

# CONSTRUIR CON PALABRAS: EXPLORACIÓN TEÓRICA DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO ENTRE LENGUAJE PICTÓRICO Y ESCRITO

CONSTRUCTING WITH WORDS:  
THEORETICAL REFLECTIONS ON THE ARCHITECTURAL  
PROJECT BETWEEN PICTORIAL AND WRITTEN LANGUAGE

CAMILO ÁLVAREZ-GÓMEZ

ORCID: 0009-0001-6115-6274

Universidad de la República, Facultad de  
Arquitectura, Diseño y Urbanismo - Uruguay  
camilo.alvarez@upc.edu

## Cómo citar:

ÁLVAREZ-GÓMEZ C. (2025).  
Construir con palabras:  
Exploración teórica del pro-  
yecto arquitectónico entre  
lenguaje pictórico y escrito.  
*Revista de Arquitectura*,  
30(48), 147-167. Doi. <https://doi.org/10.5354/0719-5427.2025.78010>

## Recibido:

2025-03-07

## Aceptado:

2025-06-06

## RESUMEN

Este artículo explora el uso de obras pictóricas como herramienta metodológica en el diseño arquitectónico contemporáneo. La investigación se desarrolla en el contexto de una asignatura universitaria concebida como laboratorio experimental. A través de una metodología proyectual de carácter cualitativo —basada en análisis visual, reflexión argumentativa y elaboración gráfica— se estudian cuatro pinturas (Vermeer, Friedrich, Escher y Jan van Eyck) por su capacidad para activar procesos espaciales complejos. Se desarrollan ejercicios que vinculan conceptos como vacío, reflejo y percepción. Los resultados muestran que la imagen pictórica, lejos de ser un recurso ilustrativo, puede detonar nuevas formas de imaginar, representar y proyectar el espacio. La propuesta refuerza el valor de la investigación proyectual como vía de conocimiento en contextos académicos, integrando dimensiones simbólicas, narrativas y perceptivas en el proceso de diseño.

## PALABRAS CLAVE

Arquitectura, arte, investigación proyectual, representación, vacío

## ABSTRACT

*This article explores the use of pictorial works as methodological tools in contemporary architectural design. The research was conducted within the framework of a university course conceived as an experimental laboratory. Through a qualitative, design-based methodology —combining visual analysis, argumentative reflection, and graphic elaboration— four paintings (by Vermeer, Friedrich, Escher, and Jan van Eyck) were studied for their potential to activate complex spatial processes. Exercises were developed to explore key concepts such as void, reflection, and perception. The results demonstrate that pictorial representation, far from being merely illustrative, can serve as a catalyst for new ways of imagining, representing, and constructing architectural space. The proposal highlights the relevance of design-based research as a valid form of architectural knowledge in academic contexts, integrating symbolic, narrative, and perceptual dimensions into the design process.*

## KEYWORDS

Architectural design, art, painting, representation, void

## INTRODUCCIÓN

El presente artículo surge de la propuesta desarrollada dentro de una línea de investigación enfocada en el proyecto arquitectónico como un medio de reflexión, explorando su capacidad para interpelar al arquitecto desde una perspectiva inmaterial que trascienda la interpretación del mundo material.

El objetivo de la investigación es descubrir nuevas dimensiones que influyen en el proyecto arquitectónico contemporáneo, ampliando sus límites hacia territorios más difusos, transversales y transescalares. A través de la construcción teórica del discurso, la propuesta busca identificar el origen de distintos enfoques dentro de la investigación proyectual arquitectónica, estableciendo un diálogo entre el lenguaje escrito y el lenguaje gráfico.

La propuesta parte de una mirada propositiva que se vale del análisis visual, el pensamiento crítico y la representación gráfica para construir discursos espaciales alternativos. A través del estudio de cuatro pinturas seleccionadas (Vermeer, Friedrich, Escher y Jan van Eyck), se examinan diversos conceptos, desde una perspectiva tanto teórica como operativa.

Esta propuesta se estructura en cinco partes. En primer lugar, se presenta el marco teórico que contextualiza los vínculos entre arte y arquitectura desde la instancia en la que se enmarca la investigación, dialogando con las descendencias del ejercicio. A continuación, se desarrolla la metodología empleada, centrada en el análisis pictórico y su traducción proyectual. Luego se expone el desarrollo del proyecto, incluyendo los ejercicios, figuras e interpretaciones espaciales generadas. Posteriormente, se discuten los resultados y las implicancias de esta aproximación metodológica. Finalmente, se presentan las conclusiones que sintetizan los aportes principales y las proyecciones de esta investigación.

## MARCO TEÓRICO

### Construir con palabras

La propuesta se inicia con un planteamiento que configura el concepto de 'la habitación inexistente', considerado como el primer paso en la exploración del imaginario espacial: una pintura que representa una estancia que, como mínimo, debe contar con tres aristas. Los elementos compositivos —color, iluminación, textura y materialidad— se consideran fundamentales. No obstante, aspectos como la actividad, el habitar y el usuario desempeñan un papel clave en la propuesta, ya que no solo definen los lineamientos compositivos, sino también el uso del espacio. Este último trasciende incluso hacia la apropiación determinada por quienes lo habitan. Esta es una de las consideraciones prioritarias al momento de realizar la selección.

En una segunda instancia, el ejercicio propone una nueva pauta de trabajo centrada en la adición de tres estancias. La primera de ellas —la habitación inexistente, ya mencionada— se amplía con la incorporación de dos nuevos espacios. Estos se abordan con la misma metodología: la selección de dos pinturas adicionales. En este caso, la premisa que guía la elección de las obras se basa en sucesiones espaciales, volúmenes dentro de otros, posibles intersecciones entre ellos. A este apartado lo denominaremos, en el transcurso del desarrollo, 'la casa de las tres estancias'.

El desarrollo final de esta primera etapa de la investigación se centra en la figura del 'personaje extraescénico' y en las características que complementan las dos instancias anteriores. En esta etapa, se introducirá una nueva obra pictórica con la premisa de que debe incluir un elemento protagónico y un límite bien definido. De esta forma, el proceso culminará en una espacialidad compleja de movimiento y cambio, lo que nos lanzará hacia el desarrollo final de la premisa del ejercicio y hacia una cuarta pintura que partirá del intercambio con otras propuestas.

### La habitación inexistente

El concepto de 'habitación inexistente' surge a partir de la propuesta del curso académico "Proyecto e Invención", enmarcado en la línea Proyecto, Proceso y Programación (PPP) del MBArch, impartido por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB-UPC). Se plantea como una categoría proyectual inicial destinada a activar un proceso de construcción del espacio, a partir de las ausencias implícitas en la representación pictórica. En lugar de empezar desde un espacio definido o explícitamente arquitectónico, se propone trabajar sobre una pintura en la que la espacialidad no esté completamente resuelta o que, al menos, deje márgenes de ambigüedad interpretativa. La intención no es representar lo que la imagen muestra, sino completar el imaginario de lo que el espacio insinúa, desde su estructura compositiva, su punto de vista, su atmósfera emocional o su narrativa implícita.

**FIGURA 1**  
*Muchacha leyendo una carta de Johannes Vermeer*



Fuente. Johannes Vermeer.  
 Países Bajos, 1659.

La primera pintura seleccionada para el desarrollo del ejercicio fue *Muchacha leyendo una carta* de Vermeer, composición en la que el espacio ausente sugerido por la escena pictórica se convierte en el punto de partida de una estancia alternativa (Miranda, 2009). De aquí se desprende la primera línea del análisis al cual se le llama 'la naturaleza del amor'.

### **La naturaleza del amor**

Desde el inicio de la investigación, surge un interrogante fundamental: ¿es la habitación inexistente la que completa el espacio en el que se desarrolla la escena, o es el espacio en el que se escribe la carta el que lo complementa, centrando así la atención en la historia concebida por el propio artista?

A partir de esta cuestión, se hace necesaria una aproximación desde su dimensión discursiva. En ella, la joven que lee la carta transmite una imagen de soledad y profunda nostalgia. Se encuentra frente a una ventana cuya perspectiva o proyección desconocemos. Sin embargo, es posible inferir que esta no forma parte de la trascendencia compositiva, ni de la escena misma ni de la concepción espacial en la que se halla. Esto se debe a que la mirada del espectador no se dirige hacia ella; de hecho, la joven parece abstraída, lo que descarta cualquier posibilidad de que la escena represente una vía de escape de la realidad que la envuelve (Cabrera Guerrero, 2023).

La disposición de los elementos en la pintura —incluida la ausencia de otros— delata la trama de la escena a través de su composición espacial. El mensaje sentimental intrínseco en la obra se acentúa con la posible condición extramatrimonial de la escena, sugerida por las bandejas con frutas derramadas, evocando el pecado original de Adán y Eva. Sin embargo, esta interpretación cobró una nueva dimensión tras la restauración de la pintura en 2021, cuando se reveló la imagen de un cupido desnudo pisando una careta. Esta revelación amplía la narrativa de la obra, sugiriendo que, si bien la relación representada podría ser extramatrimonial, se trata de un amor genuino. Más aún, podría interpretarse como un comentario sobre la verdadera naturaleza del amor, al despojar las máscaras que ocultan su esencia (Martín García, 2022) (Figura 1).

Estos elementos, derivados de la interpretación de la obra pictórica, establecen el punto de partida para un análisis que se adentra en un discurso romántico y complejo. Dicho análisis avanzará mediante ejercicios que complementarán un imaginario situado en un espacio que, tradicionalmente, no consideramos como complementario.

Desde los principios de adición, sustracción e intersección de imágenes, espacios y discursos, comienza a gestarse el concepto de la 'habitación inexistente', eje central del siguiente análisis (Figura 2).

**FIGURA 2**

*Collage que reinterpreta el imaginario a partir de la obra del propio artista*



Fuente. Autoría personal.

**La casa de las tres estancias**

En esta segunda etapa del trabajo, se planteó una secuencia proyectual basada en la noción de ‘intersección de estancias’, concebida como una forma de construir especialidades a partir de referencias visuales preexistentes. La estrategia consistió en seleccionar tres obras pictóricas que, al ser reinterpretadas, dieran lugar a una estructura espacial compuesta, no representada en ninguna de las imágenes originales, pero emergente de su articulación. Este proceso de recomposición pictórica no persigue una traducción literal de la obra de arte al espacio arquitectónico, sino la activación de un imaginario espacial inédito, a partir de la intersección compositiva, narrativa o simbólica contenida en cada pintura.

Desde esa lógica de apropiación interpretativa, se seleccionaron dos nuevas obras que introducen elementos de transición y apertura al exterior que complementan a la ya detallada como pauta inicial del desarrollo ‘la habitación inexistente’. La recomposición de

**FIGURA 3**  
Mujer en las escaleras



Nota. Caspar David Friedrich. Alemania, 1825.

estas tres escenas promulgó una estructura espacial secuencial que fue desarrollada gráficamente y modelada como soporte de una reflexión proyectual, basada en la percepción, la ausencia y la transformación simbólica del espacio.

En la estancia anterior, la premisa compositiva del espacio a trabajar se fundamentaba en la existencia de tres aristas. En esta ocasión, se incorpora una mayor complejidad: una de las aristas debía considerar una pintura directora cuya característica principal fuera la sugerencia de tres estancias. La tercera obra debía mantener la estructura de tres aristas, como la anterior, pero con la adición de una vista exterior.

Como resultado, la historia que comenzaba a desarrollarse no solo se tejía desde la mirada romántica propuesta por el autor, sino también a partir de los elementos compositivos que contribuyen a configurar la espacialidad del recinto en el que se inscribe la situación. Esta perspectiva llevó a la elección de Caspar David Friedrich como autor de las siguientes dos pinturas. Pintor paisajista del movimiento romántico alemán del siglo XIX, Friedrich tenía como principal interés la contemplación de la naturaleza. Su obra, a menudo simbólica y anticlásica, busca transmitir experiencias espirituales a través de la imagen (Parellada-Bezares, 2023).

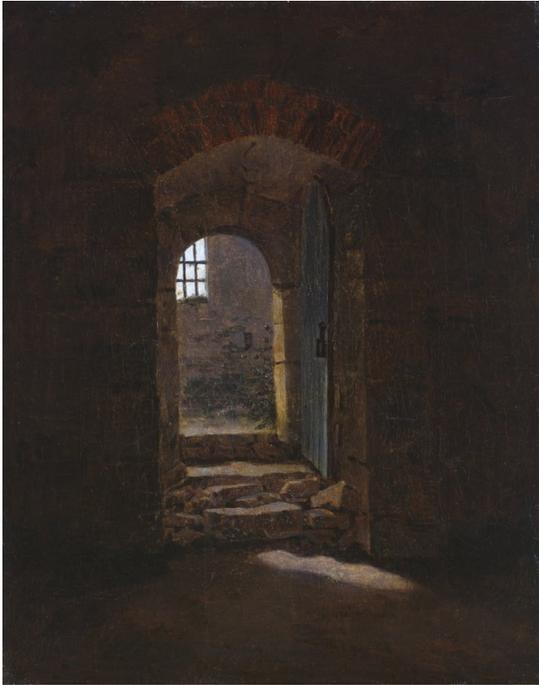
La primera obra seleccionada, acorde con las premisas de esta segunda instancia —que debía insinuar las estancias asociadas—, fue *Mujer en la escalera*. Este paisaje interior representa de manera sublime a su esposa, Caroline, subiendo la escalera, como solía hacerlo cada día cuando el artista comenzaba a trabajar (Figura 3).

La segunda obra, de características similares a la primera, pero con la incorporación de una referencia al exterior, es *Entrada en Meissen*, pintada en 1827. Con estas tres pinturas seleccionadas, se procedió a desarrollar la secuencia espacial que conectaba verticalmente el imaginario de las tres estancias, planteando así el desafío de un nuevo escenario inexistente. Este comenzaba a modelarse y materializarse a través de un proyecto arquitectónico sustentado en un discurso romántico (Figura 4).

### **De lo bello y lo sublime**

El discurso romántico al que nos referimos se fundamenta en las transformaciones ocurridas en la segunda mitad del siglo XVIII, las cuales desafiaban los cánones tradicionales de belleza, ligados a una herencia de proporción y perfección. En este nuevo paradigma, la figura destacada de Edmund Burke no solo busca reconfigurar el concepto de belleza previamente establecido, sino que también

**FIGURA 4**  
Entrada en Meissen



Nota. Caspar David  
Friedrich. Alemania, 1827.

distingue la idea de lo sublime, desvinculando de lo bello tal como se entendía hasta entonces, reconfigurando la manera en que se concebía la relación entre sujeto, naturaleza y representación (Acosta Lopez, 2007).

Burke deja claro que, en esta nueva retórica, lo sublime se asocia al dolor, en contraste con la simple satisfacción estética vinculada con lo bello. Así, la fascinación por el miedo ante la inmensidad, lo infinito, la muerte y el inexorable paso del tiempo definirá la percepción de lo sublime. Este enfoque reconoce el poder de la naturaleza, resaltando a un nivel psicológico profundo, y al valor del asombro conmovido por las emociones más complejas y profundas del ser humano (Ramírez Ferruz, 2021; Scheck, 2013).

Estos conceptos pronto se reflejarán en la obra de diversos artistas, entre ellos Caspar David Friedrich, uno de los máximos exponentes del prerromanticismo. A través de su singular perspectiva y de la carga emocional de sus pinturas, como señala Gombrich (2006), Friedrich no representa el paisaje en términos objetivos, sino que construye imágenes que funcionan como reflejos de una experiencia interior: no pinta lo que ve, sino lo que siente. Friedrich explora la idea de la pérdida, el vacío, la ausencia y la desesperanza, temas recurrentes en su obra (Scheck, 2013; Seeberg, 2005). Estas elecciones artísticas, presentes de manera constante en su trabajo, intensifican la majestuosidad del lenguaje visual, destacando el valor del silencio y situando al espectador en una dimensión contemplativa y trascendental. De este modo, estos elementos refuerzan el discurso de lo sublime con profundidad, resultando pertinente vincular este enfoque con la noción de la perspectiva como forma simbólica desarrollada por Erwin Panofsky, quien argumenta que toda representación visual implica una construcción ideológica del espacio (Mitchell, 2009). Esto permite interpretar sus decisiones compositivas no solo como recursos estéticos, sino como expresiones de una concepción específica del mundo y del lugar del sujeto en él, invitándonos a la reflexión (Figura 5).

### **La linterna mágica**

En esta etapa de la investigación, el análisis se centra en el vacío como elemento activo del proyecto arquitectónico, ya no como resultado de la suma de estancias, sino como una operación de intersección simbólica y espacial. A través de este gesto, las imágenes pictóricas seleccionadas no son solo referencia formal, sino dispositivos desde los cuales emergen nuevos imaginarios arquitectónicos.

Desde esta perspectiva, el vacío no se entiende como ausencia, sino como una presencia estructurante: un volumen inmaterial que organiza, articula y da sentido al espacio. Esta concepción se encuentra presente en composiciones como las de Malevich o

**FIGURA 5**  
*Imaginarios según  
 interpretación propia de las  
 tres estancias, considerando  
 estilos pictóricos varios a  
 partir de la intersección, no  
 adición de las tres estancias*

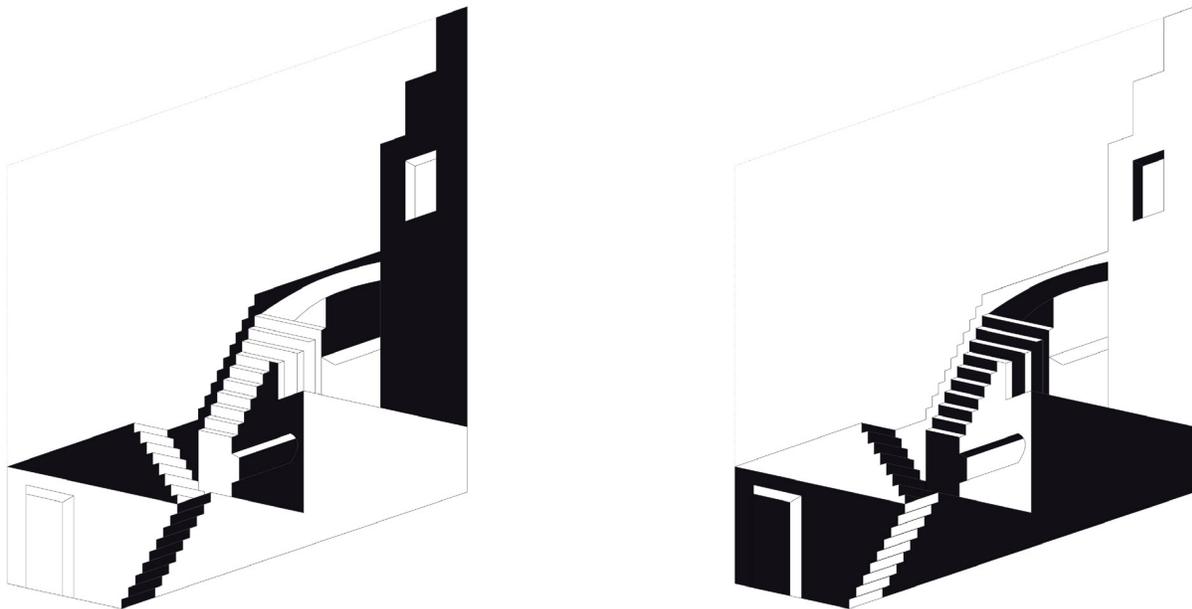
Mondrian, que activan el vacío como un efecto de profundidad a través de la superposición e intersección de superficies de distintos tamaños. Esta lectura puede ser enriquecida a través del concepto de ‘perspectiva como forma simbólica’ de Erwin Panofsky (1991), quien sostiene que la representación visual no es neutra, sino que proyecta una concepción del mundo. En este caso, el espacio pictórico —y su posterior reinterpretación proyectual— no refleja una realidad objetiva, sino que construye una visión ideológica y subjetiva del entorno.



Fuente. Autoría personal

En este contexto, el ejercicio desarrollado no propone simplemente la adición formal de estancias, sino una fusión crítica de imaginarios, desde la cual surge una nueva espacialidad no representada en ninguna de las obras originales. Como señala Baltasar Fernández Ramírez, el esfuerzo por comprender el vacío se ha reducido tradicionalmente a un problema de forma, pero también puede pensarse como una operación poética de articulación y sentido, en la que la ausencia es tan trascendental como lo tangible (Fernández Ramírez, 2015).

**FIGURA 6**  
 Reinterpretación de los  
 espacios proyectados según  
 juegos de figura y fondo



Fuente. Autoría personal.

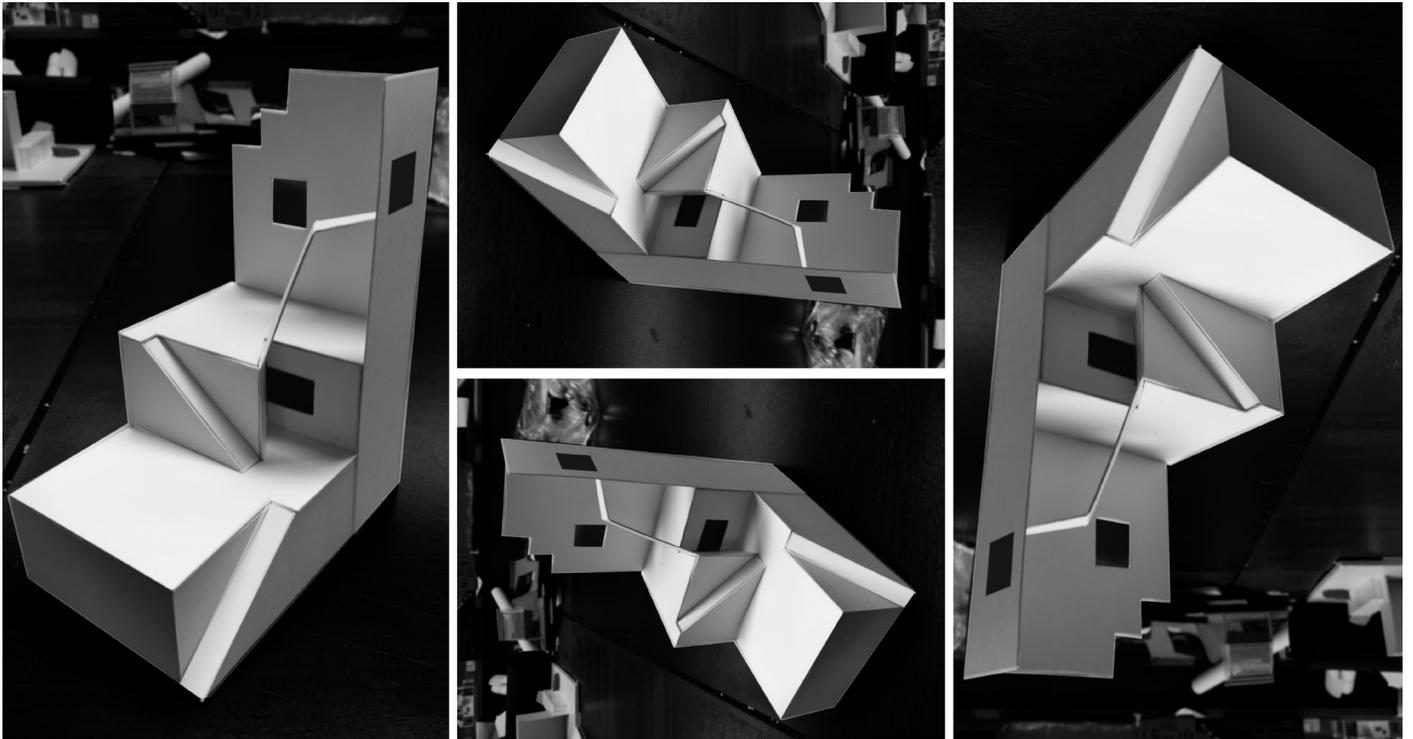
De esta forma se provoca un desplazamiento perceptivo similar al que propone el método Gestalt: el usuario deja de habitar un espacio definido por límites físicos para encontrarse con una topología ambigua y mutable, donde figura y fondo se alternan, y la continuidad se vuelve ilusoria (Perís, 2022). Es aquí donde la imagen se jerarquiza como elemento proyectual, imponiendo una geometría sobre el conjunto que, paradójicamente, lo rechaza o lo reduce a un volumen perceptivo, convirtiéndolo en una mancha invisible, difusa e indefinida. Como si el vacío se prolongara sin límite y pudiera ser comprendido mediante un simple juego visual, como un truco de linterna mágica (Figura 6, Figura 7).

### El personaje extraescénico

Tras haber explorado el vacío como elemento estructurante del proyecto arquitectónico —ya no como ausencia sino como presencia activa y generadora—, surge la necesidad de incorporar un nuevo componente que complementa y desafíe esta configuración espacial: el personaje. No se trata de un sujeto representado de manera central o explícita, sino de una figura extraescénica, situada en los márgenes o ausencias de la composición, cuya presencia no es visual, pero sí perceptual (Mancilla, 2023). En esta investigación se entiende que el personaje extraescénico puede ser entendido como la mirada del proyectista, como el espectador que interpreta, o incluso como una consciencia narrativa que conecta las estancias entre sí. Su presencia configura un modo de habitar el vacío, de tensionarlo, de hacerlo inteligible. A través de esta figura, el proyecto incorpora una dimensión temporal, ya que introduce la posibilidad de recorrer, transformar o resignificar los espacios proyectados constantemente (Colomina, 2016).

**FIGURA 7**

*Maqueta de estudio, el espacio resultante para funcionar debía girar, perspectiva de movimiento y cambio*



Fuente. Autoría personal.

Este personaje actúa como mediador entre el espacio y su experiencia, permitiendo articular una narrativa implícita que da sentido a las espacialidades resultantes. De este modo, la siguiente etapa del ejercicio no abandona los principios establecidos anteriormente, sino que los profundiza desde la incorporación de la escala, del tiempo y el movimiento constante ya sea a través de una figura, un reflejo, un gesto congelado que invite a leer lo invisible.

### ***Las impresiones del infinito***

Tras haber incorporado la figura del personaje extraescénico como mediador simbólico, a partir de la figura del proyectista activo entre espacio y narrativa, el proceso se orienta hacia una dimensión más inestable y transformativa del espacio. En este marco, la obra de M.C. Escher adquiere un papel clave, al introducir un enfoque perceptual que desestabiliza las categorías espaciales tradicionales y se adentra en el discurso desarrollado. Su exploración sistemática de la geometría permite ampliar la noción de espacialidad arquitectónica hacia escenarios especulativos, donde lo real y lo ilusorio conviven (Bravo, 2016).

**FIGURA 8**  
Cascada



Fuente. M.C. Escher. Países Bajos, 1961.

En obras como *Cascada*, Escher recurre a principios matemáticos — como la simetría axial, las repeticiones fractales y la transformación continua— para construir espacios donde la percepción se pliega sobre sí misma. Lo que a primera vista parece una estructura coherente, se revela como una imposibilidad lógica, generando un efecto de movimiento perpetuo a través de las diversas percepciones espaciales que ahondan en un imaginario inestable. Esta lógica fue trasladada al ámbito proyectual a través de estructuras que no buscan ser replicables, sino explorables desde lo perceptivo y lo conceptual: configuraciones espaciales abiertas, cíclicas, con múltiples recorridos (Ernst, 1995).

Desde esta perspectiva, el movimiento no se representa directamente, sino que se sugiere como condición perceptual: el espacio ya no es estático ni cerrado, sino que se transforma continuamente en función del punto de vista del observador. Esta estrategia se alinea con la noción de vacío y el reflejo como presencia activa, ya que las operaciones proyectuales no buscan llenar el espacio, sino activar su potencial simbólico y narrativo. Como señala el propio Escher: “no es posible imaginar el vacío en un espacio que no existe” (Ernst, 1994, p. 27).

### **METODOLOGÍA**

La presente investigación se inscribe en el marco metodológico de la investigación proyectual, entendida como una modalidad específica de producción de conocimiento en las disciplinas del diseño y la arquitectura. Esta forma de indagación se caracteriza por articular teoría, práctica y representación como herramientas epistemológicas que permiten explorar, configurar y reflexionar críticamente sobre el espacio arquitectónico (Díaz y Vega, 2020; Pérez-Gómez, 2007).

El trabajo se desarrolló en el contexto académico del curso “Proyecto e Invención”, perteneciente a la línea Proyecto, Proceso y Programación (PPP) del Máster Universitario en Estudios Avanzados en Arquitectura (MBArch), impartido por la ETSAB-UPC. Dicho espacio fue concebido como un laboratorio de experimentación proyectual, donde se promueve una aproximación especulativa y transdisciplinar a los procesos de diseño.

La estrategia metodológica se estructuró en tres principales líneas de desarrollo fundamentados, que combinaron procedimientos analíticos, argumentativos y gráficos:

#### **Selección y análisis visual de obras pictóricas**

Esta etapa consistió en la selección y lectura crítica de un conjunto de obras pictóricas —de Johannes Vermeer, Caspar David Friedrich, M.C. Escher y Jan van Eyck. Tres ya desarrolladas y la faltante fue introducida a partir de los resultados— por su capacidad para sugerir estructuras espaciales complejas. Estas obras fueron interpretadas no como

referencias formales, sino como disparadores proyectuales capaces de generar nuevas configuraciones a partir de sus elementos simbólicos, privilegiando así sus componentes compositivos, simbólicos y narrativos con base en marcos teóricos como el de la 'perspectiva como forma simbólica' (Panofsky, 1991) y la teoría crítica de la imagen (Mitchell, 2009).

Dicho análisis fue acompañado por una perspectiva fenomenológica (Pallasmaa, 2012), desde la cual la imagen no se concibe como una entidad neutra, sino como una construcción ideológica que activa una experiencia perceptiva compleja y multisensorial del espacio (González Moreno 2019).

### **Reflexión argumentativa**

A partir del análisis visual, se formularon hipótesis espaciales de carácter discursivo que permitieron vincular las imágenes seleccionadas con nociones clave del pensamiento arquitectónico contemporáneo. Esta etapa implicó una elaboración crítica a partir de conceptos como lo sublime (Burke, 1998; Scheck, 2013), la ausencia y el vacío (Fernández Ramírez, 2015) y la mirada como agente configurador del espacio (de Diego, 2014; Merleau-Ponty, 1964). La reflexión argumentativa se propuso, en este sentido, como una instancia de articulación conceptual que trasciende la dimensión formal de las imágenes para construir una narrativa proyectual fundamentada.

### **Elaboración gráfica**

La tercera etapa consistió en la producción de representaciones gráficas especulativas (*collages*, maquetas, diagramas y esquemas) que operan como instrumentos epistemológicos de indagación proyectual. Estas representaciones no se limitaron a una traducción literal de las imágenes pictóricas, sino que buscaron activar nuevos imaginarios espaciales mediante operaciones como la adición, sustracción, intersección y deformación geométrica, en sintonía con las exploraciones visuales de M.C. Escher y con las transformaciones perceptivas propuestas desde conceptos más abstractos de figura y fondo como lo puede ser el imaginario de una linterna mágica o la psicología de Gestalt (Perías, 2022; Silenzi, 2009).

Esta etapa se apoya en lo que Pallasmaa (2009) denomina 'la mano pensante', entendiendo el dibujo y la maqueta no como meros instrumentos de representación, sino como medios de pensamiento proyectual, capaces de revelar relaciones espaciales latentes.

En conjunto, la metodología adoptada permitió construir una aproximación compleja, crítica y reflexiva al espacio arquitectónico, incorporando múltiples capas de lectura desde lo simbólico, lo narrativo y lo perceptivo. Asimismo, valida la investigación proyectual como una vía legítima de generación de conocimiento, especialmente en contextos académicos abiertos a metodologías especulativas y procesuales.

**FIGURA 9**  
*El matrimonio Arnolfini,*  
 proyecto 'Los testigos'



Fuente. Jan van Eyck.  
 Países Bajos, 1434.

## RESULTADOS

### La arquitectura reflejada, una historia de movimiento y cambio

En la fase final del ejercicio, se propuso una instancia de cruce entre las propuestas individuales desarrolladas en el curso académico llevado a cabo. A partir del análisis recíproco de los trabajos, surgió la necesidad de incorporar una nueva referencia pictórica que permitiera articular los imaginarios proyectados con un concepto espacial clave: el reflejo.

El primero, titulado 'Los testigos', partió de un estudio analítico en el que la pintura seleccionada no solo funcionaba como objeto de análisis, sino también como detonante para racionalizar múltiples directrices que de ella se desprendían, alcanzando un grado de definición exhaustivo. En contraste, la segunda propuesta, la cual es la que se ha explicitado hasta este momento, llamada 'El movimiento continuo' se centra en una exploración más abstracta del vacío, el movimiento y la intersección de los espacios arquitectónicos, vinculada con el discurso del no-lugar.

Como primera pauta de trabajo, cada participante debía estudiar el proyecto del otro y proponer cómo continuaría su desarrollo. Este intercambio permitió no solo interpretar el trabajo ajeno, sino también construir, a través del diálogo, una idea arquitectónica que acompañará los procesos ya en marcha.

En este contexto, se seleccionó la pintura *El matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck, la obra prima del ejercicio titulado 'Los testigos', por el uso del espejo como dispositivo óptico, simbólico y compositivo. El espejo circular situado en el fondo de la escena no solo refleja a los protagonistas desde un ángulo inverso, sino que incluye, en su centro, una figura que interpela al espectador y revela la existencia de una mirada externa a la escena. Este recurso introdujo una nueva dimensión perceptual y conceptual en el proyecto: el reflejo deja de ser un simple duplicado para convertirse en un espacio alterno, fragmentado y subjetivo, que amplía la experiencia espacial más allá de lo representado directamente.

La incorporación de esta imagen permitió cuestionar la estabilidad de los límites del espacio arquitectónico, abriendo paso a una lógica de multiplicación de perspectivas. El reflejo, en este caso, no opera como metáfora, sino como estructura visual que reorganiza el punto de vista, permitiendo construir arquitecturas proyectuales dinámicas, abiertas a la interpretación. De este modo, la pintura de Van Eyck funcionó como cierre conceptual y detonante final, al integrar percepción, representación y sujeto en un solo plano simbólico, convirtiéndose en el centro de gravedad de la composición (Panofsky, 1991) (Figura 9).

A lo largo del proceso proyectual, se desarrolló una serie de resultados que no deben entenderse como productos cerrados, sino como configuraciones emergentes de un ejercicio exploratorio que articula representación, percepción y espacio. Las propuestas generadas permiten identificar tres ejes principales que operan como líneas de fuerza dentro del trabajo: el vacío, el reflejo y el movimiento.

En primer lugar, el vacío se consolidó como una presencia activa en la configuración del espacio arquitectónico. A través del análisis de pinturas como las de Vermeer y Friedrich, este dejó de ser interpretado como ausencia para convertirse en elemento estructurante, capaz de generar tensiones, recorridos y atmósferas. Su activación proyectual se materializó en secuencias gráficas que reconfiguran el espacio desde lo no representado.

En segundo lugar, la obra de M.C. Escher, cuyas composiciones paradójicas y transformaciones geométricas aportaron una dimensión dinámica al proceso. A partir del análisis de obras como *Cascada*, paradojas perspectivas, se exploraron mecanismos de repetición, simetría y metamorfosis como formas de activar una percepción espacial inestable, en la que el movimiento no se representa, sino que se sugiere como condición perceptual. Esta lógica se tradujo en estructuras arquitectónicas especulativas, que incorporan variación, ciclos y multiplicidad de recorridos (Ernst, 1995).

Finalmente, el trabajo culminó con la incorporación del reflejo, este emergió como una herramienta crítica para la multiplicación de perspectivas. En el uso del espejo en la obra de Van Eyck, se evidenció el poder del reflejo para desestabilizar el punto de vista y expandir el campo visual (Panofsky, 1991). El reflejo no fue tratado como un mero efecto óptico, sino como una operación simbólica que permite pensar el espacio como algo mutable, ambiguo y abierto a la interpretación del espectador. Esta idea fue llevada al proyecto mediante el uso de materiales especulares, proyecciones fragmentadas y juegos de figura/fondo.

En conjunto, los resultados obtenidos no constituyen una propuesta arquitectónica única, sino un sistema de operaciones proyectuales que validan el uso de imágenes pictóricas como detonantes metodológicos. El cruce entre disciplinas, la apropiación semiótica de las pinturas y la activación de nuevos imaginarios espaciales refuerzan la hipótesis central de esta investigación: que el arte, cuando es leído desde la arquitectura, puede funcionar como un generador de pensamiento proyectual riguroso, crítico y abierto.

De esta manera, exploramos las posibles conexiones entre nuestros proyectos. Fue a través del reflejo que comenzamos a concebir una nueva dinámica espacial. La reflexión del entorno construido nos llevó a reconsiderar la obra en sí misma, dotándola de un carácter

dinámico y mutable. Dependiendo del punto de vista del espectador y del manejo de la luz, algunos espacios parecían incluso desvanecerse, fusionándose en una percepción de infinitud (Gideon, 1941).

Así, logramos establecer un diálogo no solo entre el espectador y el espacio proyectado, sino también con la dimensión temporal, donde la idea central era el cambio constante. De este modo, llegamos a nuestras propias 'impresiones del infinito' (Figura 10).

### **DISCUSIÓN**

A partir del desarrollo y los resultados obtenidos, este artículo, así como el ejercicio, plantea múltiples puntos de discusión no solo en relación con la arquitectura, sino también con el arte y, sobre todo, con la capacidad perceptiva del espacio, ya sea a través del usuario o de quien lo contempla.

#### **El concepto de la 'habitación inexistente'**

A partir del desarrollo y los resultados obtenidos, esta investigación —al igual que el ejercicio que la sustenta— plantea múltiples líneas de discusión no solo en relación con la arquitectura, sino también con el arte y, particularmente, con la capacidad perceptiva del espacio, ya sea a través del usuario o de quien lo proyecta.

Esta pregunta marca el punto de partida de un proceso que, por subjetivo, no es menos válido, sino que forma parte del desarrollo crítico del mismo. En este sentido, ¿cómo se define un espacio que no existe físicamente, pero que, sin embargo, es sugerido tanto por la composición pictórica como por la arquitectónica en la que se enmarca?

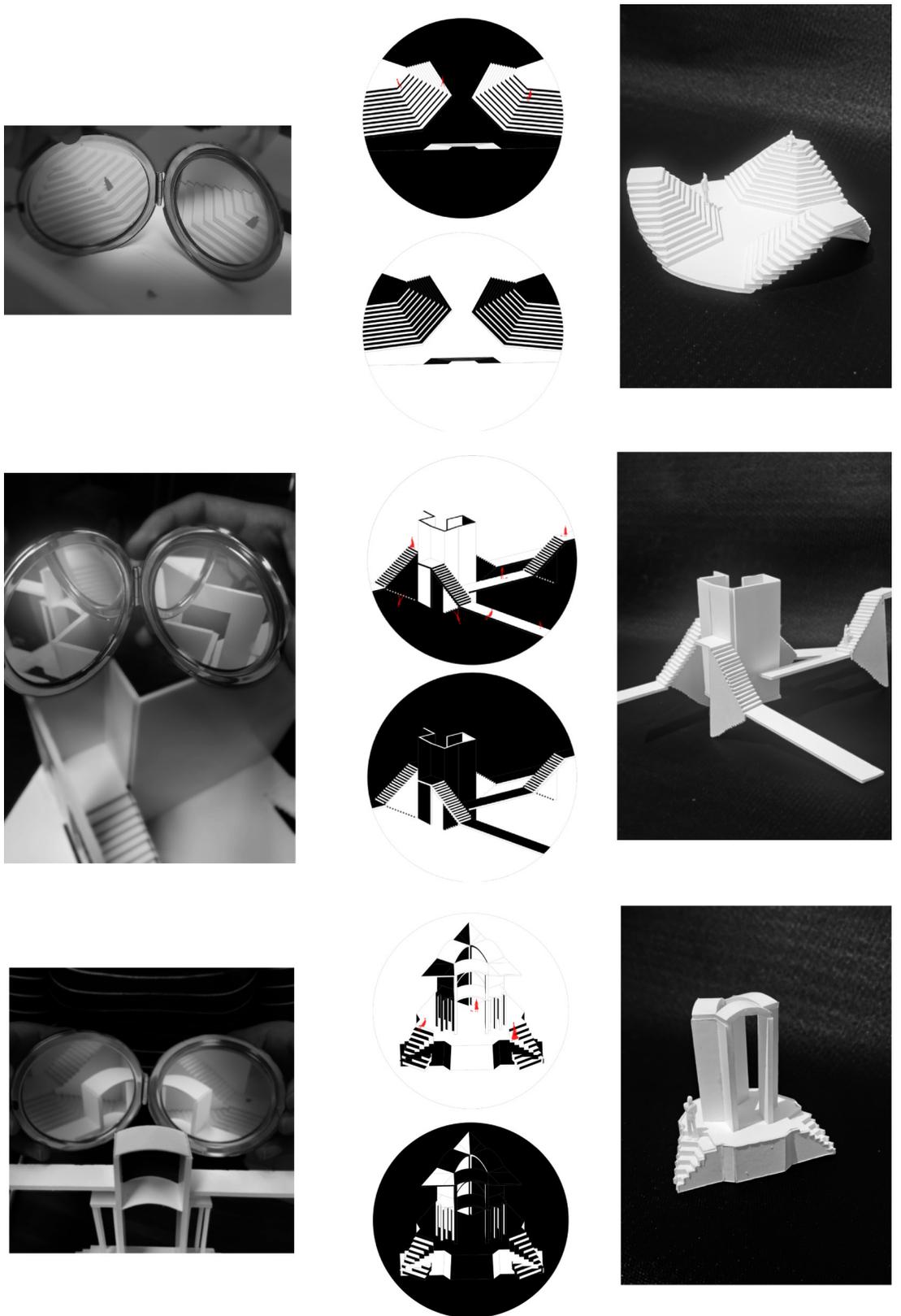
Esta interrogante marcó el punto de partida de un proceso metodológico basado en la percepción, que lejos de invalidar por su carácter subjetivo, se vuelve un desencadenante de infinitos procesos de transformación del espacio configurado. En este sentido, lo que la pintura no resuelve, lo insinúa, convirtiéndose en materia proyectual. Así, la representación deja de ser una forma de descripción para ejercer como estructura vertebral, capaz de activar diversas espacialidades latentes.

#### **Relación arte-arquitectura**

Dada la situación planteada a través del ejercicio y las premisas mencionadas en el punto anterior, el proceso avanza de forma natural hacia el siguiente cuestionamiento: ¿hasta qué punto la pintura puede servir como herramienta de análisis y diseño arquitectónico?

Esto nos catapulta directamente al punto álgido de la investigación. Dentro de los factores subjetivos, de valoración e incluso proyectuales, somos sensibles al momento de interpretar o completar un análisis, siendo capaces no solo de entender o interpretar un espacio que puede o no estar construido, sino que también puede ser completado.

**FIGURA 10**  
*Impresiones infinitas*



Fuente. Co-Autoría con responsable de 'Los testigos'.

De esta manera, la intersección entre arte y arquitectura no se plantea como una superposición de disciplinas, sino como una relación fluctuante, en la que la imagen activa una lógica espacial compleja, cargada de ambigüedad y narrativa. Este posicionamiento desplaza la idea hacia una figura que ensaya y construye desde lo incierto, reforzando así su dimensión crítica (González Gutiérrez, 2011).

### **El vacío como herramienta de diseño**

Al abordar el vacío en la arquitectura, la cantidad de referencias citables podría convertirse en una lista interminable de ejemplos con los que convivimos a lo largo de nuestro desarrollo formativo y proyectual. Sin embargo, la discusión que surge en torno a esta temática nos lleva a explorar aspectos más profundos del desarrollo.

En este caso, el debate que más resuena e intenta abordarse es el rol estructural del vacío con relación a la intersección de estancias o espacios, evidenciando su capacidad para generar tensión espacial, continuidad, silencio y expectativa, reconfigurando tanto la mirada proyectual así como el rol del espectador (Fernández y Ramírez, 2017; Sánchez, 2023).

Esta operación encuentra resonancia en prácticas artísticas contemporáneas como la de Rachel Whiteread, donde el llenado del espacio —y su documentación del vacío— produce estructuras que revelan lo invisible (García Vicente, 2019; López, 2021). ¿Debe la arquitectura operar también desde esa forma de negatividad activa?

La pregunta no es nueva, pero: ¿podemos, como arquitectos, proyectar el vacío sin necesidad de llenarlo? ¿Puede el vacío ser, por sí mismo, una forma de presencia espacial?

Esta interpelación invita a una reflexión paradójica sobre las interrelaciones entre arte y arquitectura.

### **El reflejo y la percepción espacial**

En la fase final del ejercicio, el uso del reflejo y la fragmentación perceptiva adquirió centralidad. A partir de las obras de M. C. Escher y Jan van Eyck, se exploraron mecanismos que desestabilizan la posición del espectador y multiplican los puntos de vista. El espejo en *El matrimonio Arnolfini* no solo refleja una escena; introduce una figura externa, un testigo extraescénico cuya presencia organiza el espacio simbólico.

Desde esta lógica, el reflejo no se concibe como repetición, sino como umbral de interpretación. Tal como sostiene Estrella de Diego, lo visible no agota lo representado, y el silencio de la imagen puede ser más potente que su contenido literal. La autora señala que “lo

marginal, lo ausente o lo insinuado” en una obra son espacios de construcción subjetiva, y por tanto, proyectual (de Diego, 2014, p. 44). Esta noción fue clave para pensar al espectador como agente de sentido y no como testigo pasivo.

En este punto, el reflejo deviene método: altera escalas, desborda los límites físicos del espacio, produce ilusión de profundidad y desplazamiento. Las configuraciones derivadas de Escher — imposibles de construir, pero no de pensar— sirvieron para ensayar una arquitectura que no busca ser replicable, sino explorable desde su carácter primigenio: la percepción (Pallasmaa, 2014).

### **CONCLUSIONES**

Este artículo ha explorado las posibilidades de la imagen pictórica como desencadenante metodológico en el proceso del diseño arquitectónico, articulando un enfoque que se sitúa en la intersección entre arte y arquitectura. A partir de una secuencia de ejercicios desarrollados en un contexto académico, se ha demostrado que trabajar desde la representación —y no simplemente sobre ella— permite construir nuevos modos de imaginar e interpretar el espacio.

La propuesta metodológica adoptada —basada en el cruce entre análisis visual, reflexión teórica y elaboración gráfica— habilitó una forma de proyectar que se sostiene en lo especulativo y en lo indeterminado. Esto permitió desplazar la noción tradicional de representación hacia una lógica proyectual que no busca reproducir la limitante de lo existente o lo representado, sino a partir de esto imaginar lo plausible, proyectarlo.

De esta manera, la propuesta desarrollada permite reflexionar acerca del rol del proyecto como vehículo de pensamiento y no solo como producto final. Al trabajar con recursos como la fragmentación, la reinterpretación y la extrapolación se habilitan formas de diseño más sensibles a lo simbólico, lo perceptivo y lo emocional. Esto amplía el campo disciplinar y propone una arquitectura que no solo construye espacios físicos, sino también condiciones narrativas y afectivas para la experiencia.

En conjunto, esta investigación refuerza la idea de que la arquitectura no se diseña únicamente desde la función o la forma, sino también desde la representación como campo de pensamiento, y que la imagen —cuando se interpreta activamente— puede ser origen, herramienta y horizonte del proyecto.

### **FINANCIAMIENTO**

No tiene financiamiento.

### **CONFLICTO DE INTERESES**

Los autores no tienen conflictos de interés que declarar.

### **DECLARACIÓN DE AUTORÍA**

**Camilo Álvarez-Gómez:** Conceptualización, Adquisición de fondos, Investigación, Metodología, Administración del proyecto, Supervisión, Visualización, Redacción - borrador original, Redacción - revisión y edición.

### **AGRADECIMIENTOS**

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a la Dra. Arq. Cristina Jover Fontanals, directora del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB-UPC), por su guía y apoyo durante el curso desarrollado. También agradezco profundamente a mi compañera de curso, Mag. Arq. Ana Isabel Ortiz, creadora del proyecto “Los Testigos”, con quien tuve el placer de intercambiar en la parte final del proceso analítico. Este enriquecedor camino formó parte fundamental de mi estancia en el Máster Universitario en Estudios Avanzados en Arquitectura (MBArch), impartido por la ETSAB-UPC.

## REFERENCIAS

- Acosta López, M. del R. (2007). Tragedia y modernidad en la teoría sobre lo sublime de Friedrich Schiller. *Episteme*, 27(2), 147-168. [http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0798-43242007000200007&lng=es&tlng=es](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-43242007000200007&lng=es&tlng=es)
- Bravo, U. (2016). Un ilusionista desilusionista metaimagen en M.C. Escher. *Revista de Teoría del Arte*, 2(6), 43-66. <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/41621>
- Burke, E. (1998). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Tecnos.
- Cabrera Guerrero, L. (2023). *Muchacha leyendo una carta frente a la ventana*. Historia Arte. <https://historia-arte.com/obras/muchacha-leyendo-una-carta-frente-a-la-ventana>
- Colomina, B. (2016). The architecture of the selfie. *Journal of Architecture*, 21(1), 3-5.
- de Diego, E. (2014). *Tristísimo Warhol: Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*. Siruela.
- Díaz, M. y Vega, C. (2020). La imagen como herramienta de proyecto. *Dearq*, 27, 60-75.
- Escher, M. C. (1961). *Waterfall* [Litografía]. <https://historia-arte.com/obras/cascada>
- Escher, M. C. (2002). *MC Escher: estampas y dibujos*. Taschen.
- Ernst, B. (1995). *El espejo mágico de M. C. Escher*. Ediciones Destino.
- Fernández Ramírez, B. (2015). El vacío como generador simbólico en arquitectura. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 25(1), 94-101.
- Fernández, L. M. y Ramírez, B. F. (2017). La difícil promesa de acabar con la discapacidad a través del arte inclusivo. *Athenea Digital*, 17(2), 57-78.
- Friedrich, C. D. (c. 1825). *Caroline auf der Treppe* [Óleo sobre lienzo]. Colección privada (desaparecida, dañada en 1901). <https://historia-arte.com/obras/mujer-en-escalera>
- Friedrich, C. D. (1835). *Entrada en el Fürstenschule Meissen* [Dibujo a lápiz y sepia]. Colección particular. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_Toreingang\\_in\\_Mei%C3%9Fen.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Toreingang_in_Mei%C3%9Fen.jpg)
- García Vicente, G. (2019). *El tiempo en la arquitectura: permanencia y transitoriedad*. Ediciones UPM.
- Giedion, S. (1941). *Space, time and architecture: The growth of a new tradition*. Harvard University Press.
- Gombrich, E. H. (2006). *La historia del arte*. Debate.
- González Moreno, P. (2019). Lo visual como problema en arquitectura. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 24(36), 50-63.
- González Gutiérrez, D. (2011). Prácticas creativas y comunicación en el sistema del arte. *Argumentos (México, D.F.)*, 24(67), 115-132. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-57952011000300006&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952011000300006&lng=es&tlng=es)
- López, J. (2021). La materialidad del vacío en la arquitectura contemporánea. *Revista de Arquitectura y Urbanismo*, 45(3), 123-135. <https://www.scielo.org.mx/pdf/rau/v45n3/1815-5898-rau-45-03-123.pdf>
- Mancilla, J. M. (2023). "El espectador insólito". Operaciones visuales en la obra poética de Roberto Bolaño. *Revista chilena de literatura*, (107), 133-159. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952023000100133>
- Martín García, E. (2022). *Clases teóricas de la asignatura Teoría y Crítica* [Notas de lectura no publicadas]. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB-UPC).

- Merleau-Ponty, M. (1964). *Eye and mind* (C. Lefort, Trans.). Northwestern University Press.
- Miranda, C. M. (2009). Johannes Vermeer y Anthon van Leeuwenhoek: El arte y la ciencia de Delft unidos en su máxima expresión en el siglo de oro holandés. *Revista Médica de Chile*, 137(4), 567-574. <https://doi.org/10.4067/S0034-98872009000400017>
- Mitchell, W. T. (2009). *Teoría de la imagen* (Vol. 5). Ediciones Akal.
- Pallasmaa, J. (2009). The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture. *The Journal of Architecture*, 14(1), 115-127.
- Pallasmaa, J. (2012). Sensory Architecture: The Five Senses in Design. *Architectural Design*, 82(2), 72-79.
- Pallasmaa, J. (2014). Architecture and the Senses: Phenomenology and Empathy. *Architectural Research Quarterly*, 18(3), 215-222.
- Parellada-Bezares, C. (2023). Semiótica de las figuras que dan la espalda al espectador: relaciones entre literatura, pintura y realidad. *Logos (La Serena)*, 33(1), 57-73. <https://doi.org/10.15443/rl3304>
- Panofsky, E. (1991). *La perspectiva como forma simbólica*. Akal.
- Pérez-Gómez, A. (2007). Architecture as embodied knowledge. *Journal of Architectural Education*, 61(2), 30-36. <https://doi.org/10.1111/j.1531-314X.2007.00135.x>
- Periés, L. (2022). Cuando el aire se precipita en la arquitectura: experimentación proyectual en torno al vacío. *Anales de Investigación en Arquitectura*, 12(2), e301. <https://doi.org/10.18861/ania.2022.12.2.3290>
- Ramírez Ferruz, J. (2021). *Lo sublime: un concepto clave para analizar la evolución de la sensibilidad contemporánea* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/186078>
- Sánchez, R. (2023). La percepción del vacío en el espacio arquitectónico. *Revista de Arquitectura Contemporánea*, 50(1), 45-60.
- Scheck, D. O. (2013). Lo sublime y la reunificación del sujeto a partir del sentimiento: La estética más allá de las restricciones de lo bello. *Signos filosóficos*, 15(29), 103-135. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-13242013000100004&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-13242013000100004&lng=es&tlng=es)
- Seeberg, U. (2005). Dimensões filosóficas na obra de Caspar David Friedrich. *ARS (São Paulo)*, 3, 78-89. <https://doi.org/10.1590/S1678-53202005000100005>
- Silenzi, M. (2009). El juicio estético sobre lo bello: Lo sublime en el arte y el pensamiento de Kandinsky. *Andamios*, 6(11), 287-302. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-00632009000200012&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632009000200012&lng=es&tlng=es)
- Van Eyck, J. (1434). *El matrimonio Arnolfini* [Pintura]. National Gallery, Londres. <https://historia-arte.com/obras/el-matrimonio-arnolfini-de-van-eyck>
- Vermeer, J. (c. 1657-1659). *Muchacha leyendo una carta frente a la ventana* [Pintura]. Gemäldegalerie, Dresde. <https://historia-arte.com/obras/muchacha-leyendo-una-carta-frente-a-la-ventana>