

Terunobu Fujimori: Arquitectura como ensayo sensorial. De las Casas de Té a la Capilla Vaticana¹

Silvia González-RodríguezDepartamento de Historia da Arte, Universidade de Santiago de Compostela (USC). Grupo de investigación: IDEAHS (USC)  <https://dx.doi.org/10.5209/mira.102526>

Recibido: 30/4/25 • Aceptado: 09/03/26

Resumen: Este trabajo examina la Capilla de la Cruz (Capilla Vaticana) diseñada por Terunobu Fujimori para la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2018, como una obra que desafía los límites entre el artefacto litúrgico, el objeto arquitectónico y el espacio de contemplación. Desde una perspectiva fenomenológica, el estudio analiza esta capilla no consagrada para explorar cómo Fujimori traslada a un contexto cristiano su particular enfoque, caracterizado por la integración de elementos arcaicos —con especial referencia al Período Jōmon—, el gusto por lo natural y sus materiales, y una estética que sitúa en el centro la experiencia sensorial y corporal. El análisis sitúa la obra dentro de la trayectoria experimental del arquitecto y del marco expositivo de la Bienal, examinando su continuidad con la espiritualidad individual de sus casas de té. A través de este recorrido, el artículo contribuye a la reflexión contemporánea sobre las nuevas formas y experiencias de lo sagrado en arquitectura.

Palabras clave: Terunobu Fujimori; Casas de té contemporáneas; Capilla Vaticana; Fenomenología arquitectónica; Arquitectura sacra contemporánea.

EN Terunobu Fujimori: Towards a Sensory Architecture. From Tea Houses to the Vatican Chapel

Abstract: This paper examines the Chapel of the Cross (also referred to as the Vatican Chapel), a design by Terunobu Fujimori commissioned for the 2018 Venice Architecture Biennale. This work challenges the boundaries between liturgical artefact, architectural object, and contemplative space. Adopting a phenomenological perspective, the study analyses this non-consecrated chapel to explore how Fujimori translates his distinctive approach into a Christian context. Fujimori's practice is characterised by the incorporation of archaic components – with particular reference to the Jōmon period –, the preference for natural materials, and an emphasis on sensory and bodily experience. The study provides a comprehensive overview of the architect's experimental trajectory and the Biennale's exhibition context, examining its continuity with the individual spirituality of his tea houses. This inquiry contributes discourse on new forms and experiences of the sacred in architecture.

Keywords: Terunobu Fujimori; Contemporary Tea Houses; Vatican Chapels; Spatial Phenomenology; New Sacred Architecture.

Sumario: Introducción. Intereses neolíticos e investigaciones arquitectónicas. Los cimientos teóricos y el Período Jōmon. Las casas de té y ensayos constructores. La Capilla Vaticana. Conclusiones. Bibliografía.

Cómo citar: González-Rodríguez, S. (2026). Terunobu Fujimori: Arquitectura como ensayo sensorial. De las Casas de Té a la Capilla Vaticana. *Mirai. Estudios Japoneses* 10 (2026) 107-119. <https://dx.doi.org/10.5209/mira.102526>

Introducción

La arquitectura de Fujimori Terunobu (1946) se caracteriza por una postura crítica hacia la tradición formal japonesa y el racionalismo moderno, con una propuesta que combina elementos arcaicos, materiales naturales

¹ Financiación: Xunta de Galicia, Ayudas de apoyo a la etapa predoctoral (ED481A, convocatoria 2022), que incluyen una estancia internacional (3 meses, Italia).

y una sensibilidad estética profundamente vinculada al cuerpo y los sentidos. Este estudio se propone analizar la capilla diseñada por Fujimori para el Vaticano en la edición de 2018 de la Bial de Arquitectura de Venecia, como una obra que tensiona los límites entre artefacto litúrgico, objeto artístico-arquitectónico y espacio contemplativo. Lejos de replicar los cánones de la arquitectura religiosa católica, la propuesta se configura como una síntesis poética entre el imaginario espiritual japonés y algunos símbolos universales del cristianismo. En este sentido, el presente trabajo se plantea como un artículo de reflexión, orientado a un análisis crítico e interpretativo de dicha obra.

En coherencia con este planteamiento, la propuesta metodológica para este análisis radica principalmente en una perspectiva fenomenológica, centrada en la experiencia del cuerpo en el espacio arquitectónico. Desde esta perspectiva, se considera que la percepción espacial no es meramente visual, sino una experiencia corporal y sensorial, como sostiene Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la Percepción* (1945), afectada por la luz, la textura, el sonido, la temperatura y la escala, entre otros aspectos. Esta aproximación ha sido desarrollada posteriormente en el ámbito de la teoría arquitectónica, especialmente a partir del siglo XX.² Para ello, se ha realizado un trabajo de campo directo, gracias a la hospitalidad de la Fondazione Giorgio Cini, mediante una visita *in situ* a la capilla, complementado con notas de observación, registros fotográficos y análisis gráfico de planos y bocetos. Además, se han incorporado fuentes primarias como declaraciones del arquitecto y comisarios, junto con una revisión de la bibliografía especializada que contextualiza la obra de Fujimori dentro de las prácticas contemporáneas japonesas.

La investigación se enfoca en rastrear qué elementos de la obra de Fujimori, especialmente aquellos presentes en sus emblemáticas casas de té se trasladan a esta tipología singular: una capilla no consagrada, pero cargada de simbolismo. Asimismo, se problematiza la combinación de tradiciones estéticas —la japonesa y la católica— y se indaga en el modo en que Fujimori reconfigura el ritual arquitectónico desde un lenguaje personal y primitivo. En última instancia, el estudio aspira a revelar cómo la capilla vaticana encarna una experiencia espiritual, donde arquitectura, naturaleza y cuerpo se conjugan para crear atmósfera íntima y contemplativa.

Intereses neolíticos e investigaciones arquitectónicas

Fujimori se forma como arquitecto en la Universidad de Tokio, pero no inicia su carrera como diseñador hasta 1991. En su lugar, siempre interesado por el aspecto histórico, material y técnico de la disciplina, obtiene la especialización como Historiador de la Arquitectura en el Instituto de Ciencias Industriales de la Universidad de Tokio, abarcando conocimientos desde su Japón natal hasta las tendencias occidentales. Como investigador, Fujimori funda varios grupos de trabajo de campo junto con compañeros de disciplina y profesionales del arte. En 1974, junto al arquitecto Hori Takeyoshi, inicia su actividad en la Tokyo Kenchiku Tanteidan (Agencia de Detectives Arquitectónicos de Tokio), con la que registraban aquellas estructuras que habían sido excluidas de la Historia de la Arquitectura japonesa oficial. Para tal cometido, era común que Fujimori y compañía inspeccionasen las calles de la ciudad tokiota pero también propiedades privadas sin permiso explícito, dejando incluso instrucciones de cómo podrían hacer lo mismo otras personas.³ Los resultados de los hallazgos urbanos se exponen en diferentes congresos y también en lo que dieron en llamar Libros-Guía, siendo el primero de estos la *Guía completa de la arquitectura japonesa moderna: edificios de las eras Meiji, Taishō y Shōwa conservados en diferentes regiones*.⁴ En 1986, en otra de las publicaciones de la agencia sobre el seguimiento de 230 edificaciones de estilo occidental en Tokio y Yokohama, definen nueve principios para ser un detective arquitectónico entre los que se encuentran alusiones al componente lúdico de estas inspecciones, así como a utilizar sentidos como el tacto o el gusto para apreciar los detalles de los edificios. Como bien indica Abásolo-Llaría, estos preceptos conectan con un especial interés por lo sensorial y el papel que juega el cuerpo en estas aventuras urbanas.⁵ Y esta predilección por establecer el cuerpo en el centro y dar lugar a las cualidades hápticas, también se ve manifestada en su *corpus* teórico. Fujimori reflexiona en torno a la arquitectura japonesa, tanto contemporánea como histórica, y realiza una clasificación dicotómica en escuelas de arquitectura moderna, a saber: la *White School* (Escuela Blanca), caracterizada por la ligereza, la elegancia y la abstracción y ligada a la mente y la razón; y la *Red School* (Escuela Roja), definida mediante ideas como la masa, la crudeza y el realismo y simbolizando la tierra, la naturaleza y el cuerpo.⁶ Resulta significativo para este trabajo, por su aproximación fenomenológica, que el propio arquitecto vincule su estilo arquitectónico a la Escuela Roja, al cuerpo y, por lo tanto, a lo sensitivo. Esta adscripción de Fujimori parece estar relacionada también con su afinidad, dentro del debate histórico de los orígenes de la arquitectura japonesa, con el período Jōmon y su rechazo por el estilo «Yayoi»,⁷ que considera demasiado elegante y refinado.⁸ Este debate entre lo Jōmon y lo Yayoi atraviesa buena parte de la reflexión arquitectónica japonesa del siglo XX y

² Sobre la centralidad del cuerpo como mediador de la experiencia arquitectónica desde una perspectiva fenomenológica, véase Pérez-Gómez, «Architecture and the Body», 237-252.

³ Abásolo-Llaría, «Del Archivo», 90-91.

⁴ Abásolo-Llaría, «El arquitecto como etnógrafo», 345.

⁵ Abásolo-Llaría, «El arquitecto como etnógrafo», 346.

⁶ Fujimori, *Y'avante-garde*, 15-17.

⁷ El período Jōmon (ca. 14000-300 AEC) corresponde a una larga etapa preagrícola de la prehistoria japonesa, caracterizada por economías de caza, recolección y pesca y el desarrollo temprano de la cerámica. En contraste, el denominado estilo «Yayoi» remite a una estética asociada a la cultura del período Yayoi (ca. 1000 AEC-300 EC), desarrollada en el archipiélago japonés a partir de la introducción de la agricultura del arrozal húmedo, que conllevó profundas transformaciones sociales y productivas. Para una síntesis arqueológica general, véase Barnes, *Archaeology of East Asia*, 16-25; sobre la transición entre ambos períodos y los avances tecnológicos del Yayoi, ibid. 270-284.

⁸ Ji y Ertl, «Between archaeology...», 577.

fue formulado tempranamente por Tange Kenzo como una tensión entre dos matrices culturales fundamentales, asociadas respectivamente a lo vital —Jōmon— y a lo estético —Yayoi—. ⁹

En 1986, funda el grupo ROJŌ Kantsatsugaku (Sociedad de Observación de la Calle) junto al artista de vanguardia Akasegawa Genpei (1937-2014) y el ilustrador Minami Shinbō (1947). Sus miembros realizaban observación activa y registro en la ciudad de Tokio, a la espera de la aparición de belleza espontánea en los objetos acumulados —casi como estratos geológicos— en el entramado urbano. Estas prácticas pueden relacionarse con otras experiencias internacionales de exploración crítica de la ciudad desarrolladas en la segunda mitad del siglo XX, como el situacionismo europeo, que propuso la *dérive* como una estrategia para cuestionar la experiencia funcionalista y planificada de la urbe moderna. La puesta en valor de lo cotidiano y de la procura de la belleza en lo mundano, lejos de deberse solamente al impulso de innovación y vanguardia del grupo, tiene también su razón de ser en las costumbres tradicionales japonesas. La ceremonia del té del maestro Sen no Rikyū (s. XVI) incide sobre esta premisa y tanto Fujimori como Akasegawa son conocedores de esta tradición estética. El primero es una autoridad en la arquitectura de las casas de té y el segundo, además de guionizar un filme biográfico sobre el maestro teísta, escribe un libro en el que lo compara con Marcel Duchamp. ¹⁰ Algunos de los resultados de este grupo quedan expuestos en el Pabellón Japonés de la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2006, comisariado por el propio Fujimori, bajo la exposición *Architecture of Terunobu Fujimori and ROJŌ: Unknown Japanese Architecture and Cities*. En la muestra, se instaló un espacio abovedado levantado por la Jōmon Kenchiku-dan (Grupo de Arquitectura Jōmon) con materiales naturales como el bambú y la cuerda. En su interior se albergaba la *Objects collected by the ROJŌ Society 1970–2006*, con la exhibición de fotografías realizadas por el ROJŌ Kantsatsugaku de las escenas y objetos urbanos descubiertos por el grupo. En la misma exposición, también podían apreciarse documentos gráficos de las primeras muestras de arquitectura producidas por Fujimori. ¹¹

Los cimientos teóricos y el Período Jōmon

Su trayectoria como constructor da comienzo cuando Fujimori suma ya cuarenta y cinco años para lo cual indaga en aquellas etapas históricas que realmente suscitan su interés. Comienza esta investigación con el historicismo inglés del siglo XIX hasta la contemporaneidad, para finalmente redirigir su atención hacia una antigüedad global. ¹² centrándose en el románico, el cristianismo primitivo, Roma, Grecia y Egipto. Finalmente, fija su atención en los alineamientos neolíticos de Carnac (Francia, 4800 – 3500 AEC) que, para él, suponen el origen de las estructuras exteriores de la arquitectura humana. ¹³ Esta preferencia por lo prehistórico también está ligada al hallazgo de restos arqueológicos del Período Jōmon en el yacimiento de Togariishi, en Chino (Nagano), documentado desde finales del siglo XIX y excavado sistemáticamente, a gran escala, entre las décadas de 1940 y 1950. Crecido en este contexto, Fujimori entra en contacto con el yacimiento durante su formación secundaria, participando en actividades vinculadas a las excavaciones y al estudio del pasado prehistórico local, siendo esta una de las experiencias que mayor proyección tendrá en su posterior visión constructora. Cabe aclarar, no obstante, que, tal y como expresan Ji y Ertl, esta apropiación o aproximación a lo Jōmon por Fujimori imita, en cierta manera, el enfoque de los arquitectos modernos japoneses, quienes desde la década de 1930 reexaminan e incorporan elementos compositivos tradicionales de los santuarios sintoístas, casas de té y los edificios estilo *sukiya*. ¹⁴

El arquitecto nipón teoriza sobre la arquitectura japonesa y, además de establecer un *Dodecálogo* ¹⁵ de premisas que aplica en sus trabajos, algunas de las cuales se podrán advertir en el análisis posterior de la capilla vaticana, construye sus estructuras y aspira a lo que denomina un estilo «Vernáculo Internacional», ¹⁶ que bromea al bautizarlo como la «Bauhaus en Edad Neolítica». ¹⁷ Considera que la arquitectura humana tiene dos puntos de unión, dos momentos de internacionalismo —uno en época neolítica y otro con el Movimiento Moderno Internacional—, y que el principal foco de interés en la disciplina arquitectónica radica en cómo recordar el primero en la actualidad. ¹⁸ En coherencia con esta intención e ideas, en sus primeros ejercicios constructivos, experimenta personal y manualmente con materiales naturales en los acabados, emplea técnicas que le permitan obtener esa apariencia rudimentaria, e invita a personas del entorno próximo a participar y aprender mediante la experimentación. Más tarde, acabará formando el Jōmon Kenchiku-dan (Grupo de Arquitectura Jōmon), junto a un grupo de no profesionales —amigos, estudiantes y exalumnos— que se implican activamente en la materialización de sus diseños. Fujimori otorga gran importancia a la experimentación de primera mano —también en su capilla— así como la divulgación de sus descubrimientos. Resulta digno de mención el gusto del arquitecto por esta experimentación manual y corporal en la construcción, teniendo en cuenta que, en las experiencias constructivas primitivas, el ser humano empleaba todo su cuerpo para dimensionar y dar proporción a sus espacios arquitectónicos, creando reservas de conocimiento almacenadas en el sentido del tacto en forma de lo que Pallasmaa denomina «memoria háptica», ¹⁹ dentro de una línea de reflexión sobre la experiencia corporal en

⁹ Tange y Kawazoe, *Ise: Prototype of Japanese Architecture*, 16-18; para una síntesis introductoria del debate Jōmon/Yayoi en la arquitectura japonesa contemporánea, véase Ji y Ertl, «Between archaeology...», 575-577.

¹⁰ Daniell, «Just Looking», 67.

¹¹ Japan Foundation, «10th International Architecture...».

¹² Según Fujimori, su interés no radica únicamente en la tradición japonesa, sino que las tradiciones de otras naciones son igual de importantes para él. Su foco se centra en el uso tradicional de materiales en distintos puntos del mapa.

¹³ Pierconti, *Terunobu Fujimori*, 66.

¹⁴ Ji y Ertl, «Between archaeology...», 573.

¹⁵ Pierconti, *Terunobu Fujimori*, 56-75.

¹⁶ Brownell, «Matter in the Floating World», 141.

¹⁷ Dirksen, «Terunobu's Floating Tea Houses», 4:57.

¹⁸ Fujimori, «Architecture of Terunobu...», 6.

¹⁹ Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, 72.

arquitectura desarrollada a lo largo del siglo XX. Asimismo, en este trabajo personal en el proyecto, puede leerse la práctica de Fujimori a la luz de reflexiones teóricas generales sobre la experiencia corporal en arquitectura. En este sentido, Juhani Pallasmaa señala que «el arquitecto interioriza gradualmente el paisaje, todo el contexto y los requerimientos funcionales, así como su edificio imaginado: el movimiento, el equilibrio y la escala se sienten de manera inconsciente a través del cuerpo»,²⁰ una idea que permite comprender la centralidad del cuerpo y la percepción en los procesos proyectuales del arquitecto japonés.

Las casas de té y ensayos constructores

Indagando en la producción arquitectónica de Fujimori, así como en su repercusión mediática, sus poco convencionales casas de té constituyen la tipología más prominente de su obra, al aparecer de forma recurrente en distintas etapas de su trayectoria y funcionar como espacios de experimentación arquitectónica. Estos espacios han sido, tradicionalmente, contruidos conforme a la tendencia predominante ligada al maestro de la ceremonia del té, Sen no Rikyū, y aparecen reinterpretados en el *corpus* de Fujimori en los planos material, estructural y formal. Sin embargo, si se detectan algunos de los aspectos normativos: los espacios abarcan un tamaño reducido, el fuego está presente siempre en un brasero y la dimensión de sus entradas suele ser angosta a modo de las originales *nijiriguchi*.²¹ En su afán innovador y rupturista, el arquitecto prescinde de otros modos como el uso del *tokonoma*, el suelo y las medidas de tatami, las ventanas de *shōji* —que filtran la luz más no permiten una visión directa del exterior— o el empleo del bambú.²² Se observa así, nuevamente, el poco entusiasmo de Fujimori por la rigidez preceptiva. Del mismo modo, el arquitecto no concibe estas casas como lugares destinados a la celebración canónica de la ceremonia del té, sino como espacios para una espiritualidad personal o individual. Esta función arquitectónica, la de servir como receptáculo para una sensibilidad íntima, se desarrollará más adelante en el análisis de la capilla vaticana, donde adquiere especial relevancia. La naturaleza en unión con la arquitectura es una constante en toda su obra. Puede señalarse el ejemplo de Takasugi-An o Casa de té demasiado alta (Chino, Nagano, 2003-2004), una de sus primeras experiencias con las casas de té, que se levanta sobre los troncos de un árbol y cuyas reducidas dimensiones —apenas 2,2 metros cuadrados— remiten a una ampliación de la escala del Hombre de Vitrubio,²³ en lugar de ajustarse a la medida tradicional de los *tatamis*. En esta casa de té en altura, Fujimori abre en el muro una vista directa al paisaje y, sobre todo, al cielo. Así como un lucernario cubierto en pan de oro, que resalta las características lumínicas del espacio y que, según el propio arquitecto, establece una relación material y simbólica con la Edad de Bronce. Posteriormente, en las cercanías, y con la comisión de la ciudad de Chino debido a la celebración del Festival Jōmon de Yatsugatake, instala en el 2017 la Hikusugi-an o Casa de té demasiado baja, cuyo interior constituye un pequeño espacio de 5,4 metros cuadrados. Esta construcción aprovecha la pendiente del terreno para que tres de sus lados queden cubiertos, mientras que su cara norte revela a través de un gran ventanal —impropio de una casa de té— una cavidad que parece insertarse bajo tierra, con un espacio con chimenea y fachada con láminas de cedro carbonizadas. El interior de ambas construcciones, Takasugi-an e Hikusugi-an, está acabado en los mismos materiales para techo y suelos, lo que les proporciona una cierta similitud con el aspecto cavernoso. En la búsqueda de arquetipos universales de vivienda, Fujimori cita como inspiración las Cuevas de Lascaux (22000 – 17000 AEC, Francia), así como las casas levantadas con ramas por los aborígenes australianos.²⁴ De esta manera, alude a modelos prehistóricos manteniendo un cierto sentido de indigenismo y nostalgia, al mismo tiempo que crea una sensación de confort y familiaridad con reminiscencias a las primeras viviendas excavadas del Período Jōmon.²⁵

Más allá de tipologías formales pasadas, Fujimori también recupera ciertas técnicas entre las que se pueden señalar, entre otras, el intento de recuperación del *shibamune*,²⁶ tanto en la Tsubaki Chateau (2000, Oshima, Tokio) como en La Collina Ōmi-Hachiman (2015, Ōmi-Hachiman, Shiga), no siempre con un resultado satisfactorio. Otra de sus técnicas predilectas, es la práctica del *yakisugi*, si bien no alberga un origen tan remoto, es común en el acabado de sus fachadas. Se observa el resultado de la carbonización de la madera en la Casa de Té de Ein Stein (2020, Neuss, Alemania) y en la propia capilla vaticana, conocida como Capilla de la Cruz (2018, Venecia). Estas técnicas, entre otras, así como lo inusual de las plantas y alzados de estas construcciones, hacen de la obra de Fujimori un conjunto que se puede identificar con lo fantástico, lo onírico, con la ternura, el humor o el surrealismo. Cualidades que se podrían también atribuir a las construcciones del estilo posmoderno en arquitectura y a una sensibilidad contemporánea. En este sentido, sus arquitecturas evocan, de manera puntual, estampas presentes en producciones de Studio Ghibli.²⁷

²⁰ Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, 77.

²¹ Las *nijiriguchi*, que puede traducirse como puerta para arrastrarse, son entradas para los invitados en las casas de té tradicionales, siendo Sen-no-Ryū el primero en instalar este modelo de acceso. Sus dimensiones son muy reducidas y las medidas estándar alcanzan los 65cm de alto por 60 cm de ancho.

²² Pierconti, *Terunobu Fujimori*, 73.

²³ Dirksen, «Terunobu's Floating Tea Houses», 3:27.

²⁴ Pierconti, *Terunobu Fujimori*, 43.

²⁵ Ji y Ertl, «Between archaeology...», 578.

²⁶ El *shibamune* es una técnica tradicional en casi total desaparición práctica. Consiste en la instalación de plantas en los tejados de paja para proteger la estructura de las techumbres.

²⁷ La conexión entre Fujimori y Ghibli no se reduce solo a lo estético: el arquitecto colaboró con el estudio de animación Studio Ghibli para la *Ghibli no rittakenzōbutsuten* (ジブリの立体建造物展, «Exposición de Estructuras Tridimensionales de Ghibli»), celebrada en el Edo-Tokyo Open Air Architectural Museum (Koganei, Tokio), en 2014 y 2015. El catálogo de la exposición está presentado y comentado por el propio Fujimori junto con Hayao Miyazaki. En un plano descriptivo, muchas arquitecturas animadas del estudio se insertan en la naturaleza y desafían la gravedad, o se ven atravesadas por grades copas de árboles. Además, los guiones de algunas de estas producciones insisten en una actitud de cuestionamiento de normas y convenciones, paralela —en términos culturales— a ciertas estrategias críticas presentes en la obra de Fujimori. Véase Studio Ghibli, «Ji buri no rittai Kenzō mono-ten...».

La Capilla Vaticana

En el año 2018, la Santa Sede participa por primera vez en la Bienal de Arquitectura de Venecia, y para esta ocasión el cardenal Gianfranco Ravasi, representante del Vaticano ante la Bienal, nombra comisarios a Francesco Dal Co y Micol Forti. La propuesta es clara y concisa, Dal Co propuso como concepto arquitectónico la reinterpretación de la Capilla del Bosque de Asplund y Lewerentz para el cementerio de Estocolmo de 1918 [fig.1].



Figura 1. Capilla del Cementerio del Bosque, Estocolmo. 1918-1920. Erik Gunnar Asplund y Sigurd Lewerentz. Fotografía por cortesía de Jesús Ángel Sánchez García.

Asimismo, el diseño debía responder a dos funciones litúrgicas indispensables: permitir de alguna manera la lectura de las Escrituras y la colocación de un altar para la celebración de la Eucaristía. Con estas premisas realiza Fujimori sus bocetos, acercando posiciones con la capilla de Asplund de un siglo atrás. En este caso, y dada la complicación del traslado de los materiales a la isla para su construcción, los bocetos reflejan la solución del arquitecto: elementos prefabricados que serán ensamblados en la parcela correspondiente.²⁸ La localización escogida para el Pabellón Vaticano en la Bienal del 2018 es la Isla de San Giorgio Maggiore, en Venecia, donde se encuentra la sede de la Fondazione Giorgio Cini. Más concretamente, la zona boscosa de la isla que ofrece vistas de una panorámica abierta al mar. El recorrido hasta la obra, tal y como Gianfranco Ravasi lo define ha de realizarse:

[...] como una peregrinación, religiosa y al mismo tiempo laica, para todos aquellos que quieran hallar la belleza, el silencio y la voz interior y trascendente, la fraternidad humana de estar juntos en la reunión de un pueblo, pero también la soledad del bosque donde se puede captar el estremecimiento de la naturaleza como un templo cósmico.²⁹

En las palabras del cardenal, se encuentran las primeras pistas de que estas capillas no son espacios religiosos al uso, ya que no están consagradas y, por lo tanto, su carácter litúrgico no es efectivo, aunque simbólicamente se haga alusión a este en determinados objetos. El Vaticano forma parte así de una tendencia que se viene dando en las últimas décadas, la construcción de capillas que no siempre se consagran ni se proyectan para los ritos que la tradición les presupone, y que distinguen estos espacios de lugares de meditación.³⁰ Como bien indica Parra Bañón, la polisemia de la palabra capilla provoca que se denominen bajo el mismo nombre «demasiadas arquitecturas diferentes, a modelos divergentes que solo tienen en común una reducida parte de su cometido».³¹

La llegada hasta la misma requiere del paso por una Venecia totalmente turistificada y de un viaje en *vaporetto* hasta la isla, con las múltiples panorámicas de la Laguna de Venecia, hasta alcanzar el silencio y la calma del Bosque de San Giorgio Maggiore. Desde este primer contacto, se puede asegurar la importancia que la naturaleza tiene en esta experiencia arquitectónica, cumpliendo así con uno de los fundamentos de Fujimori.

En el recinto ajardinado, la capilla se encuentra casi al final del recorrido, en la zona boscosa más espesa: la tensión con el paisaje es prácticamente inexistente ya que se mimetiza con los colores del entorno. Además, sus dimensiones y su masa respecto al contexto son armónicas, sin sobrepasar en altura la línea

²⁸ Dal Co, *Vatican Chapels*, 218-220.

²⁹ Ravasi, «La Santa Sede...». (Traducción propia).

³⁰ Parra-Bañón, «Arquitecturas para la soledad», 102.

³¹ Parra-Bañón, «Álvaro Siza: Una ermita...», 165.

de corona de la arboleda. La fachada, en la que puede detectarse una evocación al pórtico de la capilla de Asplund, está integrada, a modo de columnata, por seis troncos de árboles que parecen sostener la techumbre a dos aguas que tiene la capilla [fig.2].



Figura 2. Fachada de la capilla vaticana. Terunobu Fujimori. Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore. 2018. Imagen de autoría propia. 2024.

En cierta manera, esta estructura alude a la técnica empleada previamente para instalar sus estancias de té como si de cabañas en los árboles se tratasen. En este caso, los troncos en bruto crean una suerte de pórtico hexástilo con elementos naturales. Fujimori, en sus casas de té, siempre establece un punto de unión entre exterior e interior mediante grandes ventanales, contradiciendo así la tradición. Para esta obra, con la posible intención de establecer otro punto de unión más efectivo y efectista, no hay grandes espacios que permitan ver el interior de la capilla desde sus inmediaciones. Lo que ofrece desde su fachada es una pequeña puerta, rectangular y muy estrecha, que exige una cierta contorsión para atravesarla y mediante la cual se puede ver el interior si la distancia ya es muy corta [fig. 3].



Figura 3. Entrada de la capilla vaticana. Terunobu Fujimori. Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore. 2018. Imagen de autoría propia. 2024.

El material que elige para la capilla en su parte exterior es la madera con la que Fujimori tiene una vasta experiencia,³² tanto en su versión laminada para los muros y la techumbre, como en una versión más cruda en las

³² Como ya se ha señalado, Fujimori hace uso de materiales naturales para el revestimiento de sus estructuras, y la madera es esencial durante toda su obra, tanto constructiva como teórica. Como historiador, realiza una clasificación de todos los tipos de madera que se empleaban durante el Período Jōmon e introduce el concepto de *meiboku* para referirse a la madera valiosa, es

pilastras de la fachada. En su Dodecálogo, Fujimori hace hincapié en la impresión visual que ejercen los materiales en aquellas personas que los observan y la abstracción que se puede alcanzar cuanto mayor extensión ocupan los mismos,³³ análogamente a lo que ocurre en los interiores de sus casas de té. En el exterior de la capilla se emplean distintos tratamientos sobre los tableros de madera. Por un lado, algunas superficies se tratan con la técnica del *yakisugi*, que protege la madera frente a la intemperie; por otro, determinados paramentos se resuelven con tableros pintados de negro, tal y como indican los esquemas del proyecto.³⁴ En conjunto, estos acabados confieren a la construcción una tonalidad oscura que favorece una mimesis con el entorno aún más eficaz.

Al atravesar la puerta tan estrecha, que cuenta tan sólo 40 centímetros de ancho, el efecto es similar al de cruzar una grieta. Y al observar el interior que, a pesar de sus muros blancos y lisos, no permanece excesivamente iluminado, se aprecian ciertas resonancias que remiten a un espacio cavernoso [fig. 4].

Para Fujimori, como se ha comentado previamente, la percepción del espacio cavernoso es algo que surge al mismo tiempo que la conciencia de la arquitectura durante el Neolítico. Este tipo de espacio supone un refugio atemporal, tal vez por la relación de protección a lo largo de milenios que ofrecían cueva y fuego al ser humano. Esta sensación se ve magnificada por la ausencia de visión directa al exterior en los muros perimetrales. Algunos expertos como Sena Augusto y Gómez Martínez la clasifican dentro del arquetipo de cabaña cerrada o «introversita», debido a que el espacio exterior está perfectamente separado y definido respecto al interior, siendo este el arquetipo más utilizado por la Iglesia Católica tradicionalmente, quedando aislada de su entorno para crear un espacio sagrado.³⁵ A esta sensación de refugio sacro también contribuyen las dimensiones, que en el interior se ajustan a una escala humana reducida, restando monumentalidad para sumar una capa de intimidad, siguiendo así el modelo de sus casas de té. La configuración espacial de la capilla es muy sencilla, y el recorrido propuesto es longitudinal. En planta, se sugiere un corredor que atraviesa la fila de bancos hasta la cruz que domina el altar y que alcanza a ver desde la propia entrada.



Figura 4. Interior de la capilla vaticana. Terunobu Fujimori. Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore. 2018. Imagen de autoría propia. 2024.

La iluminación que se proyecta para la capilla es natural, tanto en los laterales como la luz cenital que entra por los vanos abiertos a cada lado del vértice de la cubierta y que caen directamente sobre la auténtica protagonista de esta capilla junto con la madera, la cruz. Cuando el cristianismo llega a Japón a mediados del siglo XVI, la cruz se erigía como el único símbolo cristiano sobre los techos de los *Nanban-ji*.³⁶ Asimismo, en el siglo siguiente, cuando la religión es perseguida en territorio nipón, los creyentes eran crucificados y para descubrir a aquellos que se escondían, se obligaba a las personas a pisar relieves de bronce, cruces y estatuas de la Virgen. De esta manera, aquellos que no lo hiciesen, eran crucificados.³⁷ Del mismo modo que en el resto del globo, en el Japón contemporáneo, la cruz y el cristianismo son indisolubles tal y como muestran ejemplos como la Ibaraki Kasugaoka *kyōkai* más conocida como «Iglesia de la Luz» (1988-1989, Ibaraki, Osaka) de Andō Tadao. Tras estudiar y visitar distintos emplazamientos sagrados, entre los que se encuentran ejemplos como el Monte Gólgota o el propio Cementerio de Estocolmo de Asplund, Fujimori decide escoger la cruz, en su mayor simplicidad e iconicidad, sin la presencia del crucificado, como eje vertebrador del espacio y enterrarla en un pequeño montículo

decir, a aquellas especies arbóreas que ofrecen una madera en un estado óptimo para la construcción. Véase Fujimori y Fujit-suka. *Japan's Wooden Heritage*, 3.

³³ Pierconti. *Terunobu Fujimori*, 55-75.

³⁴ Los esquemas y anotaciones sobre los acabados exteriores de la capilla proceden de los dibujos del proyecto de Fujimori reproducidos en el catálogo de la participación de la Santa Sede en la Bienal de Arquitectura de 2018; véase Dal Co. *Vatican Chapels*, 221.

³⁵ Sena y Gómez. «From the Hut to the Totem», 352.

³⁶ *Nanban-ji* es la denominación empleada para referirse a aquellas estructuras utilizadas por los misioneros europeos y las comunidades japonesas conversas durante las primeras etapas de la implantación del cristianismo en Japón, especialmente a partir del siglo XVI.

³⁷ Dal Co. *Vatican Chapels*, 232-233.

de grava que inunda el suelo de la capilla, estableciendo precisamente un paralelismo con su experiencia en Jerusalén.³⁸ Esta estructura de madera no queda limitada en altura por la cubierta, sino que la atraviesa, creando una segunda cruz que se proyecta hacia el cielo [fig. 5].

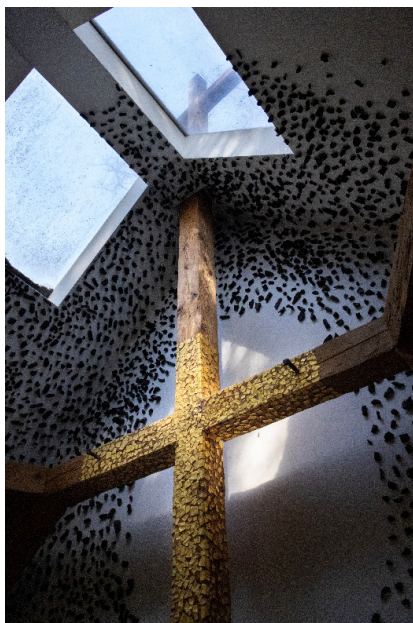


Figura 5. Detalle de la cruz y el tragaluz en el interior de la capilla vaticana. Terunobu Fujimori. Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore. 2018. Imagen de autoría propia. 2024.

Para otorgarle un efectismo de mayor calado a una figura que ya posee un gran poder en el imaginario colectivo, coloca una a una, sobre la madera, pequeñas láminas de oro que brillan debido a la luz cenital que cae sobre las mismas. Esta elección establece un cierto paralelismo con otras soluciones ya ensayadas previamente por Fujimori en sus casas de té —como en Takasugi-An— trasladando a la capilla vaticana una iluminación cenital y un resplandor dorado que remiten a una sensibilidad compartida, pese a tratarse de tipologías arquitectónicas diferentes y adscritas a contextos culturales diferenciados. En la capilla, este esplendor se ve fomentado por el contraste de los fragmentos carbonizados que cubren el muro y parte del techo del altar. Se crea así un juego de luces y sombras, de contrastes, que ayudan a una mayor espectacularización de un símbolo ya sagrado.

La visión que ofrece la capilla desde su núcleo principal, desde la cruz, al mirar hacia su entrada, es la de una pequeña rendija por la que se cuelan la luz y la naturaleza. Que el acceso sea tan estrecho también fomenta la sensación de aislamiento, un recogimiento que no es solo visual, sino también acústico, favoreciendo el sosiego [fig. 6].

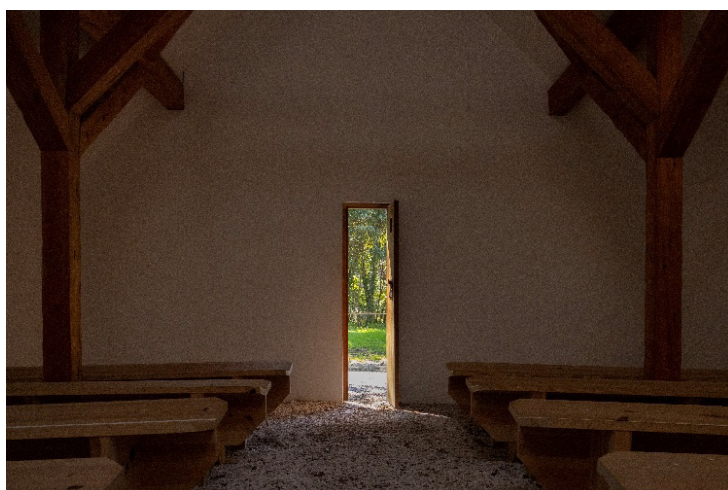


Figura 6. Detalle de la puerta de acceso desde el interior de la capilla vaticana. Terunobu Fujimori. Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore. 2018. Imagen de autoría propia. 2024.

Desde la misma posición, también se observa la estructura de madera que recorre el perímetro, con cuatro puntos de apoyo y tres refuerzos diagonales en cada uno de ellos, y que, según algunos autores,³⁹

³⁸ Dal Co. *Vatican Chapels*, 234.

³⁹ Cota y Lázaro, «Reencuentros del peregrinaje...», 55.

podrían aludir simbólicamente a los cuatro evangelistas y los doce apóstoles. Para Fujimori, las construcciones japonesas de madera son el resultado de la evolución de una estructura formada por vigas y soportes, lo que facilita incorporar esa cruz en la configuración de elementos verticales y horizontales que quedan a la vista y que recuerdan a los esqueletos, despojados de muros, del *shinkabe-zukuri*.⁴⁰ En cuanto a los vanos en ambos laterales, opacan la visión al exterior, y se diseñaron para estar cubiertos por papel *washi* sobre el que el arquitecto, *in situ*, pintó formas abstractas en diferentes colores [fig. 7].⁴¹

Más allá de la mención obligada sobre la inclusión del papel japonés, puede resultar interesante hacer una comparación entre los colores que se proyectarían en la capilla, al ser atravesados por la luz del sol en ciertas franjas horarias, con los vitrales de las catedrales góticas, alardes de la experiencia estética asociada a la religión.

Para completar el recorrido de la capilla, se puede salir por una puerta lateral que sí presenta unas dimensiones más ajustadas a la escala humana. Esta salida implica una cierta asimetría en planta, algo que también suele ser típico de la arquitectura de Fujimori, y también se asocia con la tradición japonesa.⁴² Okakura Kakuzō revela la asimetría, generalizando, como un aspecto del arte japonés y más concretamente como una característica de las casas de té. Relaciona este atributo con el concepto de percepción del budismo zen y la capacidad del observador para descubrir la belleza en los objetos «contemplando mentalmente lo incompleto».⁴³ En el exterior, en la parte posterior de la capilla, destaca la cruz que encabeza el vértice de su tejado y su color negruzco debido a la técnica del *yakisugi* [fig. 8].



Figura 7. Detalle de la estructura de madera y de una de las ventanas con papel *washi* pintadas por Fujimori. Capilla vaticana. Terunobu Fujimori. Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore. 2018. Imagen de autoría propia. 2024.

⁴⁰ El término *shinkabe-zukuri* se refiere a una técnica de construcción japonesa tradicional basada en pilares y vigas de madera que quedan expuestas a ambos lados del muro, lo que permite reparar la estructura parcialmente, y detectar con facilidad dónde se encuentra el daño. Fujimori declara en el libro de Brownell, que es un tipo de construcción que le resulta muy curiosa y que solo ha podido rastrear en Japón y en la Inglaterra de época Tudor. Véase Brownell, «Matter in the Floating World», 141.

⁴¹ Francesco Magnani y Traudy Pelzel, fundadores del MAP Studio y coordinadores técnicos de la instalación de las Capillas Vaticanas en la isla veneciana, relatan su experiencia e interacción con los arquitectos implicados en el Pabellón Vaticano y afirman que Fujimori, además de visitar la ubicación en el otoño de 2017, también pasó una semana completa en abril de 2018 finalizando personalmente los interiores y detalles de su intervención. Véase Pane, «The Vatican Chapels. An interview...», 43.

⁴² Byung-Chul Han expone que dentro de los principios estéticos *zenistas*, existe una preferencia por esta asimetría o *fukinsei*, que se puede rastrear en las plantas y alzados de monasterios budistas o casas de té japonesas forzando un sentimiento de ausencia en estos espacios. Véase Han, *Ausencia*, 47.

⁴³ Kakuzō, *El Libro del Té*, 80-81.



Figura 8. Parte posterior de la capilla vaticana. Terunobu Fujimori. Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore. 2018. Imagen de autoría propia. 2024.

Para un análisis fenomenológico más exhaustivo, habría sido interesante realizar una visita recién inaugurada, y registrar el tipo de olor que esta madera aportaba al conjunto inmediatamente después de ser tratada. En esta visita, la gama de olores que se podía captar en el espacio era la propia de la naturaleza en la que se encuentra.

En cuanto al plano visual, la iluminación natural funciona como un recurso primordial, ya que cae cenitalmente sobre la cruz y deja el resto del espacio en penumbra. No obstante, y abandonando el enfoque ocularcentrista, resulta conveniente también resaltar cómo las cualidades de los materiales que escoge Fujimori, así como el estado en el que se encuentran, proporcionan una sensación háptica y de materialidad. La cruz con sus láminas de oro adheridas y los tres clavos —testigos de una crucifixión sin cuerpo— de metal sin pulir, los pedazos de carbón en el muro testero o la grava blanca del suelo aportan toda una serie de estímulos que activan la imaginación y dan la sensación de habitar un espacio orgánico y con un componente primitivo [fig. 9].



Figura 9. Composición con los detalles materiales en cruz, muros y suelo. Capilla vaticana. Terunobu Fujimori. Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore. 2018. Imagen de autoría propia. 2024.

El uso de este material natural para la base de la capilla crea una suerte de continuidad con el exterior, aunque esta se ve quebrada por la estrechez de la puerta de entrada.⁴⁴ En cuanto a las propiedades acústicas, es un espacio que se encuentra bastante aislado y donde predomina el silencio, que puede verse perturbado únicamente por el sonido de nuestros propios pasos sobre la grava. El suelo de piedras, si bien pueden evocar un escenario de jardín zen también consigue introducir la idea de naturaleza en el interior, así como reforzar la idea de camino y peregrinación al dirigir la atención sobre nuestras huellas. El silencio que se respira en la capilla es un silencio receptivo, que hace recordar y que opaca el ruido externo para centrar la atención sobre la propia experiencia y activar la conciencia sobre la soledad esencial del ser humano.⁴⁵ Permite así una cierta desaceleración del ritmo exterior y cotidiano, convirtiendo este espacio en un paréntesis.

El mobiliario de la capilla se compone de dos elementos principales: los bancos y dos pequeñas estructuras colocadas a pie de cruz, cuya función sería la de altar y púlpito. Todo ello está diseñado y construido, indefectiblemente, en madera. Tratándose toda la capilla de un dispositivo que se configura para que la atención recaiga sobre la cruz, el mobiliario también atiende a esta función. En el caso de los bancos, se construyen según las instrucciones de Fujimori, que diseña la superficie de descanso con una forma cóncava [fig. 10], lo que provoca que, al sentarse, la postura del cuerpo quede reclinada y deje la mirada dirigida hacia lo principal, la cruz.

Desde una lectura tipológica, la capilla vaticana puede entenderse también a la luz de una interpretación más amplia de la historia de la arquitectura presente en el pensamiento de Fujimori. Para el arquitecto, los hitos originarios del hecho arquitectónico se articulan en torno a dos espacios fundamentales: el espacio interior, vinculado al Paleolítico, que se configura mediante la profundidad y adopta la forma de cueva o refugio; y el espacio exterior, asociado al Neolítico, que se construye en altura a partir de elementos verticales como los pilares. En la capilla, se pueden encontrar ambos hitos. Por un lado, el espacio interior con un carácter introspectivo, reforzado por la penumbra, la materialidad rugosa y la condición de refugio, que alude a esa concepción primitiva de abrigo y recogimiento. Y por otro, la dimensión vertical que se manifiesta en su máxima expresión a través de la cruz, que vertebraba el espacio y se alza atravesando la cubierta y proyectando la arquitectura hacia el cielo, estableciendo un eje simbólico que conecta lo terrenal con lo trascendente.



Figura 10. Detalle del asiento de los bancos diseñados por el arquitecto para la capilla vaticana. Terunobu Fujimori. Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore. 2018. Imagen de autoría propia.

⁴⁴ Sena y Gómez. «From the Hut to the Totem», 353.

⁴⁵ Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, 64.

Conclusiones

Tras este recorrido y análisis, hemos podido comprobar que la capilla vaticana proyectada por Fujimori Terunobu para la Bienal de Arquitectura de Venecia en 2018 no supone un episodio aislado dentro de su trayectoria, sino que se inscribe en una línea de trabajo previa marcada por la experimentación material, constructiva y sensorial. Su anterior participación en la Bienal —la intervención de 2006 junto al Jōmon Kenchiku-dan— ya apuntaba a esa concepción del contexto expositivo como un ámbito especialmente favorable para el ensayo arquitectónico, en el que la construcción *in situ*, la referencia a lo arcaico y el cuestionamiento de las convenciones normativas definen su manera de proyectar. En este marco, la Capilla de la Cruz puede leerse como un paso más de este método experimental, basado en la prueba y la experiencia directa.

La capilla no aparece aquí como una tipología ajena al universo arquitectónico de Fujimori, sino como una prolongación —con un cambio de registro simbólico— de esos espacios de espiritualidad individual que el arquitecto había desarrollado previamente en sus casas de té. En ambos casos, la arquitectura se concibe como cobijo para la contemplación y la introspección, para la vivencia íntima. Esta continuidad entre ambas tipologías puede reconocerse en la escala contenida, el umbral estrecho que condiciona el acceso y en la penumbra y el silencio. A ello se suma una luz natural que dirige la atención a un foco interior y la materialidad —grava, madera y acabados— que activa una percepción háptica y sonora. De esta manera, el énfasis recae en la experiencia corporal del espacio y no tanto en el ritual codificado, siguiendo así el mismo principio que anima sus particulares casas de té.

Este análisis también nos ha permitido matizar la adscripción habitual de Fujimori a una estética vinculada de manera exclusiva a lo Jōmon. Aunque su arquitectura manifiesta un claro rechazo hacia la regularidad y el refinamiento asociados a lo Yayoi, en esta obra puede apreciarse una mayor presencia de orden y equilibrio formal. Cabe señalar que, esta cualidad, lejos de derivar de una asimilación directa de aquella tradición estética, procedería, más bien, de la asunción consciente del referente arquitectónico curatorial: la capilla de Asplund y Lewerentz, propuesta por Dal Co y Forti para el Pabellón Vaticano como modelo a reinterpretar, y, especialmente reconocible en las formas de la intervención de Fujimori. Así, la capilla se define como una síntesis entre un volumen claro y contenido, de herencia nórdica, y una materialidad rugosa, arcaica y sensorial, característica del marco constructivo de Fujimori.

Para comprender la naturaleza del espacio analizado, es clave el contexto específico de la Bienal de Arquitectura, así como el hecho de tratarse de una capilla no consagrada. La ausencia de una función litúrgica estable desplaza el foco desde lo ritual hacia lo experiencial, haciendo que la obra se sitúe en un territorio liminar entre lo sagrado y lo expositivo, donde prima lo simbólico y lo contemplativo. Este carácter intersticial se aprecia también en la disposición del mobiliario, ya que, aunque la capilla incorpora bancos que sugieren una organización congregacional, las condiciones reales de visita —individual o en grupos guiados— tienden a desactivar su uso ritual y transforman el mobiliario en una referencia más formal que funcional. El espacio se vive, por tanto, no como un lugar de reunión sino como uno de tránsito y contemplación. Este contraste entre lo formal y la práctica no hace más que subrayar ese carácter profundamente introspectivo que recorre toda la obra.

De este modo, el análisis de la capilla vaticana de Fujimori nos permite vincularla a una tendencia arquitectónica significativa de nuestro tiempo, la cual, desde finales del siglo XX ha dado lugar a capillas— ya sean de iniciativa privada o institucional— concebidas sin un uso litúrgico estable como espacios para una espiritualidad individual y con gran énfasis en la experiencia sensorial. Mientras que esta tendencia, a menudo, retoma el arquetipo de ermita o el refugio aislado en la naturaleza, Fujimori aporta aquí su propia reinterpretación de la cabaña —explorada en sus casas de té—, y traslada así a la capilla esa poética material y la escala íntima de esos espacios. Podemos concluir, así, que la capilla se revela como un caso paradigmático de cómo la arquitectura puede generar, a través de la materia, la luz y el silencio del lugar, un vínculo profundo entre cuerpo, naturaleza y experiencia de lo trascendente.

Bibliografía

- Abásolo-Llaría, José Luis. «Del archivo al trabajo de campo Terunobu Fujimori y la agencia de detectives arquitectónicos de Tokio, 1971-1986». *Revista de Arquitectura* 27, n.º43 (2022): 84-99. <https://doi.org/10.5354/0719-5427.2022.68107>
- Abásolo-Llaría, José Luis. «El arquitecto como etnógrafo. Prácticas espaciales en Japón 1917-2018» Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2024.
- Barnes, Gina-L. *Archaeology of East Asia: the rise of Civilization in China, Korea and Japan*. Oxford: Oxbow Books, 2015.
- Brownell, Blaine. *Matter in the Floating World. Conversation with Leading Japanese Architects and Designers*. New York: Princeton Architectural Press, 2011.
- Cota Castillejos, Edith, y Fabricio Lázaro Villaverde. «Reencuentros del peregrinaje arquitectónico contemporáneo: las capillas efímeras no consagradas del Vaticano para la Bienal de Venecia 2018» *Academia XXII* 13, n.º 25 (2022): 40-58. <https://doi.org/10.22201/fa.2007252Xp.2022.25.83149>
- Dal Co, Francesco (ed.). *Vatican Chapels*. Milán: Electa, 2018.
- Daniell, Thomas. «Just Looking: The Origins of the Street Observation Society». *AA Files* 64 (2012), 59-68. <http://www.jstor.org/stable/41762306>
- Dirksen, Kirsten. «Terunobu's Floating Tea Houses: Real-Life Studio Ghibli». YouTube, 2016. https://youtu.be/Wj70YoMNIg4?si=pW7vGZ8i_I-rMR6D

- Fujimori, Terunobu, y Mitsumasa Fujitsuka. *Japan's Wooden Heritage: A Journey Through a Thousand Years of Architecture*. Tōkyō: Japan Publishing Industry Foundation for Culture (JPIC), 2017.
- Fujimori, Terunobu. «Architecture of Terunobu Fujimori and ROJO» en *Architecture of Terunobu Fujimori and ROJO: Unknown Japanese Architecture and Cities*, [Catálogo de exposición], 6-8. The Japan Foundation, 2006. <https://bit.ly/3Gs2Qfh>
- Fujimori, Terunobu. *Y'avante-garde Architecture*. Tōkyō: TOTO Shuppan, 1998.
- Han, Byung-Chul. *Ausencia. Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente*. 1ª ed. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- Japan Foundation. «10th International Architecture Exhibition La Biennale de Venezia». The Japan Pavilion Official Website - La Biennale di Venezia. Consultado el 19 de abril de 2025. <https://venezia-biennale-japan.jpf.go.jp/e/architecture/2006>
- Ji, Nancy, y John Ertl. «Between archaeology and architecture. The Jomon in the Works of Fujimori Terunobu». *Proceedings of the Society of Architectural Historians Australia and New Zealand. What if? What Next? Speculations on History's Futures* 37 (2021): 571-583.
- Kakuzō, Okakura. *El libro del té*. Barcelona: Edicomunicación, 1992.
- Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, 3ª ed. Barcelona: Editorial GG, 2022.
- Pane, Andrea. «The Vatican Chapels. An interview with Francesco Magnani and Traudy Pretzel (MAP Studio)» *Compasses. The Architecture and interior design international magazine | Middle East* (2018): 37-42.
- Parra-Bañón, José Joaquín. «Álvaro Siza: Una ermita austera en una ladera algarvia». *Revista Europea de Investigación en Arquitectura: REIA* 16 (2020): 157-176. <http://hdl.handle.net/11268/9105>
- Parra-Bañón, José Joaquín. «Arquitecturas para la soledad. Proliferación y pandemia de capillas aisladas [Versiones chilenas]». *Arquitecturas del Sur* 39 n.º 59 (2021), 98-117. <https://doi.org/10.22320/07196466.2021.39.059.06>
- Pérez-Gomez, Alberto. «Architecture and the Body». En *Timely Meditations: Selected Essays on Architecture*, vol. 2, (2016): 237-252. Montreal: Right Angle International.
- Pierconti, Mauro J.K. (ed.) *Terunobu Fujimori. Opere di architettura*. Milán: Electa Architettura, 2019.
- Ravasi, Gianfranco. «La Santa Sede alla Biennale di Architettura 2018» *Conferenza Stampa di presentazione del Padiglione della Santa Sede a la 16ª Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia: Vatican Chapels*, 20 de marzo, 2018. <https://bit.ly/42yIR8m>
- Sena Augusto, Marta Isabel y Vidal Gómez Martínez. «From the Hut to the Totem: An Archetypal Analysis of the Holy See's Eleven Chapels at the Venice Architecture Biennale». *Athens Journal of Architecture* 4 (2022): 337-358. <https://doi.org/10.30958/aja.8-4-2>
- Studio Ghibli. «Ji buri no rittai Kenzō mono-ten ga, Edo Tōkyōtate mono en (Koganei shi) de hajimatte imasu». *Saishin jōhō*, 20 de julio, 2014, <https://www.ghibli.jp/info/009604/>
- Tange, Kenzo y Noboru Kawazoe. *Ise: Prototype of Japanese Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press, 1965.