



# La materialización de un sueño arquitectónico. Los proyectos de Henry Van de Velde para el *Rijksmuseum Kröller-Müller*

## The materialization of an architectural dream. Henry Van de Velde's projects for the *Rijksmuseum Kröller-Müller*

JUAN CARLOS VALERO CABO

Universidad de Valladolid, España  
juan7carlosvc@gmail.com

IVÁN RINCÓN-BORREGO

Universidad de Valladolid, España,  
ivanrincon@uva.es

**RESUMEN** Henry van de Velde es uno de los arquitectos más polifacéticos de la historia de la arquitectura del siglo pasado, tanto por su obra como por la versatilidad de las estrategias que emplea a lo largo de su trayectoria. El autor belga se acercó a multitud de disciplinas artísticas, dejándose influenciar por ideas del *Arts & Crafts* de William Morris, vinculándose a los inicios del *Art Nouveau* o involucrándose en el *Deutscher Werkbund* hasta 1914. El desarrollo de esta actitud multidisciplinar, síntoma de su evolución creativa, vive uno de los episodios más intensos durante su vinculación laboral con el matrimonio de coleccionistas de arte moderno Kröller-Müller en los Países Bajos. La presente investigación desgrana el legado gráfico y arquitectónico de Henry van de Velde al servicio de los Kröller-Müller, desde los primeros bocetos en los años 20 hasta la ejecución del museo de 1936-57. Un verdadero ejemplo de materialización de sueño arquitectónico.

**ABSTRACT** Henry van de Velde is one of the most multifaceted architects in the history of architecture in the last century, both in terms of his work and the versatility of the strategies he employed throughout his career. The Belgian architect immersed to a multitude of artistic disciplines, allowing himself to be influenced by the ideas of William Morris's *Arts & Crafts*, linking himself to the beginnings of *Art Nouveau* or becoming involved in the *Deutscher Werkbund* until 1914. The development of this multidisciplinary attitude, a symptom of his creative evolution, experienced one of its most intense episodes during his working relationship with the Kröller-Müller couple of modern art collectors in the Netherlands. This research unravels Henry van de Velde's graphic and architectural legacy in the service of the Kröller-Müller family, from the first sketches in the 1920s to the execution of the museum in 1936-57. A true example of the realisation of an architectural dream.

Received: 25/06/2023  
Revised: 27/10/2023  
Accepted: 10/11/2023  
Published: 31/01/2024

**PALABRAS CLAVE** Henry van de Velde, Hendrik Petrus Berlage, Kröller-Müller, museo, arquitectura de museos.

**KEYWORDS** Henry van de Velde, Hendrik Petrus Berlage, Kröller-Müller, museum, art.



**Cómo citar este artículo/How to cite this article:** Valero Cabo, J. C y Rincón-Borrego, I. (2024). La materialización de un sueño arquitectónico. Los proyectos de Henry Van de Velde para el Rijksmuseum Kröller-Müller. *Estoa. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*, 13(25), 11-32. <https://doi.org/10.18537/est.v013.n025.a01>

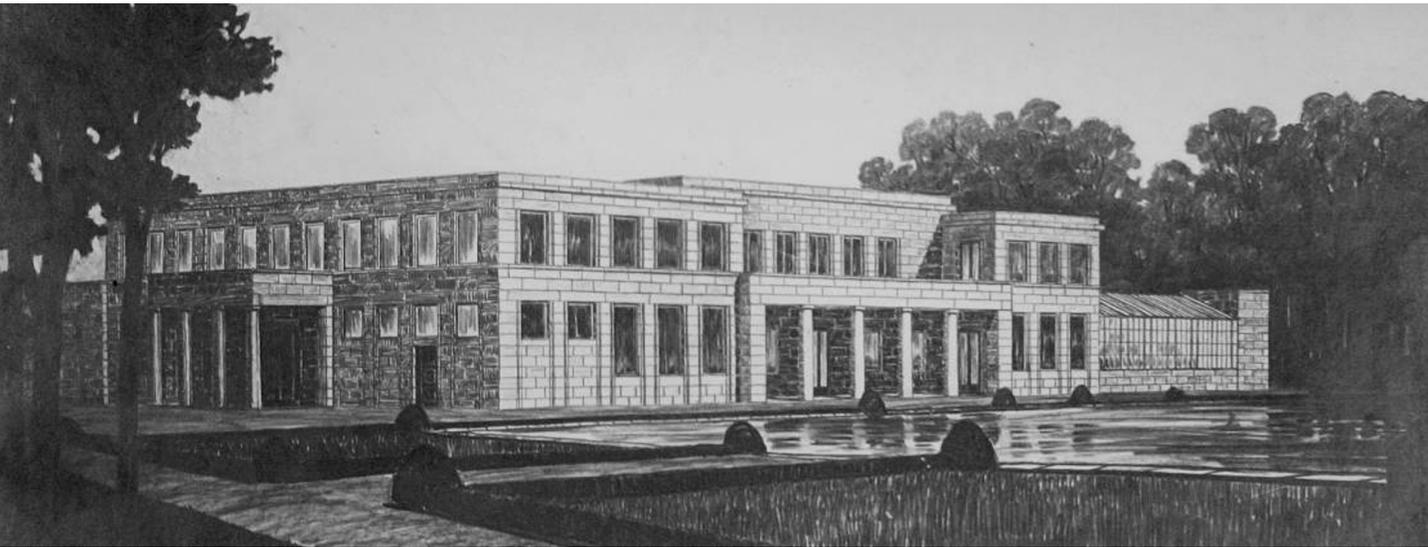


Figura 1a: Vista general del proyecto de Ellenwoude. Peter Behrens, 1911. ©Rijksmuseum Kröller-Müller (2023). Documentos KM 129.300 y KM 104.706

## 1. Introducción

La obra de Henry van de Velde, junto a la de Víctor Horta y Paul Hankar, es precursora del *Art Nouveau* en Bélgica, recibiendo el reconocimiento a nivel mundial. La arquitectura de la Europa de *Fin de Siècle* mostraba síntomas de agotamiento: el neoclasicismo, el eclecticismo y el historicismo iban a dejar paso a una nueva estética, tan sensible a las consecuencias sociales de la Revolución Industrial como novedosa en la forma de concebir las artes en su conjunto.

En el caso de van de Velde, el reconocimiento internacional no se hace esperar gracias al éxito de las publicaciones de Julius Meier-Graefe, quien se hace eco de la obra del belga en revistas francesas y alemanas como *L'Art décoratif* y *Dekorative Kunst*.<sup>1</sup> La proyección mediática internacional no tardó en traducirse en proyección laboral. Ejemplo de ello es el Museo Folkwang en Hagen, Alemania, obra de Carl Gèrard, 1899-1902, cuyo diseño interior le es encargado por el importante coleccionista de arte alemán Karl Ernst Osthaus (Kuenzli, 2013). La impresión de las descripciones vertidas por los artículos de Julius Meier-Graefe fue tal que el propio Osthaus se desplazó a Bruselas para contratar a Van de Velde como su arquitecto, decorador y diseñador de mobiliario particular (Stamm y Köpnick, 2022). La relación entre ambos resultó enormemente fructífera, tanto que Van de Velde terminó diseñando incluso la que sería la casa familiar de Osthaus hasta su muerte en 1921, la afamada villa *Hohenhof*, 1906-08, también en Hagen.

Karl Ernst Osthaus representó como pocos la imagen del mecenas pionero de las vanguardias artísticas europeas, siendo el Museo Folkwang un modelo de aspiración compartida por otras familias de acaudalados europeos como los Kröller-Müller en los Países Bajos (Stamm y Köpnick, 2022). El matrimonio

formado por Helene y Anton Kröller-Müller, junto con su asesor Henk P. Bremmer,<sup>2</sup> coleccionaba arte moderno desde 1907, centrando su interés en la obra de Vincent van Gogh (Rovers, 2007). La cantidad de obra que habían acumulado requería de un museo a su altura. En 1911 la pareja visita el Museo Folkwang, que les sirve de inspiración inicial para su propia casa-museo (Rovers, 2012).

Curiosamente, el primer arquitecto al que los Kröller-Müller recurren para llevar a cabo su voluntad no es Henry van de Velde, sino el alemán Peter Behrens. Cabe mencionar que esta sería una historia merecedora de una investigación en sí misma, la cual no es el objeto central del presente escrito. El proyecto, primeramente encomendado a Behrens, luego recae en su joven colaborador, Mies van der Rohe, quien tampoco llegará a buen puerto con el encargo (Figura 1a y 1b). Las discrepancias por cómo se articulaban algunas de las estancias y el trato que el maestro alemán ejercía sobre el joven Mies, hizo que el matrimonio decidiera romper la relación laboral con Behrens, y que Mies retomara el proyecto en solitario (Rovers, 2010). Además, por influencia de Henk P. Bremmer, los Kröller-Müller solicitaron a Hendrik Petrus Berlage una propuesta en paralelo a la de Mies, a modo de concurso. Tras valorar los trabajos, Hendrik Petrus Berlage resulta el elegido para el encargo, llegando a construir para los Kröller-Müller el refugio de caza *Jachthuis Sint Hubertus*, 1915-20, o la *Holland House*, 1914-16, pero no así la casa-museo que tanto anhelaban. Las desavenencias en los diseños a lo largo del tiempo, así como la lucha por la dedicación en exclusiva del arquitecto neerlandés (Rovers, 2010), llevaron a Berlage a abandonar su compromiso laboral con el matrimonio para centrarse en el diseño del *Gemeentemuseum* de la Haya, en 1919.

<sup>1</sup> Nos referimos en este caso a las revistas: Meier-Graefe, J. (1898) Henry van de Velde. *L'Art décoratif*, 11, 2-7; Meier-Graefe, J. (1899) Henry van de Velde. *Dekorative Kunst*, 3, 2-43.

<sup>2</sup> El papel de Henk P. Bremmer en el arte moderno holandés resulta determinante, no solo como asesor de los Kröller-Müller, sino también de muchos cientos de pequeños coleccionistas en los Países Bajos (Balk y Richards, 2006).



Figura 1b: Vista del lado sur del proyecto de Ellenwoude. Mies van der Rohe, 1912. ©Rijksmuseum Kröller-Müller (2023). Documentos KM 129.300 y KM 104.706

Finalmente, fue Helene Kröller-Müller, verdadera líder en la toma de decisiones durante todo el proceso, quien se fija de nuevo en Henry van de Velde, cuyo trabajo para Osthaus había dejado en ella un grato recuerdo (Kuenzli, 2019, p. 160). Posiblemente Helene, al verse sin ningún arquitecto al que encomendar la tarea y pensando en el incierto futuro de su proyecto de casa-museo abierta a una función pública, recordó el museo Folkwang y el trabajo de Henry van de Velde. Las ideas del autor belga en los círculos filantrópicos de Weimar eran ampliamente reconocidas, pero la apuesta de Helene al respecto se terminó de decantar gracias a las críticas favorables que publicaciones como *Kunst und Künstler* habían vertido de sus obras (Rovers, 2010, p. 339).

Helene, por decisión propia, invitó por carta a Henry van de Velde en 1919 para que visitara a los Kröller-Müller en La Haya. El autor belga recibió la propuesta con entusiasmo (Rovers, 2010, p. 340). Tras dejar la dirección de la Escuela de Artes Aplicadas en Weimar en 1916 y trasladarse a Suiza a causa de la guerra, su situación personal y profesional no atravesaba su mejor momento. Su ansiada síntesis entre arte y artesanía la había puesto en práctica asesorando a pequeños industriales del Gran Ducado Sajonia-Weimar, reflejo de su interés por las ideas de Nietzsche, quien rechazaba la metafísica en favor de la experiencia práctica, las ciencias fisiológicas y la artesanía (Kuenzli, 2022). También la había publicado en textos como *Prinzipielle Erklärung* (1902), donde se compara a sí mismo con un maestro constructor, o en su afamado *Gegenleitsätze* (1914), donde además de responder a las ideas de Herman Muthesius en defensa del *Arts & Crafts*, también celebra la belleza moderna como una síntesis vitalista de sensibilidad y función. De hecho, sus ideas se estaban cifrando en la fundación de la Bauhaus, como continuadora de su propia labor docente, solo que ahora dirigida por Walter Gropius, uno de sus apoyos más cercanos en el *Deutscher Werkbund*. En ese sentido, la nueva tarea encomendada por los Kröller-Müller podría servirle de impulso para concebir uno de sus proyectos más ambiciosos.

El 1 de febrero de 1920 el belga recibió un contrato de dos años como arquitecto personal del matrimonio, el cual se prorrogaría hasta 1926. Se instaló provisionalmente en la Haya, donde la familia había asentado la sede de W.H. Müller & Co., la empresa familiar. La oficina del arquitecto se estableció en el tercer piso del nº 2 de Lange Voorhout, compartiendo espacio con la gran colección de arte para la cual debía diseñar el espacio museístico (Figura 2) (Ploegaerts, y Puttemans, 1987, p. 140). Durante este período, los Kröller-Müller le encomiendan numerosos proyectos, desde las casas prefabricadas modelo Otterlo, 1920-21; De Tent, 1920-21; Hoge, 1922; la remodelación de las fachadas de W.H. Müller & Co. en Essen o la sala de conferencias de la *Holland House*, ambos de 1922.



Figura 2: Vista de las dependencias del nº 2 de Lange Voorhout, W.H. Müller & Co., La Haya, con obras de la colección Kröller-Müller y dibujos de Henry van de Velde para el proyecto del Gran Museo de Hoenderloo. Noviembre, 1933. ©Rijksmuseum Kröller-Müller (2023)

Comienza de esta forma el periodo holandés de Henry van de Velde, ligado a las aspiraciones filantrópicas de los Kröller-Müller, que determinarán un grado de implicación vital por parte del arquitecto. No era la primera vez que Van de Velde se embarcaba en una empresa arquitectónica de filiación filantrópica. Por un lado, durante su experiencia con Osthuis y el museo Folkwang estableció nuevos estándares museográficos al yuxtaponer obras de arte moderno junto a obras de la antigua Grecia, la Edad Media europea, el Cercano y Lejano Oriente, Oceanía y África, ideas de armonía espacial que había publicado en su texto *Das neue Ornament* (1901), concebida como la heterogeneidad de los objetos que “cantan” al unísono (Fischer y Schneede, 2010; Munch, 2021). Por otro, también había diseñado el interior del *Archivo Nietzsche*, 1902, igualmente una casa-museo de la mano de Elisabeth Förster-Nietzsche, hermana del filósofo alemán (Fischer, 2006; Kuenzli, 2022).

## 2. Metodología: el análisis teórico-gráfico

La investigación tiene como objetivo divulgar, en español y de una forma concentrada, la iniciativa impulsada por el matrimonio Kröller-Müller para albergar su colección mediante la construcción de su gran casa-museo. Se recurre a fuentes de documentación gráfica y escrita, centrándose en las propuestas del arquitecto belga Henry van de Velde desde los años 20 hasta la construcción del *museo de transición*, la última de las versiones, de 1936-57.

De esta forma, se establece una investigación teórica a través de la traducción de publicaciones biográficas del matrimonio, libros dedicados a cada uno de los arquitectos involucrados en el proceso y artículos relacionados con las propuestas. A su vez, se realiza un análisis gráfico de cada uno de los proyectos realizados para la soñada pinacoteca. La documentación gráfica analizada consta de planimetrías originales de los arquitectos mencionados, perspectivas, acuarelas, maquetas de trabajo en yeso y fotografías actuales realizadas por los autores de la presente investigación

en diversas estancias *in situ*. La mayor parte de la documentación se encuentra en el archivo del Museo Kröller-Müller, el cual se consulta específicamente, destacando la relacionada con Hendrick Petrus Berlage y Henry van de Velde.

El objetivo es conformar un relato único y cronológico que permita entender el nacimiento de la colección, así como apreciar la evolución arquitectónica de Henry van de Velde y la envergadura que adquiere su bagaje en cada propuesta. El vínculo profesional iniciado en 1919 con el matrimonio Kröller-Müller marca un punto de inflexión para Van de Velde. Forzado a salir de Alemania en 1915 por su nacionalidad belga, había dejado en Weimar sus experiencias vinculadas al *Deutscher Werkbund* y a las aspiraciones del *Gesamtkunstwerk* germano, cifradas en su caso en denodados intentos de unir arte e industria, artesanía primitiva y estética avanzada, con la producción industrial individualizada, todo bajo las banderas del pacifismo y la internacionalización (Kuenzli, 2022). Desde los primeros proyectos de casa-museo, pasando por El *Gran Museo de Hoenderloo*, el belga fue adaptando sus propuestas a las cambiantes circunstancias del encargo, sin perder por ello una derivada constante que poco a poco conduce sus diseños hacia un museo más realista y austero, el *museo de transición*, a la postre *Rijksmuseum Kröller-Müller*, testimonio finalmente erigido de la utópica ambición de la pareja de mecenas.

<sup>3</sup> *Franse Berg*, traducido en castellano como "colina francesa", es una elevación del terreno que se encuentra en la parte central del actual parque *De Hoge Veluwe*, donde se situarán los diferentes proyectos del Museo Kröller-Müller.

### 3. De *Ellenwoude* a *De Hoge Veluwe*

El trabajo de Henry van de Velde para los Kröller-Müller comienza en el punto donde lo había dejado Berlage. El autor holandés había realizado en 1912 una primera propuesta de casa-museo, con un programa similar al del *Archivo Nietzsche* que Van de Velde había acometido diez años antes, denominada *Ellenwoude*, en honor a la finca homónima donde estaba situada en Wassenaar, al norte de la Haya. Contaba con áreas segregadas para las obras de arte y la residencia, preservando la intimidad familiar, pero permitiendo una relación cercana con la colección. Se trataba de un conjunto de carácter doméstico y clara influencia *Arts & Crafts*, con cierto aire conventual.

No obstante, la adquisición de mayores terrenos en *De Hoge Veluwe*, cerca de Otterlo, en los que el propio Berlage construyó el mencionado *Château* de retiro familiar *Jachthuis Sint Hubertus*, provocó la venta de los terrenos de *Ellenwoude* en 1915 y el traslado de los esfuerzos a *De Hoge Veluwe* como futura sede de la casa-museo, la cual crecerá en tamaño y carácter monumental (Figura 3a y 3b) (Polano y Fanelli, 1987).

De ese modo, Berlage fue llamado a diseñar una segunda propuesta de casa-museo en *De Hoge Veluwe*, concretamente en el área de *Franse Berg*<sup>3</sup> entre 1917 y 1918, denominada *Groote Museum*. En realidad, por aquel entonces Helene ya había empezado a concebir *De Hoge Veluwe* como futuro gran parque cultural a través del encargo a Joseph Mendes da Costa de diversas esculturas, como la del general sudafricano Christiaan de Wet en 1915 (Eaton, 1982).

Figura 3a: Maqueta en yeso para *Ellenwoude*. Hendrik Petrus Berlage, 1912. ©Rijksmuseum Kröller-Müller (2023). Documento KM 129.306

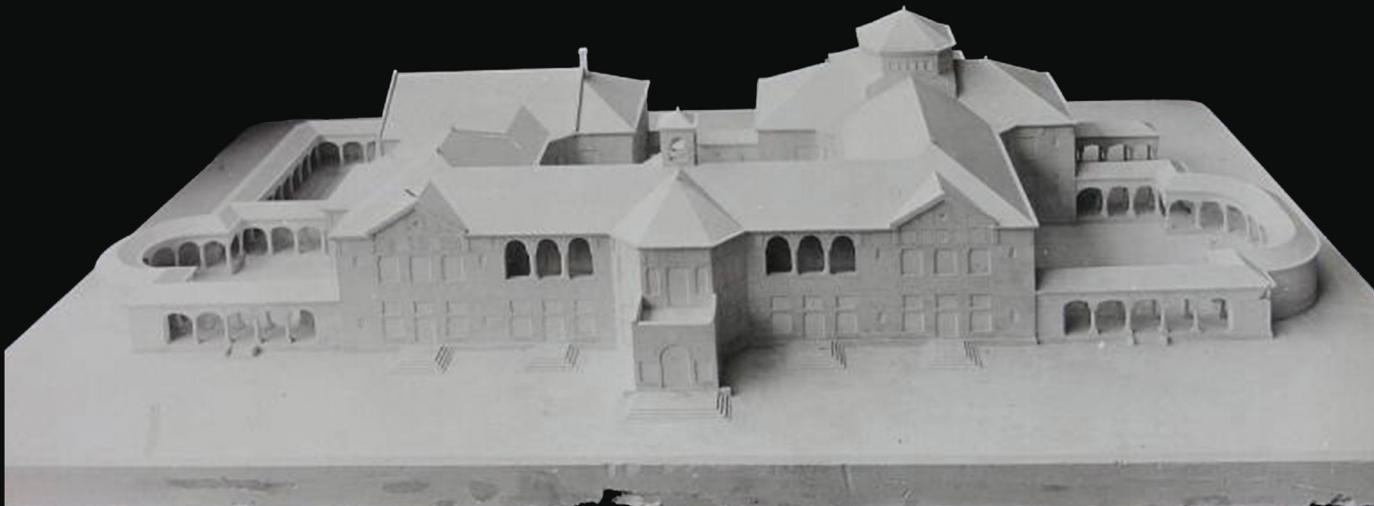




Figura 3b: Vista de Jachthuis Sint Hubertus en De Hoge Veluwe.  
Hendrik Petrus Berlage, 1915-20 ©Rijksmuseum Kröller-Müller (2023).  
Documento KM 129.306



La propuesta para el *Groote Museum* tomó un carácter de mayor monumentalidad. Berlage se aproxima al proyecto desde las ideas que Frank Lloyd Wright había desarrollado para el edificio Larkin, 1903-06, y el Templo Unitario, 1905-08, en las que la planta de influencia *Beaux-Art* se combina con una honestidad constructiva de raigambre organicista y orientalista. En el *Groote Museum* las cubiertas se plantean prácticamente planas y el conjunto presenta una horizontalidad enfatizada por cornisas y aparejos de ladrillo visto, todo ello enclavado en el paisaje como si de un baluarte natural se tratase. El conjunto se distribuye en planta semisótano, planta baja y planta primera, destacando el gran salón central de más de doce metros de altura, con decoraciones inspiradas en el organicismo wrightiano.

En su interior, un techo de vidrio coloreado a modo de lucernario provocaría el efecto dramático que indica el lugar de confluencia entre las estancias públicas y privadas, un espacio conducente a la gran galería dedicada a Vincent van Gogh, único ámbito al que se accedía desde la entrada principal (Figura 5a y 5b).

La rotunda axialidad de la planta se refleja de manera directa en los jardines aterrazados próximos, que siguen un diseño geométrico afrancesado. Pese a ello, el edificio coronado en sus esquinas por pináculos y remates de balcones achaflanados atesora un exotismo ecléctico evidenciado por el propio Berlage en las coloristas perspectivas del proyecto. En ellas se aprecia una cierta mezcla de expresionismo en las fábricas de ladrillo, propio de la Escuela de Ámsterdam, y ornamentaciones organicistas de inspiración grecorromana, de frisos y pebeteros.

Los todavía incipientes intereses de Berlage por la arquitectura que procedía de las Indias Orientales Neerlandesas, después ilustrados de manera colorista en su viaje de 1923 (Franco Taboada, 2018), fueron el principio del fin de su relación con los Krölller-Müller. Tal como afirma Alessandro Dalla Caneva, "la villa del museo no era lo suficientemente nórdica para Helen Krölller-Müller; por el contrario, le resultaba demasiado oriental para el parque natural *De Hoge Veluwe* en el centro de los Países Bajos" (Dalla Caneva, 2020, p. 50). El ladrillo visto, los intensos colores y la ornamentación palpable en las exquisitas acuarelas del maestro holandés no terminaban, sin embargo, de construir el escenario neutro que parecía estar demandando el matrimonio. Finalmente, Berlage rescinde su contrato el 1 de septiembre de 1919, no sin cierto disgusto para los Krölller-Müller que no obtuvieron de él una respuesta satisfactoria. En 1921, Helene escribe a su hijo Bob hablando de Berlage en los siguientes términos: "Para mí, él siempre fue el hombrecito, el hombre irritable, el personaje feo y desagradable, pero ¡el gran artista!" (Krölller-Müller Museum, 2023).

El legado dejado por Hendrik Petrus Berlage a los Krölller-Müller se codifica en el salto proyectual desde *Ellenwoude* a *De Hoge Veluwe* en la medida que ello supuso la necesidad de afrontar un cambio de escala, de lo doméstico a lo monumental. Dicho proceso abrió los ojos del matrimonio acerca de la verdadera dimensión,

no solo física, sino también simbólica, del proyecto que pretendían construir. Es en ese punto donde Henry van de Velde se hace cargo del nuevo diseño, con más de 6000 hectáreas de terreno a su disposición en *De Hoge Veluwe* y una colección que aumentaba por momentos debido al auge económico.<sup>4</sup>

#### 4. De Groot Haesebroek al Gran Museo de Hoenderloo

Al mismo tiempo que Anton y Helene Krölller-Müller habían adquirido los terrenos de *Ellenwoude* en 1911 para edificar su casa-museo, también habían comprado una villa cercana de finales del siglo XVIII, *Groot Haesebroek*, en la que vivirían durante la construcción. Si bien, para cuando Henry van de Velde es invitado a La Haya en 1919, *Ellenwoude* ya no estaba en manos de la pareja. Por ese motivo y con los condicionantes que imponía la frustrante experiencia vivida con Hendrik Petrus Berlage, Henry van de Velde aborda el primer proyecto de casa-museo interviniendo la villa existente de *Groot Haesebroek*.

El arquitecto belga presenta el proyecto de renovación de la antigua *Groot Haesebroek* a finales de 1920 (Rovers, 2010). Junto a los planos realiza una elocuente maqueta de yeso de la cual se conservan imágenes que evidencian un conjunto de carácter aislado, composición axial entorno a un patio central y remates de cubiertas en mansarda. El proyecto cuenta con unas dimensiones considerables, 100 metros de largo por 70 de ancho. Dos alas en L que se extendían hacia el jardín para conformar la entrada a través del museo y un volumen de planta rectangular elevado, donde se ubicaba la zona residencial, que remataba la parte trasera del conjunto.

El referente utilizado es la villa *Hohenhof* que había proyectado para Karl Ernst Osthaus trece años antes, pero a mayor escala. En ambos proyectos se detectan soluciones compartidas, por ejemplo, en las cubiertas grises de pizarra que arrancan envolviendo singularmente la primera planta, o en la forma de proyectar los huecos en fachada. En cuanto a la composición de los espacios interiores, se pueden detectar similitudes con el proyecto del Museo de Bellas Artes de Erfurt, 1913-14, para el que Van de Velde había planteado un edificio de aspecto rotundo y compacto igualmente articulado alrededor de un patio central en aras de llevar luz natural a todas las estancias. Frente a la ornamentación organicista de Berlage, Van de Velde opta por relacionar ornamento y abstracción (Haddad, 2003). La marcada verticalidad compositiva de las fachadas y su sobriedad, propia del *Deutscher Werkbund*, incrementaban notablemente el carácter monumental de lo que empezaba a dejar de ser una casa-museo, para convertirse, en la mente de los Krölller-Müller, en un museo autónomo *per se*.

Tal y como refiere Klaus-Jürgen Sembach (1989), lo cierto es que "independientemente de la agitación causada por los acontecimientos de 1914 a 1918, el trabajo a gran escala seguía siendo un problema [tarea

<sup>4</sup>Para cuando Henry van de Velde se hace cargo del proyecto en 1921, los Krölller-Müller cuentan con 669 pinturas y dibujos en su colección, siendo ya en ese momento la mayor colección privada de arte moderno de los Países Bajos. (Balk, y Richards, 2006, p. 200).



Figura 4a: Vista-acuarela del acceso este a Groot Museum. Hendrik Petrus Berlage. Enero, 1918. ©Rijksmuseum Kröller-Müller (2023). Documentos KM 102.714 y KM 106.979

pendiente] para Van de Velde" (p. 152). Recordemos que el edificio más grande que llegó a construir en el periodo de preguerra fue el Teatro del *Deutscher Werkbund* en la Exposición de Colonia de 1914 por lo que, según Sembach (1989): "parece que todas sus aspiraciones se vieron cumplidas cuando Anton y Helene Kröller-Müller le encargaron la construcción de un gran museo para toda su colección privada en Holanda" (p. 152). Estando de acuerdo con dicha tesis, no es menos cierto que por entonces Van de Velde ya había defendido un argumentario de gran solidez en favor de la redefinición del arte, alejándose de las jerarquías existentes entre las bellas artes y las artes aplicadas, hacia una práctica y teoría holística que abarcara la unidad de la pintura, la escultura, la arquitectura y todas las ramas del diseño (Kuenzli, 2022). Su concepto de *Der Neue Stil* (1906) defendía el empirismo de las culturas primitivas al mismo tiempo que otorgaba a dichos impulsos creativos una nueva forma de abstracción científica y wagneriana, la misma estética que para él informó la pintura neopresionista, cuya concepción amplía para abarcar la arquitectura y el entorno construido.

La realidad era que el encargo no se ajustaba a las dimensiones del terreno, lo que unido a las crecientes dudas del matrimonio acerca del propio concepto de casa-museo, posiblemente alimentadas por las aspiraciones artísticas integradoras del propio Van de Velde, haría que *Groot Haesebroek* no pasase del nivel de propuesta (Figura 6a y 6b). De hecho, sería Helene a la vuelta de un viaje a París con su confidente Sam van Deventer, en 1922, quien tomaría la decisión última de construir un gran museo en *De Hoge Veluwe* y no una simple villa de potentes coleccionistas cerca de La Haya: "Habíamos tomado el camino equivocado... El programa que sirvió para los proyectos de Berlage, Behrens y Mies van der Rohe fue superado por las circunstancias" (Ploegaerts, y Puttemans, 1987, p. 142).

Por entonces, Henry van de Velde ya estaba familiarizado con *De Hoge Veluwe*. Es más, con la intención de profundizar en el concepto de parque cultural, el belga propuso una serie de hitos, como el memorial dedicado al político Martinus Theunis Steynn llamado *Steynbank*,

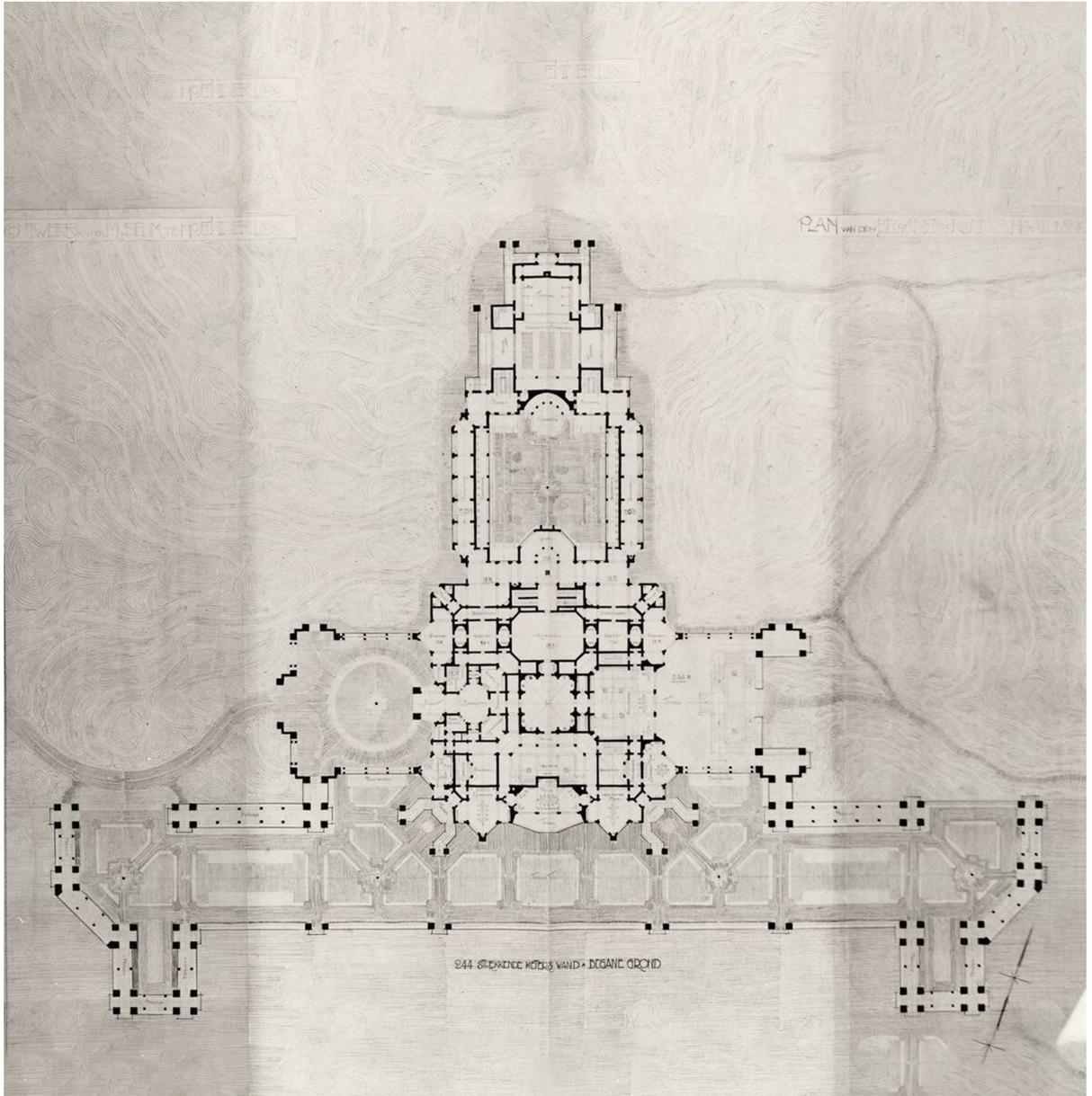


Figura 4b: Planta de acceso Groot Museum. Hendrik Petrus Berlage. Diciembre, 1917. ©Rijksmuseum Kröller-Müller (2023) Documentos KM 102.714 y KM 106.979

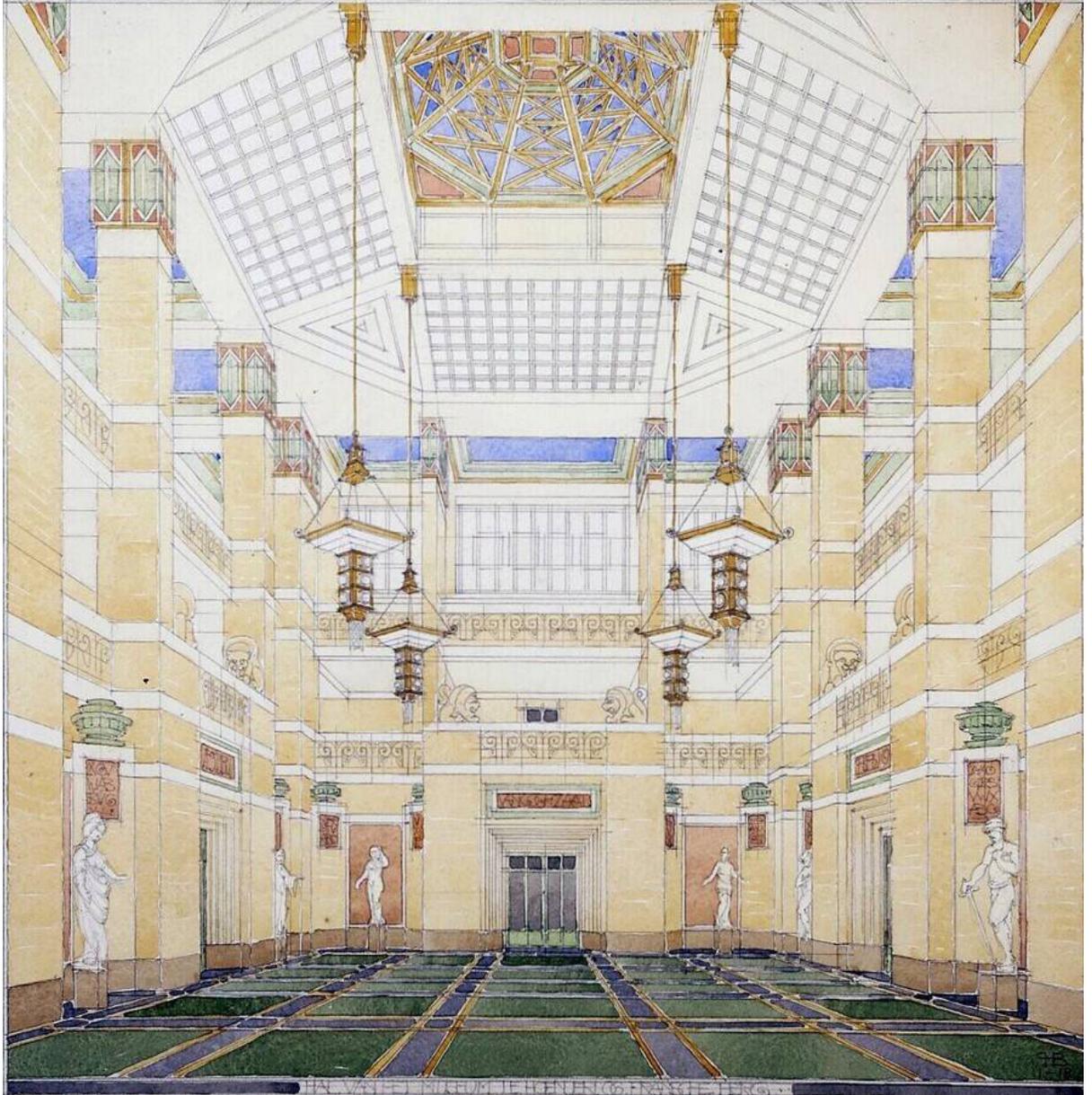


Figura 5a: Vista del gran salón central de Groot Museum. Hendrik Petrus Berlage. Enero, 1918. ©Rijksmuseum Kröller-Müller (2023), Documentos KM 109.896, KM 110.513 y KM 107.252

1921-22, y otro no construido dedicado a Georges Seurat, verdadero referente para el arquitecto de quien había subrayado positivamente la abstracción y expresividad de las líneas dibujadas por el impresionista francés en el texto *Georges Seurat* (1891). De hecho, tal como recoge Léon Ploegaerts (1987), el citado paisaje de Hoenderloo había dejado en él una profunda impresión:

Me sentí en una región tan primitiva, tan salvaje y virgen que todo lo que había quedado en mí de sensibilidad de pintor despertó (...) y le sugirió imperiosamente al arquitecto devenir en el respeto, reserva y consideración con la que tendría que abordar cualquier construcción que me viera obligado a levantar en esta naturaleza incomparable y conmovedora (p. 140).

El interés de Van de Velde por las formas de inspiración que emanan de las líneas y fuerzas de la naturaleza lo había evidenciado en su texto *Déblaiement d'art* (1894), donde profetiza que la "salvación" solo vendría despertando fuerzas naturales de regeneración, que él asocia tanto con energías vitalistas y sensibles que residen en el ser, como con fuerzas físicas latentes en la naturaleza y en los materiales de construcción (Kuenzli, 2022). Así, Henry van de Velde comienza en 1921 el proyecto del *Gran Museo de Hoenderloo* sobrecogido por la naturaleza de *De Hoge Veluwe*, sí, aunque no menos conocedor del precedente desarrollado por Hendrik Petrus Berlage para ese mismo cometido. Tanto es así que aprovecha la localización escogida con anterioridad, recordemos *Franse Berg*, una zona de pequeñas colinas y dunas en el corazón del parque.

La investigación relativa a este proyecto no resulta sencilla y pasa necesariamente por el primer inventario documentado por Klaus-Jürgen Sembach<sup>1</sup> y recogido parcialmente por Léon Ploegaerts a finales de los 80. Sembach enumera más de setecientos documentos, algunos duplicados y sin fecha de datación. A la luz de su trabajo se pueden establecer tres fases del proyecto

del *Gran Museo de Hoenderloo*: la primera, de 1921 a 1925; la segunda, de 1925 a 1927 y la tercera, de 1927 a 1929; todas ellas desarrolladas a través del mismo hilo conductor, la planta del museo que prácticamente permanece invariable.

El propio Henry van de Velde dejó por escrito en sus memorias una suerte de explicación del proceso de concepción:

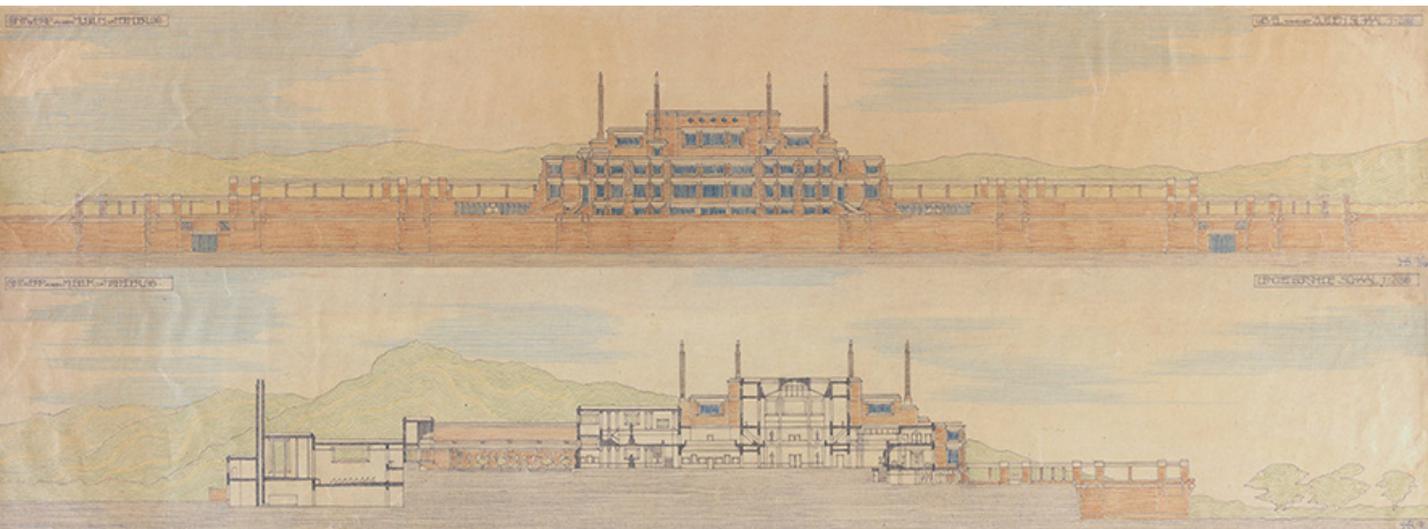
El principio de simetría se aplica en el diseño de todos los planos con todo su rigor; pero sin ningún sesgo de clasicismo o estilo. Destaca como la solución más racional y económica para diseñar ámbitos reservados todos para un mismo fin. Una disposición ingeniosa, variada y equilibrada vence el aburrimiento y la fatiga. Un ritmo poderoso debe apoyar el esfuerzo del visitante, acompañándolo en su recorrido por todos los espacios que se diferencian tanto como piezas de vidrio o mármol de diferentes colores en un caleidoscopio. Este ritmo resulta fijo e igual para todos, y sus grafismos constituyen adornos perfectos.

Continúa Van de Velde:

En los planos, un gran cuadrilátero ocupa el centro de la composición. ¡Dos alas están soldadas a él! A la derecha e izquierda del vestíbulo de entrada se encuentran los espacios de administración, archivos y biblioteca. El cuadrilátero central, en la planta baja, está ocupado por un gran hall rodeado por todas las salas de exposiciones octogonales con vistas a la iluminación y el colgado de obras más favorable. Estas salas están unidas entre sí por galerías. En ambas alas, el diseño también es estrictamente simétrico. Las escaleras conducen al primer piso, en el centro, dos grandes estancias a ambos lados de las cuales se disponen gabinetes a lo largo de las fachadas por donde reciben la luz natural. En el ala izquierda, la sala central, iluminada por lucernarios, está reservada para las pinturas, el ala de la derecha para reuniones (Ploegaerts y Puttemans, 1987, p. 144).

<sup>1</sup> Klaus-Jürgen Sembach (1933-2020) fue un escritor, autor de numerosas publicaciones sobre arquitectura, diseño, fotografía y cine. Durante sus estudios de arquitectura en la Universidad Técnica de Stuttgart, Sembach se ocupó de la obra del arquitecto Henry van de Velde y, tras la muerte de este en 1957, Sembach recibió el encargo de inventariar su legado de dibujos en Bruselas.

Figura 5b: Alzado y sección de Groote Museum. Hendrik Petrus Berlage. Diciembre, 1917. ©Rijksmuseum Kröller-Müller (2023). Documentos KM 109.896, KM 110.513 y KM 107.252



Tal y como reseña el belga, la idea era construir el *Gran Museo de Hoenderloo* en cuatro niveles principales articulados por un gran vacío central de planta cuadrada y esquinas biseladas del que crecían dos alas simétricas rematadas por sendos volúmenes de planta octogonal. El resultado sería un edificio cruciforme con dos ejes identificados por su función, el eje del acceso y el eje de la visita. Curiosamente, frente a esta composición, que casi podríamos denominar *Beaux-Art*, los dibujos de Van de Velde revelan una realidad constructiva muy diferente.

De manera casi contradictoria a las intenciones de los Kröller-Müller de abrir la gran colección al público, Van de Velde plantea su diseño dando la impresión de que maneja un tesoro que en realidad debe ser protegido mediante un edificio de aspecto opaco e impenetrable, casi un búnker, un *'Schatzkammer'*, como lo calificó en su intervención en el *Archivo Nietzsche* (Van de Velde et al., 1992, p. 155), similar a la solución del desaparecido Teatro del *Deutscher Werkbund* cuya destrucción parece redimirse aquí en un proyecto con voluntad de permanecer. Por otra parte, los interiores geométricos y coloridos reflejan una depuración formal y decorativa próxima a la incipiente abstracción del Movimiento Moderno. El contraste interior-exterior proyectado por Van de Velde nos remite a la estética científica de los escritos de Charles Henry, a las ideas de la activación compositiva a través de las fuerzas latentes en los materiales derivadas de Arthur Schopenhauer, pero, sobre todo, al wagneriano juego de fuerzas opuestas que se fusionan en una experiencia tectónica concebida como disolución de armonías y ritmos musicales abstractos (Figura 7).

Basta con detenerse en el acceso principal, situado en la fachada norte a una cota inferior respecto a la rasante del terreno. Dos muros simétricos ataluzados cual baluartes generan la sensación de que el usuario está

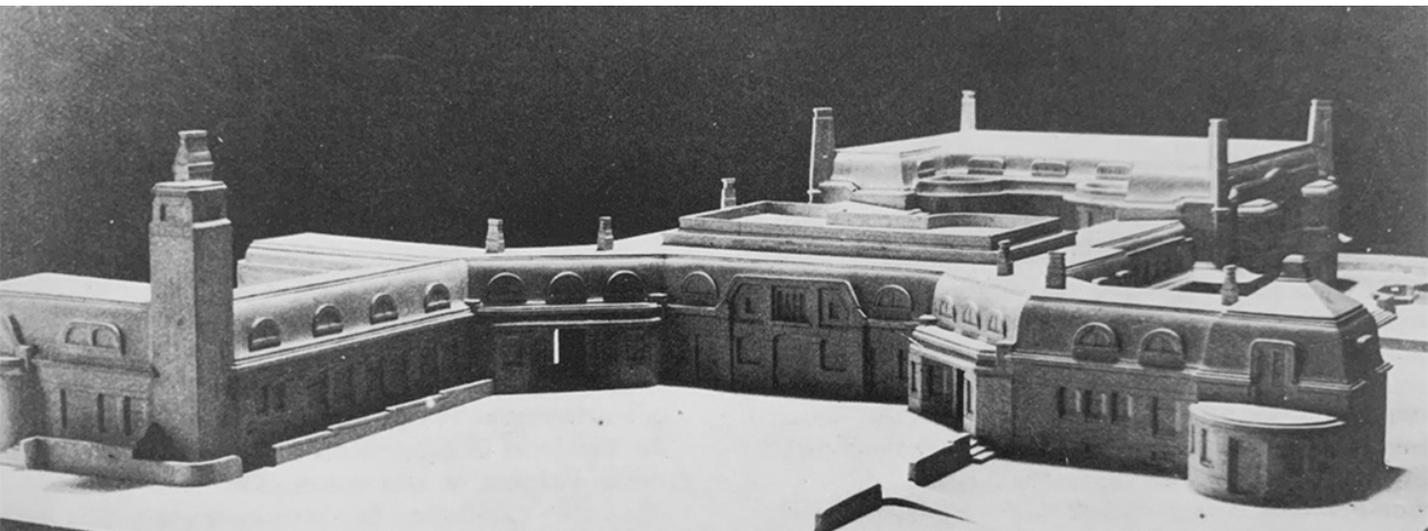
accediendo a un edificio enterrado, incrustado en una topografía de terrazas que mitigan su impacto visual, configuración topográfica que también había propuesto en el *Estadio Nietzsche*, 1911, como si no quisiera perturbar el medio natural al tiempo que se protege de él. Sin embargo, el recorrido iniciático a lo largo del eje se diseña como una coreografía wagneriana de escala monumental en la que el espacio se despliega poco a poco haciendo que salgamos del bosque para entrar en la arquitectura. En palabras de Henry van de Velde:

La sorpresa es la de encontrarse a la salida del bosque frente a un peristilo y un patio de orden severo, entrada solemne para un edificio que se esconde a la vista. Dos brazos de piedra se extienden desde el lado abierto del patio para recibir al visitante, (...) el tema es el de la 'sorpresa' que experimenta el peregrino al ascender por un sendero trazado en el bosque en el momento en que el Templo se presenta súbitamente atrayéndole. La entrada sólo aparece al final del patio, cuyo solemne peristilo era lo suficientemente grande como para anclar el edificio al lugar (Ploegaerts, y Puttemans, 1987, p. 145).

En su ensayo *Die Linie* (1908), Henry van de Velde concibe los trazados lineales no como pictóricos o simbólicos, sino como secuencias rítmicas abstractas de formas que conectan con la estética moderna en pintura, arquitectura y música (Kuenzli, 2022). Haciendo el paralelismo, una vez traspasado el umbral, la sorpresa vuelve a adueñarse de la coreografía de espacios que acompaña al visitante. El arquitecto belga proyecta iluminar el vacío central mediante cuatro grandes lucernarios que bañarían una concatenación de gabinetes destinados a las obras de Vincent van Gogh (Sembach, 1989).<sup>14</sup> Al fondo, en la dirección del eje de acceso, se erige la fachada sur con una mayor apertura en comparación con la norte, pues el conjunto se abre al desnivel mediante terrazas escalonadas que descienden a la cota del parque. Resulta interesante comprobar cómo la distribución en planta apenas varía

<sup>14</sup> Henry van de Velde se refiere a este efecto describiéndolo de forma literaria: "La conmoción que se siente al llegar arriba frente al umbral del lugar santísimo. Es lo 'vivaz' y sus deslumbrantes sonidos en sintonía con el encanto del ritmo de líneas y colores empujados por el pincel frenético y el lápiz de un gran genio a merced de trances exasperados." (Ploegaerts, y Puttemans, 1987, p. 145).

Figura 6a: Maqueta de propuesta para *Groot Haesebroek*. Henry van de Velde. Diciembre, 1917. Le Cambre | ©Rijksmuseum Kröller-Müller (2023). Documento KM 112.469



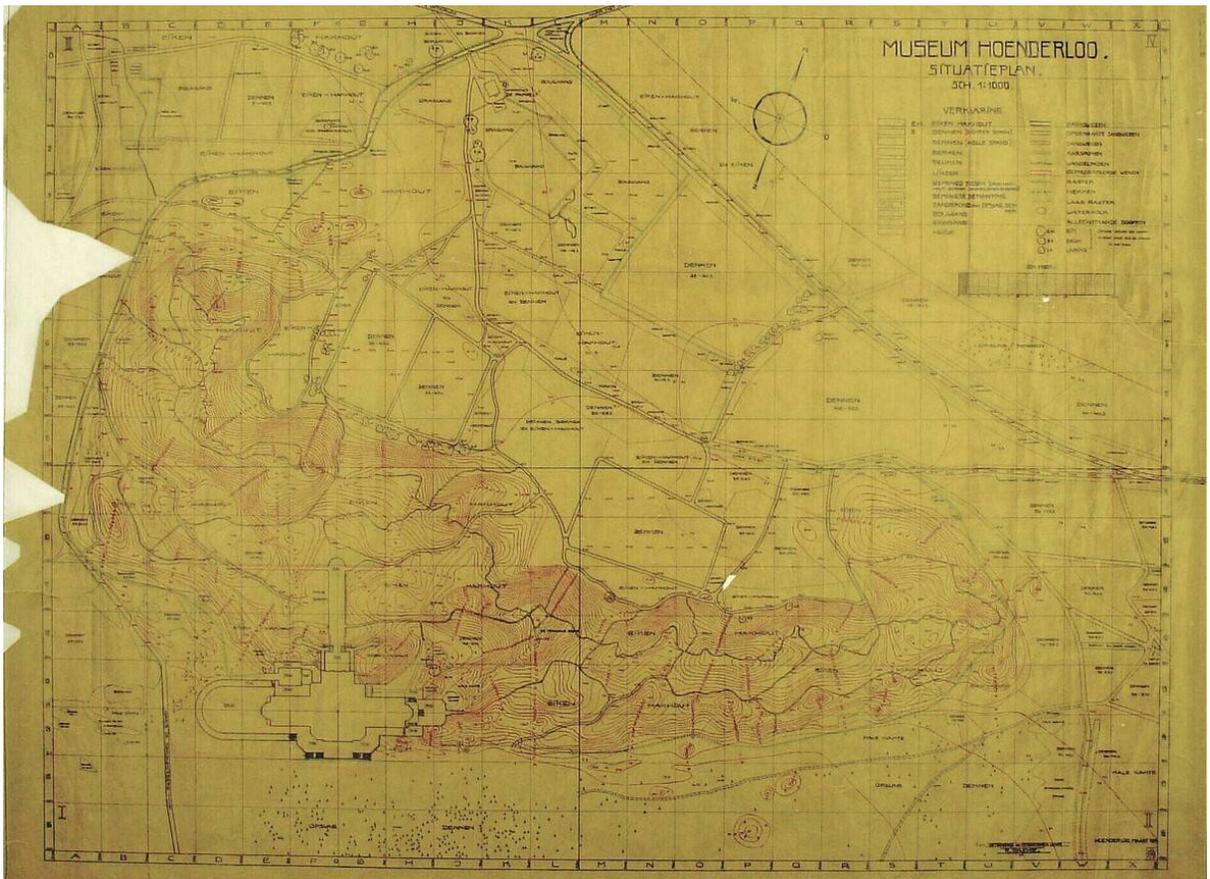


Figura 6b: Plano de emplazamiento del Gran Museo de Hoenderloo, Franse Berg, De Hoge Veluwe. Henry van de Velde. Marzo, 1924. Le Cambre | ©Rijksmuseum Kröller-Müller (2023). Documento KM 112.469

a lo largo de las propuestas y, sin embargo, el diseño de la volumetría y su acabado se depuran y simplifican paulatinamente, notándose una clara evolución hacia soluciones más abstractas de 1921 a 1923.

Podemos estar de acuerdo con la apreciación de Sembach respecto a que el *Gran Museo de Hoenderloo* estaba en realidad "sobredimensionado" (Sembach, 1989, p. 191). Es decir, se trataba de un proyecto planteado para el futuro aumento de la colección probablemente articulada alrededor de la obra de Seurat y Van Gogh que ya se había adquirido. Sembach extrapola esta idea de falta de rigor en el diseño del programa al diseño exterior del museo, afirmación sobre la que cabría introducir ciertos matices puesto que su implantación en la topografía desprende una especial sensibilidad con el entorno a través del contraste de sensaciones; bosque vs arquitectura; orgánico vs abstracto; exterior vs interior; vertical vs horizontal; frondoso vs telúrico (Figura 8a y 8b).

La consideración del entorno fue una de las premisas declaradas por Van de Velde. La enorme escala del edificio se matiza con el juego de la topografía semienterrada semejando un breve accidente rocoso que surge en mitad del parque. Tanto es así, que la elección del color y la uniformidad del material de fachada resultan de vital importancia para evitar producir un efecto visual chocante respecto a las texturas y colores del entorno natural. Los dibujos del *Gran Museo de Hoenderloo* en tonos terrosos uniformes anuncian dicha sensibilidad. Las palabras de Van de Velde la refrendan:

Tuve que ir en busca de una piedra relacionada con el color y la tonalidad del marrón grisáceo de donde brota el amaranto que triunfaría a la hora en que los miles de millones de diminutas flores del brezo celebrarán la fiesta de los grandes veranos. (Ploegaerts, y Puttemans, 1987, p. 145).

La piedra finalmente elegida procedía de las canteras de Maulbronn en Baden-Württemberg, Alemania, una arenisca de grano fino, tono marrón rojizo oscuro y estructura compacta que permite cortes de gran precisión tanto a favor como en contra de la veta. La conexión por el Rin mitigaría los costes y la dificultad del transporte desde casi 500 kilómetros de distancia.

Finalmente, los Kröller-Müller habían encontrado en Henry van de Velde la solución que mejor se adecuaba a su colección. Es más, según Sembach, el matrimonio había asumido poco a poco la idea de que solo un proyecto de gran escala y diseño unitario daría justo cumplimiento a la misión artística y pedagógica que se habían autoimpuesto

En julio de 1921 se iniciaron los movimientos de tierras y desbroce en *Franse Berg*. Los trabajos comenzaron por los cimientos de hormigón del patio principal y la construcción de una línea de ferrocarril conectada con la cercana localidad de Arnhem para traer desde su

puerto fluvial las primeras piedras de las fachadas del edificio. Parecía que el proyecto daba el salto definitivo del plano a la realidad. Sin embargo, la compañía H.W. Müller & Co. atravesaba una situación financiera poco favorable. Aunque la empresa había obtenido cuantiosos beneficios tras la Primera Guerra Mundial, las deudas provocadas por la hiperinflación alemana aumentaron, lo que obligó a detener súbitamente la construcción e incluso a paralizar la compra de nuevas obras de arte en 1922 (Sembach, 1989, p. 153).

Pese al contratiempo, Helene encarga que Van de Velde continúe desarrollando el diseño del museo llegando a presentar cerca de 1000 bocetos, planos y descripciones técnicas hasta 1926, cuando termina su contrato. Poco a poco las propuestas se habían ido reduciendo en tamaño, simplificando en sus formas, perdiendo color en favor de una arquitectura todavía más austera, obviamente motivada por los condicionantes presupuestarios. No obstante, el destino trágico del proyecto del *Gran Museo de Hoenderloo* cumpliría con todos los presagios.

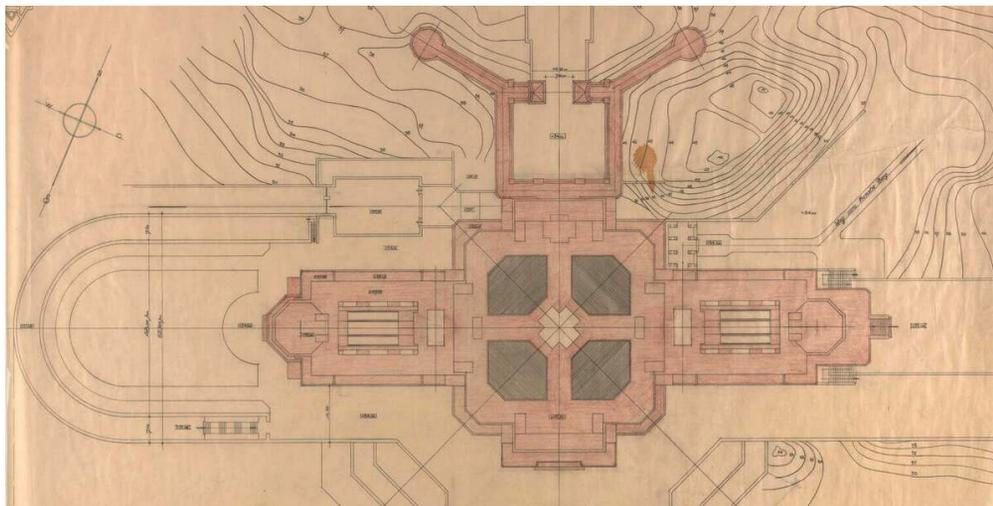


Figura 7: (Arriba) Vistas interior del *Gran Museo de Hoenderloo*. Henry van de Velde, 1923-26. (Abajo) Planta de emplazamiento del *Gran Museo de Hoenderloo*. Henry van de Velde, 1921. ©Rijksmuseum Kröller-Müller (2023). Documentos KM 104.543 y KM 108.680

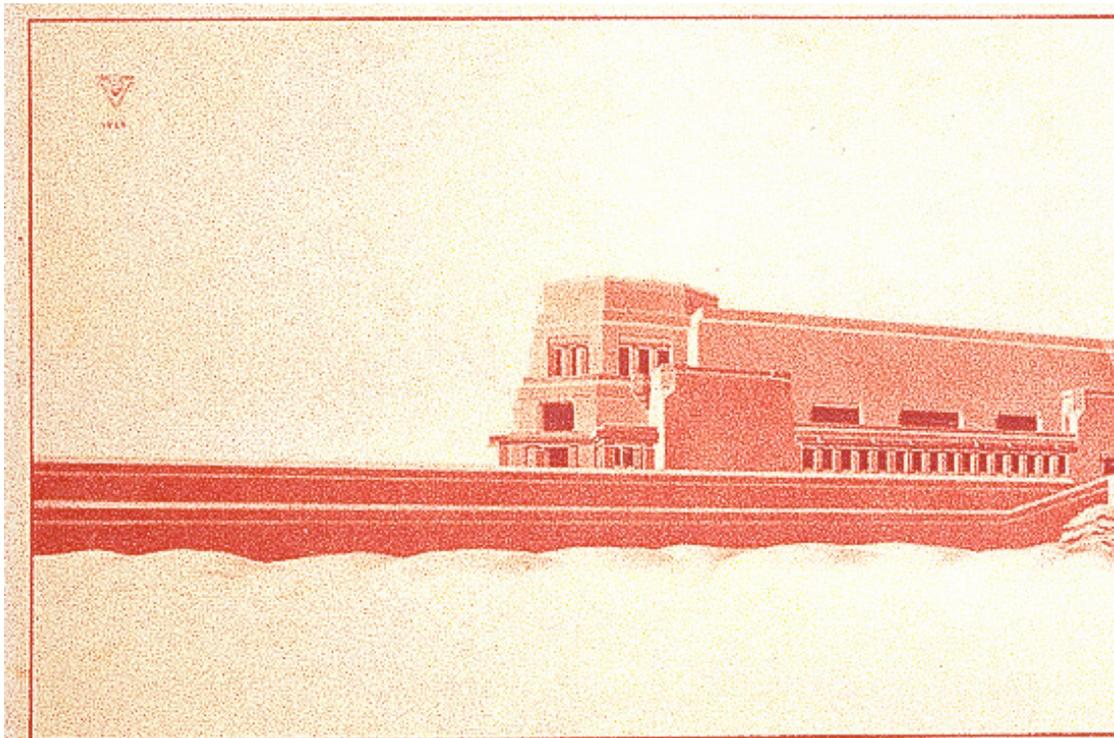


Figura 8a: Vistas sur y norte del Gran Museo de Hoenderloo. Henry van de Velde. 1923-26. ©Rijksmuseum Kröller-Müller (2023). Documentos KM 101.561 y KM 110.877

## 5. Del sueño a la realidad

De 1922 a 1929 los Kröller-Müller mantienen viva la esperanza de remontar la difícil situación económica. A pesar de las adversidades, los encargos a Henry van de Velde todavía se prolongarían durante varios años, aunque no fuera de manera exclusiva como arquitecto.

Bien fuera por las restricciones económicas, bien por el hecho de que Van de Velde empezaba a atisbar nuevos cantos de sirena en el lenguaje del Movimiento Moderno, lo cierto es que esta etapa resultó definitiva para que su obra adquiriese una nueva deriva y, en buena medida, también para el futuro *Rijksmuseum Kröller-Müller*. En 1925, un año antes de concluir formalmente su compromiso contractual, Van de Velde deja planteada la propuesta de lo que inicialmente se denomina *museo provisional o de transición* que en realidad será definitivo (Figura 9). Los bocetos de esta última propuesta siguen el mismo esquema cruciforme del proyecto anterior, igualmente articulado alrededor de un patio central poligonal, aunque moderando su escala.

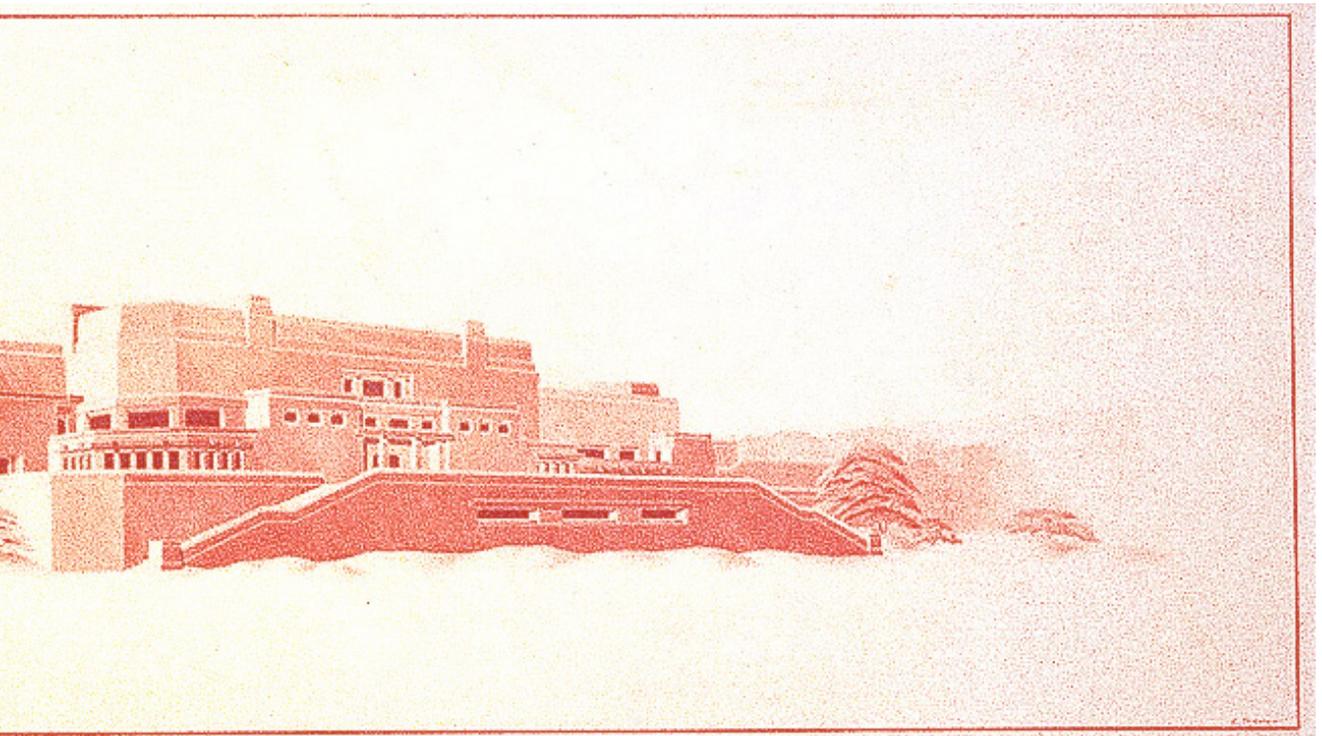
La distribución se lleva a cabo en una única planta, ajustando el edificio a la realidad del programa museístico existente. Todo es mucho más austero, casi podría decirse, racional. Entre 1925 y 1938, Henry van de Velde realizará diversas adaptaciones de esta propuesta al calor de las vicisitudes que irá sufriendo la pareja de mecenas para salvar su colección de la ruina; la primera

de ellas, la creación de la Fundación Kröller-Müller el 14 de marzo de 1928.

Henry van de Velde se instala en Bruselas en 1927, donde funda el Instituto Superior de Artes Decorativas de *La Cambre* por encargo del ministro belga Camille Huysmans con el fin de proseguir la experiencia pedagógica de la Bauhaus de Weimar, que poco a poco empezaba a diluirse ahogada por el abrazo del nacionalsocialismo (Carpentier, 2007).<sup>14</sup> La pujanza de los primeros CIAM y el éxito internacional de la Bauhaus dejarían huella en su obra que a partir de este momento parece asentarse de manera decidida en la honestidad del lenguaje constructivo como seña de identidad. Buen ejemplo de ello es el proyecto de su casa, *La Nouvelle Maison* en Tervuren, de 1927. Esta vivienda de dos plantas con sótano hace alarde de barandillas de barco pintadas de amarillo, de amplias terrazas, volúmenes de esquinas redondeadas y cubiertas planas, poniendo de manifiesto el viraje hacia un estilo depurado desde la lógica constructiva. De hecho, Van de Velde recurre al conocido ladrillo *belvédère*, cuya rugosidad y gran formato deja vistos sin revocar marcando la horizontalidad del conjunto a través de las yagas.

*La Nouvelle Maison* es todo un salto estilístico comparado con el precedente del *Gran Museo de Hoenderloo*, proyectos apenas separados por seis años de diferencia, salto que sin embargo también se

<sup>14</sup> Henry van de Velde llama a colaborar en el Instituto superior de Artes Decorativas de La Cambre a los principales arquitectos modernos del periodo de entreguerras: Victor Bourgeois, Huib Hoste, Jean-Jules Eggerix, Antoine Pompe, Louis Van der Swaelmen o Raphaël Verwilghen. Su labor deviene en un lenguaje mucho más sobrio, en las que prosigue sus investigaciones sobre la continuidad de la línea y la articulación de los volúmenes.



comprende desde la cautela adquirida por lo vivido junto a los Köller-Müller. De hecho, por ese entonces el matrimonio seguía intentando regularizar su situación económica sin renunciar a sus ambiciosos proyectos, por lo que vuelven a recurrir a Henry van de Velde para que retome el proyecto no construido de *Groot Haesebroek*.

La solución del belga, ahora por fin construida entre 1928 y 1929, pone en práctica todo el vocabulario moderno que acababa de experimentar en su propia casa de Tervuren, en especial mediante el uso del ladrillo visto *belvédère*, las cubiertas planas y los volúmenes de esquinas redondeadas. Aun así, el último varapalo vino en forma de crack bursátil (Figura 10).

Henk P. Bremmer fue despedido en 1929 y las compras de arte se paralizaron por completo. Las oficinas centrales de H.W. Müller & Co. en Lange Voorhout fueron cerradas y la colección de arte expuesta en la recién estrenada villa *Groot Haesebroek*. Como último recurso para salvar su colección, Helene y Anton Kröller-Müller firman el 26 de abril de 1935 la donación de su Fundación al Estado Holandés, en la que incluyen la totalidad de las obras de arte y los diseños realizados por el arquitecto belga. El acuerdo refrendado por el ministro de Educación, Arte y Ciencia de entonces, Henri Marchant, contemplaba la construcción de un museo en *De Hoge Veluwe*, responsabilidad de un Henry van de Velde con un vocabulario e intereses arquitectónicos renovados.

La construcción del *Rijksmuseum Kröller-Müller* comienza en 1937 y se extiende en una primera fase hasta 1938. El proyecto definitivo, una evolución del citado *museo provisional*, resulta sobrio y austero. De nuevo una planta en forma de cruz, compuesta de un volumen central poliédrico y escalonado de mayor altura, del que emergen dos alas rematadas en sus extremos por sendos cuerpos de acceso al edificio. En el centro, un patio alrededor del cual se exhibiría el corazón de la colección: la obra de Vincent van Gogh. En el ala suroeste se proyectó el acceso principal, las zonas de exposición y dependencias de administración y servicios. En el ala nordeste, simétricamente dispuestas, las salas de exposición.

Siguiendo los precedentes más inmediatos el edificio recurre al ladrillo visto, en este caso de color gris amarillento. Si bien se renuncia al gesto de las esquinas redondeadas, la volumetría se ejecuta con cubierta plana rematada por una pronunciada cornisa recta que unifica el conjunto. De igual modo, si pensamos en precedentes más lejanos, el *Rijksmuseum Kröller-Müller* asume de manera clara aquella idea de edificio cofre impenetrable, pensado para proteger su contenido sin perturbar el entorno natural. La limitación presupuestaria hizo que se eliminase todo gesto superfluo. El interior es un reflejo del exterior en cuanto a sobriedad y sencillez. Solo las sutilezas lumínicas de los lucernarios cenitales y la luz que procede del patio central interceden con la continuidad blanca y lisa de los paramentos que, a modo de lienzo, soportan la delicada obra pictórica atesorada en su interior.



1923

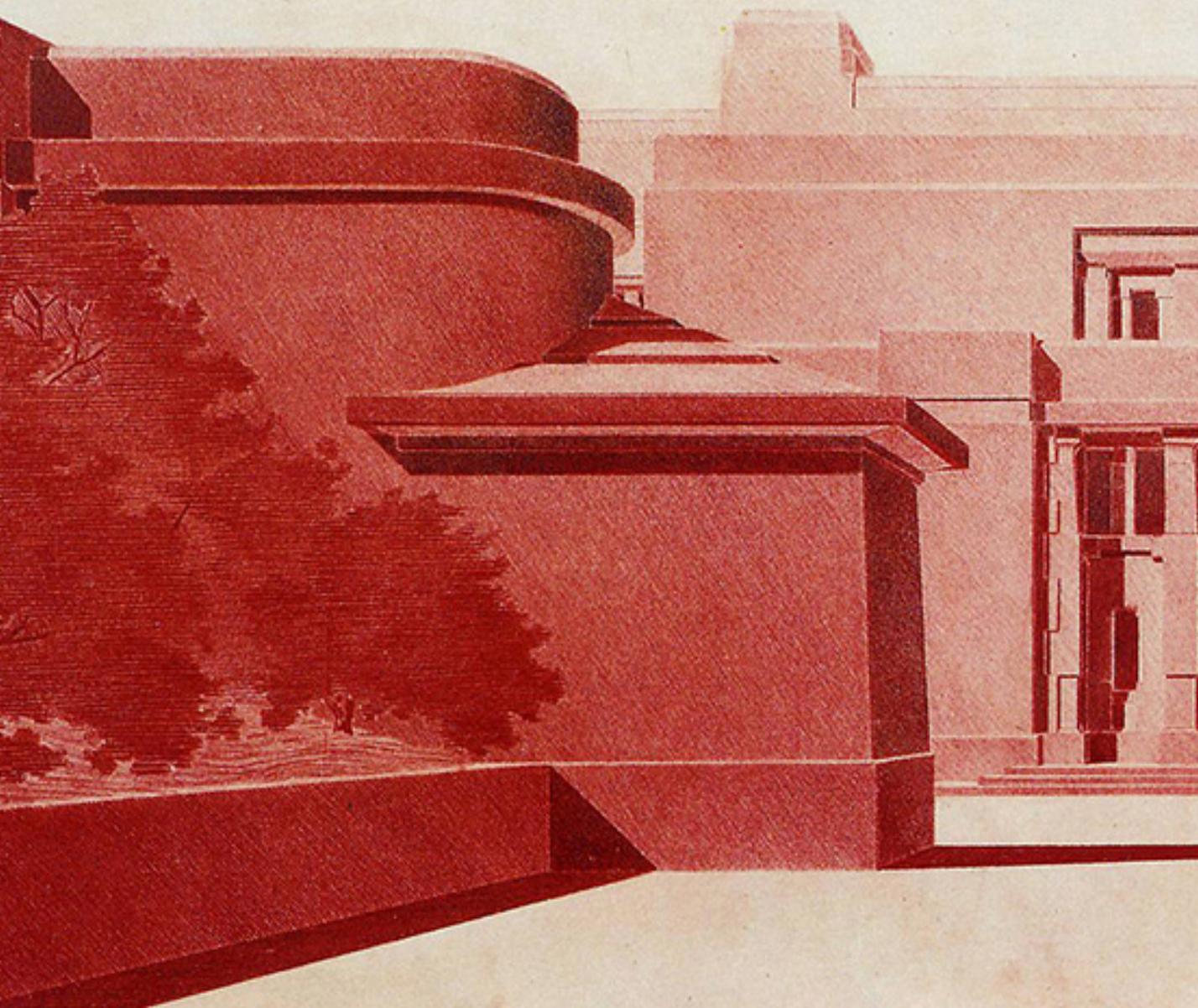
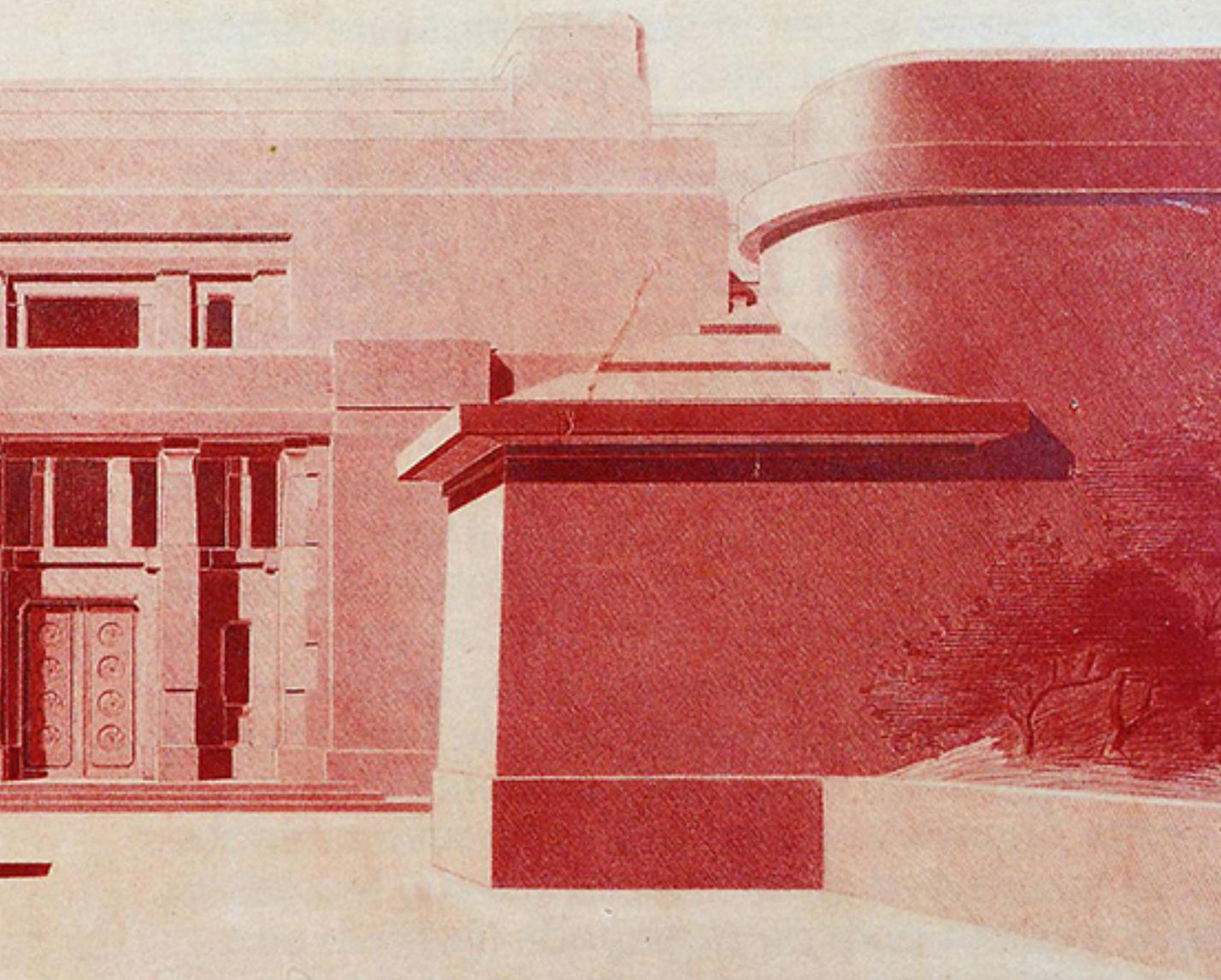


Figura 8b: Vistas sur y norte del *Gran Museo de Hoenderloo*. Henry van de Velde. 1923-26. ©Rijksmuseum Kröller-Müller (2023). Documentos KM 101561 y KM 110877



## 6. Conclusiones

El *Rijksmuseum Kröller-Müller* se inauguró oficialmente el 13 de julio de 1938. El exministro Henri Marchant se convirtió en el primer presidente de la *Fundación del Parque Nacional De Hoge Veluwe*. Desafortunadamente, Helene Kröller-Müller solo pudo disfrutar de él brevemente, pues falleció el 14 de diciembre de 1939. Dos años después falleció Anton Kröller-Müller, siendo ambos enterrados definitivamente en *Franse Berg*, cerca de los restos del sueño frustrado de su monumental museo (Rovers, 2012).

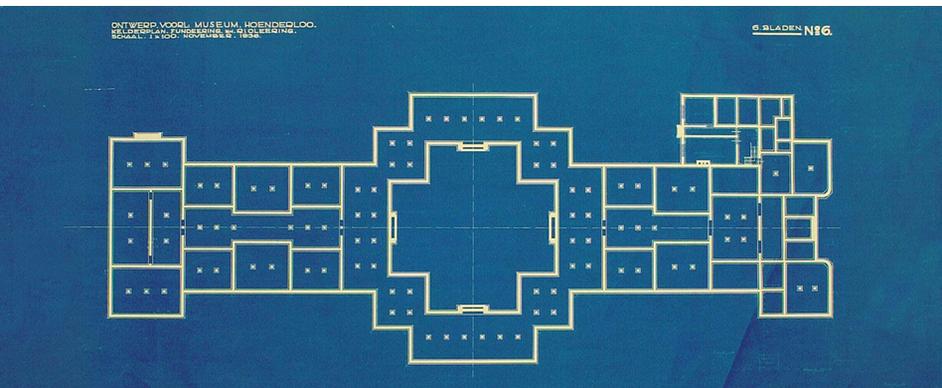
Por su parte, Henry van de Velde continuó ligado al proyecto del *Rijksmuseum Kröller-Müller* hasta el final de sus días. Entre 1941 y 1944 proyecta la ampliación de un nuevo volumen anexo dedicado a galería de esculturas y auditorio. La ejecución de este anexo se paralizó por la Segunda Guerra Mundial, pero gracias al Plan Marshall se pudieron concluir las obras con posterioridad; la galería de esculturas en 1953 y el auditorio un año más tarde. Hasta su muerte en 1957, Henry van de Velde siguió proyectando la posible ubicación de la conserjería del museo.

El trabajo de Henry van de Velde para los Kröller-Müller marcó un hito en su trayectoria arquitectónica al pasar de proyectos domésticos a la realización de un museo monumental, no solo por la escala, sino por la oportunidad brindada para poner en práctica muchas de las ideas y sensibilidad adelantada en sus escritos que forman la base de su argumentario. Esta exploración hacia un lenguaje integral de las artes se evidenció en el *Gran Museo de Hoenderloo*. El edificio manifestaba una apariencia opaca y casi impenetrable en su exterior, mientras que su interior representaba una clara depuración formal no menos sofisticada en sus materiales. A pesar de las primeras impresiones de sobredimensionamiento, el diseño despliega una notable sensibilidad hacia el entorno mediante la integración de contrastes y opuestos, entre elementos naturales y arquitectónicos. Si lo que estaba en juego en la respuesta de Henry van de Velde a Muthesius en *Gegenleitsätze* (1914) era un intento de poner a los seres humanos, su imaginación, fisiología, razón y sensibilidad, en el centro del proceso de diseño, ahora los que ocupaban dicho centro eran tanto los Kröller-Müller como su colección.

Figura 9a: *La Nouvelle Maison*. Henry van de Velde. 1927-28. Urbipedia | ©Rijksmuseum Kröller-Müller (2023). Documento KM 129.304



Figura 10a: Planta del museo provisional. Henry van de Velde. 1936-38 ©Rijksmuseum Kröller-Müller (2023)



El *Gran Museo de Hoenderloo* supuso un punto de inflexión en el camino creativo de Henry van de Velde, marcando un antes y un después en el destino del *Rijksmuseum Kröller-Müller*. A pesar de las dificultades económicas de los Kröller-Müller, el arquitecto belga adaptó su proyecto original a un museo más realista, el *museo de transición*, buscando una expresión más austera y racional que reflejara los hallazgos finalmente alcanzados por su vocabulario en la *Nouvelle Maison* (1926). Dicho vocabulario estaba afianzado en una honestidad constructiva alejada de las versiones más canónicas, blancas y deslumbrantes del Movimiento Moderno, pero enraizada de manera profunda en la idea del *Gesamtkunstwerk* aplicado a las artes, el diseño industrial y la arquitectura, así como en su cercanía a la filosofía germana. La utilización del ladrillo visto, las cornisas lineales unificadoras y otros elementos de carácter funcional definirán los últimos proyectos de su dilatada carrera.

Henry van de Velde logró proteger y exhibir la colección de arte de manera sobria y respetuosa con el entorno natural, evidenciando un cuidadoso equilibrio entre la funcionalidad del espacio expositivo y la preservación del paisaje circundante. A lo largo de dicho periplo, el arquitecto belga persistió en el enfoque inicial de un museo como *cofre de maravillas* o *Schatzkammer*, sin abandonar su compromiso con la colección de obras de arte, manteniendo su dedicación al proyecto intacta hasta su muerte en 1957.

Por otro lado, el legado de Hendrik Petrus Berlage en el proyecto del *Rijksmuseum Kröller-Müller* radicó en la toma de conciencia por parte de los Kröller-Müller de la dimensión simbólica y física del proyecto. Este hecho allanó el camino para la continuación del encargo por parte de Henry van de Velde, quien pudo aprovechar la aproximación previa de Berlage a *De Hoge Veluwe*

En conclusión, el *Rijksmuseum Kröller-Müller* se erige como un hito arquitectónico y artístico que fusiona de manera armónica la arquitectura con el paisaje natural. La transición de *Ellenwoude* a *De Hoge Veluwe* marcó un momento clave en la carrera de Henry van de Velde, y su perseverancia en el proyecto a pesar de los desafíos económicos y creativos demuestra un episodio de compromiso y dedicación difícil de igualar. En la actualidad el museo se expande hacia el exterior con el jardín de esculturas inaugurado en 1961 y con una delicada ampliación de acero y vidrio llevada a cabo por el arquitecto holandés Wim Quist entre 1970 y 1977. El *Rijksmuseum Kröller-Müller* se mantiene como un testimonio duradero de la fusión entre arquitectura, arte y naturaleza.

**Conflict of Interests.** The authors declare no conflict of interests.

© **Copyright:** Juan Carlos Valero Cabo e Iván Rincón-Borrego, 2024.

© **Copyright de la edición:** *Estoa*, 2024.

Figura 9b: Maqueta y vista de la villa *Groot Haesebroek*. Henry van de Velde. 1928-29. Urbipedia | ©Rijksmuseum Kröller-Müller (2023). Documento KM 129.304



Figura 10b: Vista actual del primitivo acceso al museo. ©Rijksmuseum Kröller-Müller (2023).



## 7. Referencias bibliográficas

- Balk, H., y Richards, L. (2006). A Finger in Every Pie: H. P. Bremmer and His Influence on the Dutch Art World in the First Half of the Twentieth Century. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 32(2/3), 182-217. <http://www.jstor.org/stable/20355330>
- Dalla Caneva, A. (2020). The Orient of Hendrik Petrus Berlage. En S. van Faassen, C. M. Hein, y P. I. Panigyrakis (Eds.), *Dutch connections: Essays on international relationships in architectural history in honour of Herman van Bergeijk*. (Inaugural speeches and other studies in the Built Environment, Vol. special issue, pp.45-52). Delft University of Technology.
- Carpentier, R. (2007). *Van de Velde, La Cambre et le livre*. Ecole nationale supérieure des arts visuels de La Cambre ENSAV.
- Eaton, L. K. (1982). Growing a museum: An analysis of Holland's Kröller-Müller Museum and Sculpture Garden. *Landscape Architecture*, 72(2), 86-90.
- Fischer, H., y Schneede, U. M. (Eds.). (2010). "Das schönste Museum der Welt": *Museum Folkwang bis 1933*. Museum Folkwang.
- Fischer, O. W. (2006). Nietzsche-Archive in Weimar: A Retroactive Studio of Henry van de Velde. *Thresholds*, (32), 42-46.
- Franco Taboada, J. A. (2018). El viaje crepuscular de Hendrik Petrus Berlage a las Indias holandesas: Mijn Indische Reis. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 23(34), 88-105. <https://doi.org/10.4995/ega.2018.11014>
- Haddad, E. G. (2003). On Henry van de Velde's 'Manuscript on Ornament'. *Journal of Design History*, 7(6)(2), 119-138.
- Kröller-Müller Museum (21 de junio de 2023). *A timeline full of stories*. <https://krollermuller.nl/en/timeline/a-timeline-full-of-stories>
- Kuenzli, K. M. (Ed.). (2022). *Henry van de Velde: Selected Essays, 1889-1914*. Getty Publications.
- Kuenzli, K. M. (2013). The Birth of the Modernist Art Museum: The Folkwang as Gesamtkunstwerk. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 72(4), 503-529. <https://doi.org/10.1525/jsah.2013.72.4.503>
- Kuenzli, K. M. (2019). *Henry van de Velde: Designing Modernism*. Yale University Press.
- Meier-Graefe, J. (1898). Henry van de Velde. *L'Art décoratif*, 11, 2-7.
- Meier-Graefe, J. (1899). Henry van de Velde. *Dekorative Kunst*, 3, 2-43.
- Munch, A. V. (2021). *The Gesamtkunstwerk in Design and Architecture: From Bayreuth to Bauhaus*. Aarhus University Press.
- Ploegaerts, L., y Puttemans, P. (1987). *L'oeuvre architecturale de Henry van de Velde*. Ateliers Vokaer.
- Polano, S. y Fanelli, G. (1987). *Hendrik Petrus Berlage: opera completa*. Electa.
- Rovers, E. (2007). "He Is the Key and the Antithesis of so Much": Helene Kröller-Müller's Fascination with Vincent van Gogh. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 33(4), 258-272. <http://www.jstor.org/stable/25608496>
- Rovers, E. (2012). *Helene Kröller-Müller (1869-1939) - Collecting Eternity*. Prometheus/Bert Bakker.
- Rovers E. (2010). *De eeuwigheid verzameld: Helene Kröller-Müller (1869-1939)*. Bakker.
- Sembach, K. (1989). *Henry van de Velde*. Rizzoli.
- Stamm, R., y Köpnick, G. (2022). *Karl Ernst Und Gertrud Osthaus: Die Gründer Des Folkwang-Museums Und Ihre Welt*. (1a ed.). Verlag C.H.Beck.
- Van de Velde, H., Van Loo, A., y Van de Kerckhove, F. (1992). *Récit de ma vie*. Versa.