los demás fenómenos presentes en el gran arco de ideas religiosas y matemáticas es, sin embargo, muy cuestionable. No sólo el camino hacia la abstracción –en las artes plásticas y en la arquitectura–, sino aún más la discusión acerca de la objetividad y la a menudo perseguida ‘validez objetiva’ requieren una mayor profundización, a la cual corresponde un examen no meramente escrito de los planteamientos y las discusiones matemáticas, sino ‘comprendido’ precisamente porque aquí la arquitectura y el arte, después de una fase de actividad insistente, se distinguen de nuevo enseñuida.

El discurso matemático es exigente. Berlage busca el “método básico” y se encuentra en realidad más cerca de la idea de la antigua *Bauhütte* con su sistema aparentemente sencillo relacionado con el triángulo y el cuadrado al que De Groot desarrolla partiendo de él y llegando a él. Tampoco es casual. Que la arquitectura moderna –prescindiendo de los pasajeros intentos expresionistas, aunque más bien inspirados en el romanticismo– muestra preferencia por la geometría sencilla, el ángulo recto relacionado con ésta y los cuerpos sencillos.

Se produce en este sentido otra ‘ocultación’ totalmente diferente, con la que de una forma aún mucho más básica se debe ayudar al arte en su derecho. ¿Debe el arte determinar el *ratio* o es el ‘lirismo’ el que trae la solución? Para el abandono de la búsqueda inicial y sin compromisos de regularidad en el dibujo del *purismo* no está más que Le Corbusier. Cierta ambivalencia la había reflejado con palabras el ya citado Léonce Rosenberg, cuando convirtió en lo contrario el dicho sobre la corrección de los sentimientos por medio de la regla de Braque (“J’aime la règle qui corrige l’émotion”) y lo ‘humanizó’: “J’aime le sentiment qui humanise la Règle”<sup>211</sup>.

A esto había añadido precisamente Jan Hessel de Groot una variante divergente. El entendimiento puede detectar el sentimiento e incluir en el conocimiento lo que es el sentimiento, en cierto modo, calculándolo: “Doch het verstand kan trachten het gevoel te achterhalen in zooverre, dat de verstand, wetende wat het gevoel eischt, met het ontwerp reeds bij voorbaat met



De gearceerde vlakken in dezelfde figuur zijn gelijk in oppervlak. Fig. I: Door een punt *j* zijn lijnen *gh* en *ef* getrokken || aan de zijden; *ebhj* = *gjfd*. Het bewijs leveren de fig. II, III, IV, V, VI. In fig. VII geldt dezelfde eigenschap voor het deel *abcd* en verder voor het gehele vak, dus *aklm* = *amno*. In figuur VIII is *srlm* = *tmnp*. In IX. is *akqt* = *asuo*.  
Plaat I.

Fig. 31. J.H. de Groot, *Iets Over Evenwicht In Architectuur*, Amsterdam, Van Mantgen & De Does, (?), p. 7, Tafel 1.

206. Compárese con OECHSLIN, W., “Ozenfant und Le Corbusier: die neue, systematische Gundlegung der Kunst und die Psychophysik”, en *svM. Die Festschrift*, Zürich, 2005, pp. 176 y ss.

207. *Ibid.*, p. 192; compárese con OZENFANT, Amedée, JEANNERET, Charles-Edouard, “Sur la Plastique”, en *L’Esprit Nouveau*, n. 1, (o.J.), p. 43.

208. Cfr. MIES VAN DER ROHE, L., “Zum Neuen Jahrgang”, en *Die Form*, n. 2, 1927, p. 1. Compárese con OECHSLIN, W., “Not from an aestheticizing, but from a general cultural point of view”, en (Phyllis Lambert hg.) *Mies in America*, Montréal, 2001, pp. 22 y ss.

209. Cfr. MUSIL, Robert, *Rede zur Rilke-Feier in Berlin am 16. Januar 1927*, Berlin, 1927, p. 8.

210. Cfr. M. JOOSTEN, Joop, *Piet Mondrian, Catalogue Raisonné of the Work of 1911-1944*, vol. II, New York, 1996, p. 5.

211. Cfr. ROSENBERG, Léonce, “Parlons peinture”, en *L’Esprit Nouveau*, n. 5, 1920, pp. 578 y ss.

dien eisch kan rekening houden”<sup>212</sup>. “Rekening houden!” El sueño de la previsibilidad –¡también en el arte! Tan lejos de la convicción anterior de Le Corbusier, se podría –en esta ocasión sobre la base de una psicología científicamente fundada, de la pretendida coherencia y del “origine mécanique de la sensation plastique”– prever el efecto de una obra de arte y dirigirla como correspondía<sup>213</sup>. Se debe prescindir de la previsibilidad y no obstante se puede asegurar una regla general. También Le Corbusier –de modo comparable a Berlage– quería asegurarse un método válido y limitarse en consecuencia a una “mathématique primaire”<sup>214</sup>, a reglas sencillas. Ahí parece ser mejor compensado el potencial del artista y la libertad y virtuosismo desarrollado a partir de él, en el manejo de sus *métier* y de su mundo. Esto remite al modo en que el arquitecto como sujeto está unido a su objetos en una –hace tiempo convertida en histórica– experiencia, y cómo tiene que dibujar su mirada una y otra vez con virtuosismo construyendo sobre eso<sup>215</sup>. A él se oponen, por otra parte, las reglas de las matemáticas, las cuales examinó tan a menudo Guarino Guarini, injustamente realizado como matemático entre los arquitectos. Por su parte señaló inequívocamente las barreras: “L’Architettura, sebbene dipenda dalla Matematica, nulla meno ella è un’Arte adaltrice, che non vuole punto per la ragione disgustare il senso”<sup>216</sup>.

212. Cfr. DE GROOT, J. H., *Iets Over Evenwicht in Architectuur*, Amsterdam, o.J., p. 6.

213. Ver. OECHSLIN, *Psychophysik*, op. cit., p. 184. Comparar con esta antigua idea del efecto de la anticipación psicológica también: OECHSLIN, W., “Emouvoir-Boullée und Le Corbusier”, en *Daidalos*, n. 30, 1988, pp. 42 y ss.

214. Cfr. LE CORBUSIER-SAUGNIER, “Les Tracés Régulateurs”, en *L’Esprit Nouveau*, n. 5, pp. 563 y ss. Compárese con OECHSLIN, *Psychophysik*, op. cit., p. 198.

215. ‘Virtuoso’ se caracteriza y discute en una situación expresiva de este tipo en RHEINBERGER, Hans-Jörg, *Iterationen*, Berlin, 2005, pp. 52 y ss.

216. Cfr. OECHSLIN, W., “...auch wenn die Architektur von der Mathematik abhängig ist...”, en *Daidalos*, n. 18, 1985, pp. 27 y ss.

Depende de la compensación. Y ya sólo por eso es y seguirá siendo decisiva la indicación de la gran relación histórica para nuestro entendimiento. Esto es tanto más válido para una situación tan rica, agitada y variada como la que se presentó en Holanda con el despunte de la ‘edad moderna’. Sin embargo, no era la edad moderna, sino el ‘nuevo hombre’ el que entonces se encontraba en el centro y simbolizaba el eterno retorno del pitagorismo, que se hacía extraño e intelectualmente perceptible en la idea de un “Wereldbouw” igual que en los principios del diseño de “richting” o “centraliteit” o “gelijkvormigheid” matemáticamente –o arquitectónicamente– interpretados. En el camino hacia la objetividad, entre *ratio* y *lirismo*, se encontraba el “God werkt geometrisch” como un precepto que lo unifica todo y que recuerda cómo se encuentran de diversas maneras, anhelos religiosos, intelectuales, culturales, matemáticos y arquitectónicos. Y se abren paso.

**Werner Oechslin.** Profesor de historia del arte y la arquitectura en el ETH de Zurich. Ha impartido docencia en el MIT, RISD en Providence, FU de Berlín, *Ecole d’Architecture* en Ginebra, y ha sido *visiting professor* en la *Harvard Graduate School of Design*. Desde 1987 a 2006 ha dirigido el gta de Zurich. Ha sido miembro del comité del CCA Montreal y del consejo científico durante la fundación de la Escuela de Arquitectura de Mendrisio. Desde 2003 forma parte del comité de dirección de la *Internationalen Bauakademie Berlin*. Ha publicado, entre otros, *Stilhülse und Kern: Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur* (Zurich/Berne 1994), *Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte* (Cologne 1999), *Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz, Einsiedeln* (junto con Anja Buschow, Bern 2003). Ha organizado exposiciones como, *Triumph of Baroque* (Turín/Washington 1999), *Palladio* (Vicenza 1999), *Griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit* (Berlín/Bonn 2002), *Gottfried Semper* (Munich/Zurich 2003), *Vincenzo Scamozzi* (Vicenza 2003), *Barock-Baumeister und moderne Bauschule aus Vorarlberg* (Bregenz/Austria 2006). Es el fundador de la *Stiftung Bibliothek Werner Oechslin* en Einsiedeln, que desde 1999 organiza los cursos de verano *Internationalen Barocksommerkurse* y publica el boletín *Scholion*.