

Una estrella en el horizonte mediático. Epifanía y postproducción de la *Crystal Cathedral*

A Star on the Media Horizon. Epiphany and Postproduction of the Crystal Cathedral

Andrés Martínez-Medina, José Parra-Martínez y María-Elia Gutiérrez-Mozo · Universidad de Alicante (España)

<https://doi.org/10.17979/aarc.2017.5.0.5145>

RESUMEN

El desarrollo de las tecnologías del siglo XX permitió explorar, hasta sus últimas consecuencias, el simbolismo arquitectónico del cristal refulgente. Vinculada a la confesión protestante del reverendo Schuller, e imbuida del «si lo puedes soñar, lo puedes hacer» del célebre telepredicador, la *Crystal Cathedral* (1975/80) de Philip Johnson despertaba la mística de las arquitecturas alpinas de Bruno Taut bajo el sol perfecto del condado de Disney. Concebido como una estrella alargada, el edificio escondía tras su piel espejada un paisaje rebosante de luz mediterránea, un auténtico *Traum aus Glas* aeroespacial donde el *Angst* expresionista dejaba paso al *fun* californiano. Como supremos sacerdotes mediáticos, cliente y arquitecto transmutaron la casa de Dios en un gigantesco plató televisivo que sedujo el alma postmoderna de Norteamérica. Recientemente adquirido por la Diócesis de Orange, este insólito espacio será pronto transformado de escenario televangelista a templo católico, de *Catedral de Cristal* a *Catedral de Cristo*.

PALABRAS CLAVE

Crystal Cathedral, Philip Johnson, tecnologías modernas, arquitectura de vidrio, medios de comunicación.

ABSTRACT

The development of twentieth-century technologies provided numerous opportunities to further explore the architectural possibilities of the shining glass-crystal symbolism. Associated with Dr. Schuller's Protestant confession, Philip Johnson's *Crystal Cathedral* (1975/80) embraced the renowned televangelist's «If you can dream it, you can do it!» motto to relaunch the mystique of Bruno Taut's Alpine Architecture under the perfect sun of Disney's County. Under its mirrored skin, the elongated star-shaped building concealed an interior landscape plenty of Mediterranean light. It was also a true aerospace *Traum aus Glas* where the Expressionist *Angst* became a Californian *fun*. As supreme mass-media priests, client and architect transmuted the house of God into a magnificent television production studio from which they seduced the postmodernist soul of America. The Diocese of Orange has recently acquired this unique space and soon a makeover will transform the televangelist set into a Catholic temple, the *Crystal Cathedral* into *Christ Cathedral*.

KEYWORDS

Crystal Cathedral, Philip Johnson, Modern Technologies, Glass Architecture, Mass-Media.

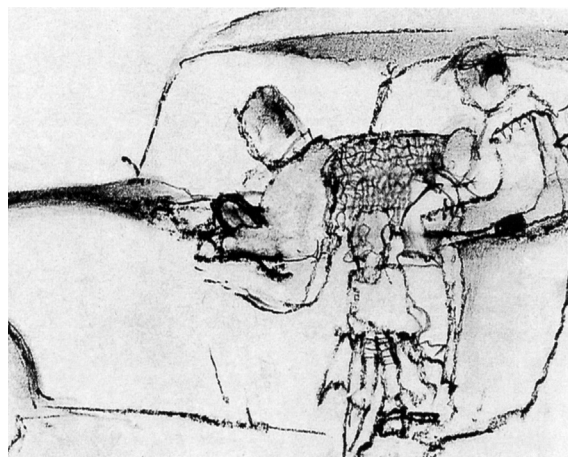


Fig. 01. Izquierda: Cine *drive-in* usado por el reverendo Schuller en los años cincuenta en Orange Grove. Derecha: Richard Neutra, boceto de una familia orando en su coche durante un servicio religioso (1962).

DIOS ESTÁ EN EL COCHE

«La llegada de noche a Los Ángeles es de una belleza espectacular. Esta ciudad se desarrolla sobre unos 70 kilómetros de longitud, con anchura variable, y las diferentes tonalidades que producen el agua y las iluminaciones de sus edificios, lo mismo que la circulación de los coches, resulta verdaderamente sorprendente y fantástica» (Garay 1947, 21). De este modo relataba el arquitecto Eduardo de Garay su aterrizaje en Los Ángeles, a principios de 1946, cuando fue enviado por el Gobierno de Franco a los Estados Unidos para estudiar la organización de sus hospitales. En su libro, Garay, no sólo relataba los adelantos funcionales, constructivos y tecnológicos de los centros médicos, sino que, también, profesaba su admiración por la que consideraba la metrópolis norteamericana por excelencia: Los Ángeles. La ciudad era ya una extensión inabarcable de edificaciones diversas y dispersas en un territorio entretrejado por una maraña de autopistas que, como describía Garay, se encendía al anochecer y vibraba con el centelleo de las luces de los coches.

Poco después de aquella visita, a principios de la década siguiente, cuando la ciudad vivía su época dorada del automóvil, Robert Schuller (1926-2015), un joven procedente del medio rural y piadoso de

Iowa, amante de los aviones y de los coches, llegaba a California para difundir el mensaje de la Iglesia Reformada de América sin saber, aún, que estaba llamado a ser uno de los más influyentes telepredicadores del siglo XX y, también, a entrar en la historia de su arquitectura. Sin recursos para abrir un templo donde reunir a su incipiente congregación, Schuller había comenzado su ministerio en Orange Grove, organizando servicios religiosos en el *parking* de un cine *drive-in*, muy próximo a Disneyland, que alquilaba por horas los domingos. Convocó a sus primeros seguidores llamando puerta por puerta a sus vecinos. Y, también, a través de los medios. «Come as you are in the family car», rezaba el anuncio que había publicado, en marzo de 1955, en un periódico local antes de su primera celebración. Acompañado por el órgano portátil de su mujer, oraba encaramado al tejado de la cantina, haciendo llegar su palabra a través de los altavoces de los coches (Hines 2005). Pronto sus servicios dominicales ganaron miles de adeptos, resultando muy del gusto de los angelinos quienes, como parte de sus habituales desplazamientos, asistían al culto cómodamente instalados en sus propios vehículos (Fig. 01).

Con determinación e inteligencia, Schuller se propuso llevar mucho más lejos su misión evangélica



Fig. 02. Arriba: Richard Neutra, *Community Drive-In Church* (1958/62) en los años 60; vista aérea. Derecha: Richard Neutra, *Tower of Power* (1968), rematada por una cruz de neón.

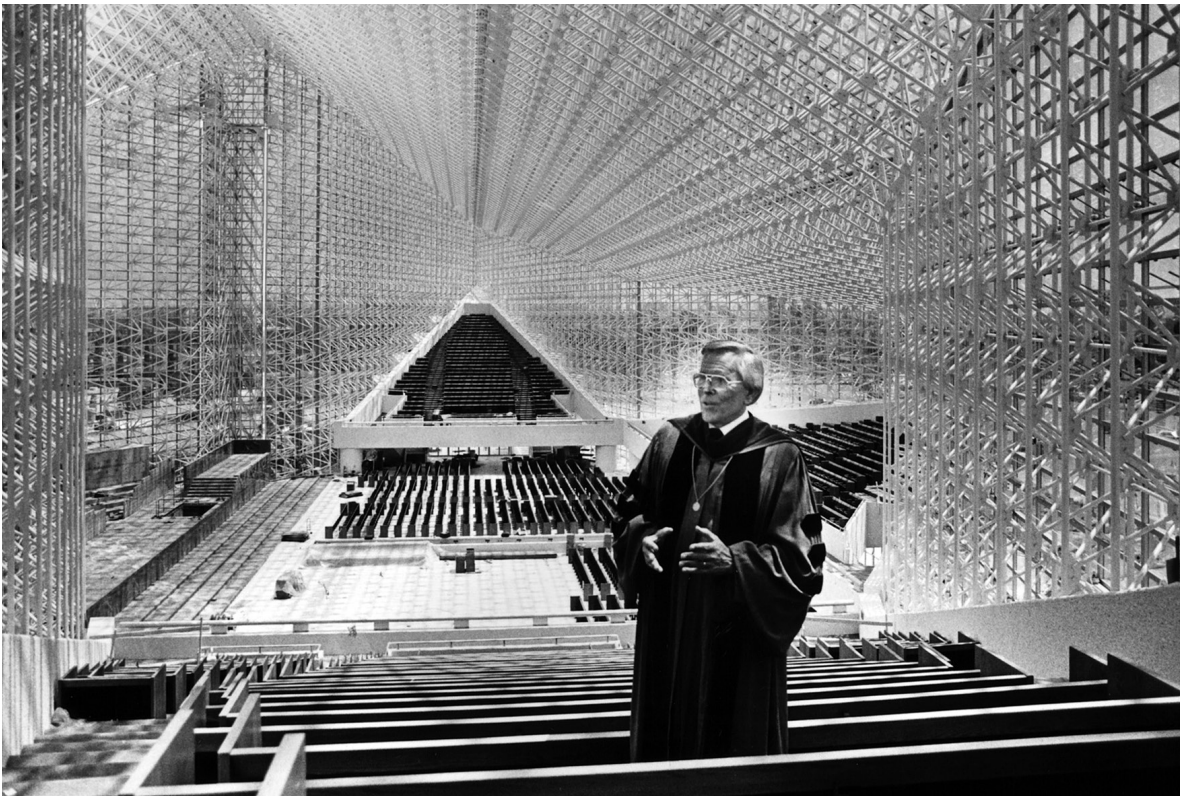
zadora, de modo que, cuando logró reunir suficiente dinero para construir una iglesia, acudió directamente al arquitecto más célebre de California: Richard Neutra. Compartiendo múltiples afinidades —entre ellas su genio publicitario—, ambos entablarían una estrecha amistad que, más tarde, el reverendo reconocería como una influencia decisiva en su carrera¹. En 1958, Schuller encargó a Neutra el proyecto de la primera iglesia *walk-in drive-in* de los EEUU, un edificio donde podían realizarse —independiente o simultáneamente— servicios más o menos convencionales en el interior y celebraciones para un auditorio motorizado en el exterior. Se trataba, pues, de una variación de la tipología *drive-in church* que, desde 1950, se estaba popularizando de costa a costa, especialmente en los estados del sur. Aprovechando al máximo las posibilidades espaciales de esta doble tipología, en su *Community Drive-In Church*, Neutra dispuso el púlpito en el lado noreste del santuario, previendo un plano de vidrio practicable que permitiese comunicar visual y funcionalmente la iglesia con el *parking* adyacente. El espectáculo de la fe estaba garantizado. Tal como refería la revista *Time*, «mientras el coro entonaba *Santo, Santo, Santo*, el reverendo Robert H. Schuller ascendía al púlpito de su recién inaugurada iglesia en Garden Grove y, con sólo apretar un botón, dos hojas enormes de una pared de vidrio de más de 7 metros de altura se deslizaban lentamente, dejando únicamente que el aire separase al pastor de sus casi 1.500 feligreses que le aguardaban en los cerca de 500 coches aparcados a sus pies» (*Time* 1963) (Fig. 02). Años después, en 1968, Neutra erigiría la *Tower of Hope*², reconocible desde la cercana autopista interestatal 5 y que, con sus trece plantas coronadas por una impresionante cruz de neón, sería durante años —a excepción del *Matterhorn* en Disneyland— la construcción más alta del condado de Orange (Hines 2005). Los edificios de Neutra constituyeron las células embrionarias del ambicioso proyecto arquitectónico y urbano del reverendo Schuller en Orange Grove, continuamente ampliado hasta culminar un campus de casi 15 ha. con la construcción, en 2003, de un centro cultural proyectado por Richard Meier.

El incremento exponencial de fieles, más allá incluso de las fronteras del *estado dorado*, llegó cuando, en 1970, Schuller comenzó a emitir por televisión su servicio dominical en la *Community Drive-In Church*. El programa, de sesenta minutos de duración y al que elocuentemente denominó *Hour of Power*, fue el mayor logro mediático y financiero de su carrera³; un titánico esfuerzo de comunicación que él mismo dirigió personalmente hasta 2006. Su don de gentes, su *experimentalismo bíblico* y su capacidad de adaptación cultural (George 2013) en el heterodoxo y competitivo contexto sur-californiano fueron claves en el fulgurante éxito de su mensaje. Schuller predicaba la salvación a través de la autorrealización. Desde su iglesia, y a través de la televisión, arremetía cada domingo contra la «polución del pensamiento negativo» (Schuller 1970), promovía el optimismo y reforzaba la autoestima de sus feligreses. Desterró por completo el lenguaje amenazador del Antiguo Testamento (George 2013), hasta convertirlo en un mensaje positivo y, hasta cierto punto, simplificador que, en las décadas finales del siglo XX, caló muy hondo en la clase media de una California cada vez más secularizada.

A finales de 1975, una vez desaparecido Neutra (1892-1970), Schuller recurriría a otro *arquitecto estrella* para culminar su sueño evangélico: Philip Johnson, entonces bajo la *advocación* de Johnson & Burgee. De acuerdo con el testimonio de este último, tras varios intentos infructuosos de concertar una cita con los arquitectos, el irreductible pastor se presentó de improviso en Nueva York para entrevistarse con Johnson en su estudio de la torre Seagram. Como éste se encontraba de viaje, fue su socio John Burgee quien le recibió, reconociendo, inmediatamente, que aquél no sería un cliente más. «God brought you to me», fueron las palabras de presentación del reverendo. Schuller explicó que en uno de sus frecuentes vuelos, cuando pensaba en su próximo proyecto, había abierto aleatoriamente una revista por un reportaje sobre el recién terminado Water Garden (Forth Worth, 1974), por lo que, hallándose en el cielo —«cerca de Dios»— rápidamente interpretó la *señal* de que debía ser Philip Johnson quien hiciese realidad su visión de erigir una nueva iglesia (Schulze 1996).



Fig. 03. Izquierda: Johnson & Burgee, *Crystal Cathedral* (ca. 1975); maqueta, vista del acceso sur. Derecha: La obra en proceso de construcción vista desde su extremo norte.
Fig. 04. Interior de la *Crystal Cathedral*, con el reverendo Robert Schuller en primer plano sobre la tribuna occidental poco antes de la inauguración del templo en 1980.



En apariencia, cliente y arquitecto no podían tener menos en común cuando se conocieron: el primero era un hombre de granja, hecho a sí mismo y profundamente religioso; el segundo, un acomodado burgués, homosexual —aún no declarado públicamente—, cosmopolita y ateo. No obstante, Schuller y Johnson parecían hechos el uno para el otro: «ambos eran formidables comunicadores, ante todo, eran *showmen*» (Schulze 1996, 338). Además de su control de los medios, ambos compartían un buen olfato para los negocios, una irremisible tendencia a la exageración y un probado sentido del humor. El camaleónico Johnson —que pronto se declaró *fan* del programa de Schuller e, incluso, años después, insinuaría afectadamente haber tenido ayuda divina (Johnson 1990)— aceptó un encargo cuyas consecuencias arquitectónicas irían mucho más allá de la propia órbita del edificio que pronto se conocería como *Crystal Cathedral*⁴.

Tras la celebridad sobrevenida al introducir las cámaras en su iglesia, el reverendo Schuller había pensado a lo grande, imaginando una construcción monumental, deslumbrante en la forma y el programa, un colosal templo y, a la vez, estudio de grabación desde el que seduciría, presencial y virtualmente, a las almas de Norteamérica. Por ello, la primera propuesta que recibió —una iglesia de ladrillo con planta de cruz griega— no le convenció por demasiado tradicional: «la gente no viene a la iglesia para que la encerremos en una caja», diría (Schulze 1996, 339). Dada su predilección por los sermones al aire libre, insistió en la grandiosidad de un edificio donde su congregación pudiese sentirse como en el exterior, cerca del agua y del sol. Metafóricamente, California era un edén, pero, en el entorno suburbano de Orange Grove, presidido por el asfalto y rodeado de un enjambre de centros comerciales, la naturaleza brillaba por su ausencia, de modo que la iglesia no podía sino ser un *invernadero*. Johnson y Burgee tradujeron la visión de su cliente en la imagen hebrea de un enorme *tabernáculo de cristal*, materializado como una envolvente protectora de vidrio espejado de última generación⁵ y que, en realidad, como un arca o la tienda donde se guarda, podría estar en cualquier parte (Fig. 03). De hecho, terminada la

obra, Johnson describiría la *Crystal Cathedral* como un «edificio independiente, sin un marco definido» (Fujii 1980, 14). Asimismo, alegóricamente, la transparencia del poliedro de vidrio podría asociarse también con la apertura del mensaje de Schuller, que pretendía eliminar —como su medio favorito, la televisión— cualquier barrera espacial (Fig. 04).

A TRAVÉS DEL ESPEJO: *TEMPLUM & TEMPUS*

Nada es accidental en la imagen, la tipología o la materialidad de la *Crystal Cathedral*. Cada decisión proyectual es fruto de una compleja elaboración metafórica que adapta, en su formalización arquitectónica, todo un ancestral sustrato religioso a la expresión *trascendente* de los conflictos contemporáneos de la cultura suburbana de la deslocalización. El reverendo Schuller, que había conquistado enormes audiencias a través de una inteligente explotación de las dos tecnologías determinantes de la domesticidad del siglo XX —el automóvil y la televisión—, concibió su nuevo templo, simultáneamente, como un hito visual y un medio de comunicación, queriendo crear, en definitiva y más allá de un gigantesco reclamo arquitectónico, un auténtico polo *atractor* de flujos. Por ello, no es casualidad que, en su reunión de *topos* y *logos*, Johnson terminase erigiendo una versión *transmediática* de la *Stadtkrone* que haría resonar las palabras del mismo Bruno Taut: «un edificio es portador directo de valores espirituales, moldea las sensibilidades de las masas» (Conrads 1975, 41). Como tampoco era accidental que los símbolos antiguos y los mensajes postmodernos de la *Crystal Cathedral* se fundiesen en un lugar como California, donde la experiencia de Dios pasaba por *re-componer* en la celebración de su comunidad, el espacio y el tiempo públicos que, respectivamente, *malls* y programas televisivos habían fragmentado en unidades discretas a gusto del consumidor.

El principal material del que se nutre el proyecto de Johnson & Burgee es, por tanto, el simbólico. En efecto, citando a Mircea Eliade, en cualquier edificio religioso, «gracias a los símbolos, el mundo se hace *transparente*, susceptible de *mostrar* la trascendencia» (Eliade 1998, 97). Conviene no olvidar que todo

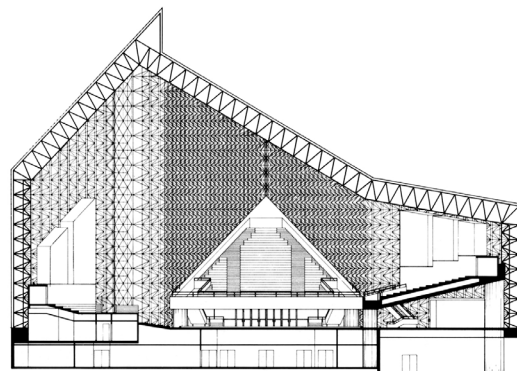
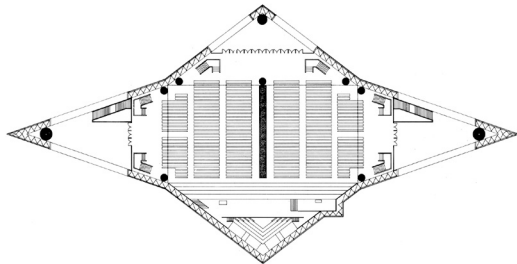
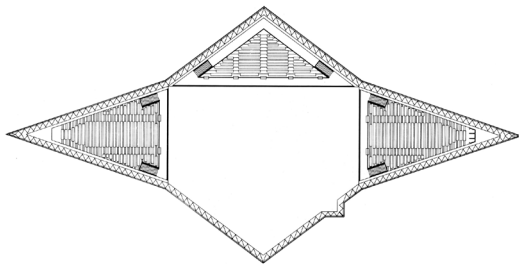
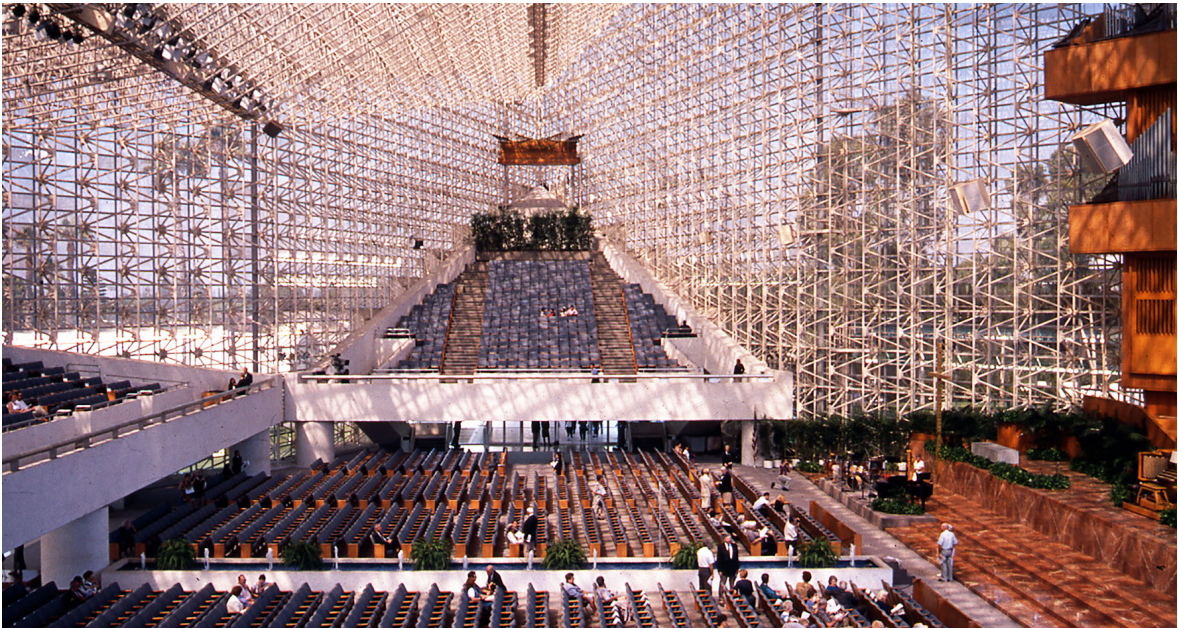


Fig. 05. Interior de la *Crystal Cathedral* desde la tribuna oriental antes de un servicio dominical.

Fig. 06. Johnson & Burgee, *Crystal Cathedral*, 1975/80; plantas de acceso y tribunas, con el norte en la parte inferior.

Fig. 07. Sección por el eje principal.

recinto sacro se separa y protege del mundo exterior mediante un muro de cierre —en este caso un espejo— para preservar un interior, a veces, aún mayor: el del tiempo sagrado. La *Crystal Cathedral* anuda dos antiguas tradiciones: una, relacionada con la imagen que proyecta al exterior; y otra, relativa a la organización de su espacio interior, si bien, en Orange Grove, la simbología se hace aún más compleja porque interior y exterior son conceptos intercambiables (Fig. 05). La histórica vinculación entre los términos *templum* y *tempus* —templo y tiempo—, establecida por Usener en 1920 (Eliade 1998), adquiere en este edificio toda su consistencia e identidad. Por un lado, en el geométrico y ascendente prisma cristalino reverbera la imagen de la montaña sagrada; por otro, su planta de estrella alargada de cuatro puntas, aparentemente naïf —como «de postal navideña», escribiría Charles Moore (1998, 63)—, se vincula estrechamente con las plantas basilicales en cruz que evolucionaron hasta devenir centrales, manteniendo incólumes sus ejes y orientaciones.

Significativamente, la *Crystal Cathedral* altera cualquier organización tradicional, pues, aunque las puntas de sus triángulos se dirijan exactamente hacia los cuatro puntos cardinales, su cabecera no se sitúa en el levante, el sol naciente, sino que busca otra dirección más racionalizada, el norte magnético (Fig. 06). Los ejes de la planta, por su parte, forman una cruz cuyas dimensiones —manteniendo una proporción clásica de 1:2, 63x126 m (200x400 pies)— también se han invertido respecto del tipo de cruz latina: el eje mayor es aquí el secundario y transversal, mientras que el menor es el principal y longitudinal, el que señala el camino desde la entrada al altar —*de la tierra al cielo*—; de hecho, la sección por este plano dibuja un perfil quebrado que otorga dinamismo y verticalidad a este espacio (Fig. 07). Como es sabido, en la tradición arquitectónica cristiana, las referencias a la cruz del martirio y a la bóveda celeste son recurrentes, tanto en plantas como en elementos volumétricos (linternas, cúpulas, etc.) que se subordinan siempre a un eje principal: símbolos, respectivamente, de camino ritual y de ascenso espiritual, ambos conducentes a Dios. A la luz de esta simbología, el recinto de la *Crystal*

Cathedral no es arbitrario, deriva de una tipología y unos ejes sacralizados por la historia e implícitos en la geometría de la estrella: se convierte, pues, en un santuario o en una *puerta del cielo*, en expresión de Mircea Eliade (1998), un lugar de tránsito entre la tierra y el cosmos.

En cuanto a la nave, está delimitada por una membrana permeable a la visión del entorno. Esta piel cristalina se soporta mediante una malla espacial de barras blancas de acero, sin pilares intermedios que dificulten la percepción del vacío central. A pesar de su transparencia con el exterior, la presencia de esta estructura espacial desdibuja los contornos más próximos. El onírico efecto provocado por su escala y su textura confunde la relación figura-fondo, dirigiendo directamente la mirada desde el paisaje interior hacia la infinitud del cielo. Para enfatizar aún más esta conexión, Johnson abrió toda una esquina del templo mediante dos enormes compuertas practicadas en su superficie de vidrio. Por su colosal altura, de más de 20 metros, debían ser accionadas mediante mecanismos hidráulicos, inspirados en la tecnología y en los imaginarios de la NASA en Cabo Cañaveral, aludiendo así a su condición, literal y metafórica, de *stargate* (Fig. 08). Por ello, estos insólitos dispositivos, más que emular la lógica *drive-in* de la primera iglesia de Neutra y, por ende, resultar efectivos en el establecimiento de relaciones visuales con el aparcamiento —ahora mucho más distante—, cobraban todo su sentido en la pantalla, pues su apertura formaba parte de un coreografiado ritual que cautivaba al espectador en lo alucinante de la experiencia televisiva.

Por su perfil ascendente y por su altura (39 metros), la *Crystal Cathedral* se asemeja a una colina destacando sobre la planicie del condado de Orange. No sólo evoca, *es* una montaña sagrada: un *axis mundi* que conecta el inframundo con la bóveda celeste y, por tanto, vehicula la comunicación con Dios. Para los cristianos, esta montaña sagrada es el Gólgota, cuya orografía podría pensarse que reelaboran, alegóricamente, algunos templos del siglo XX como Ronchamp (1950/55) o la vecina catedral de Los Ángeles (1996-2002); sin embargo, la iglesia que, probablemente, acuse de modo más figurativo

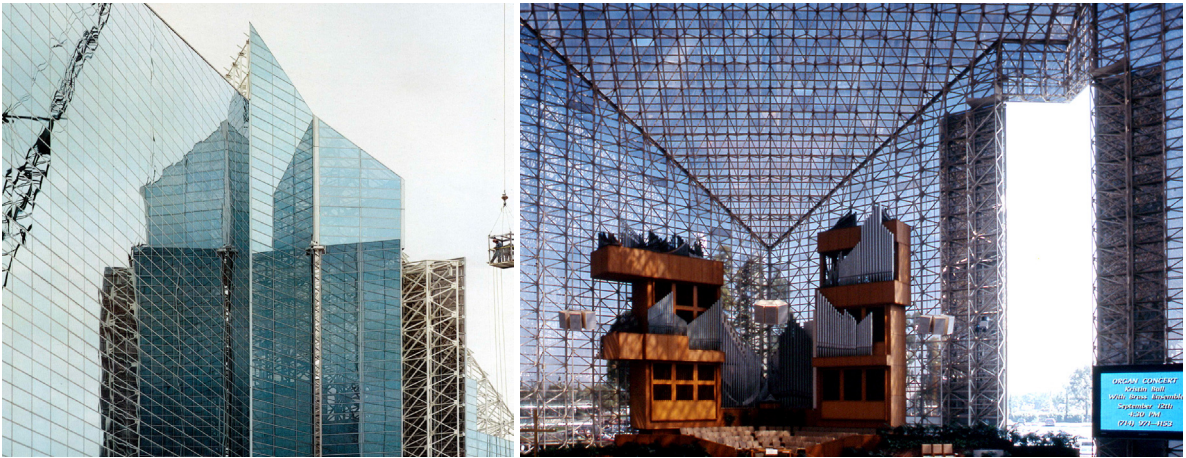
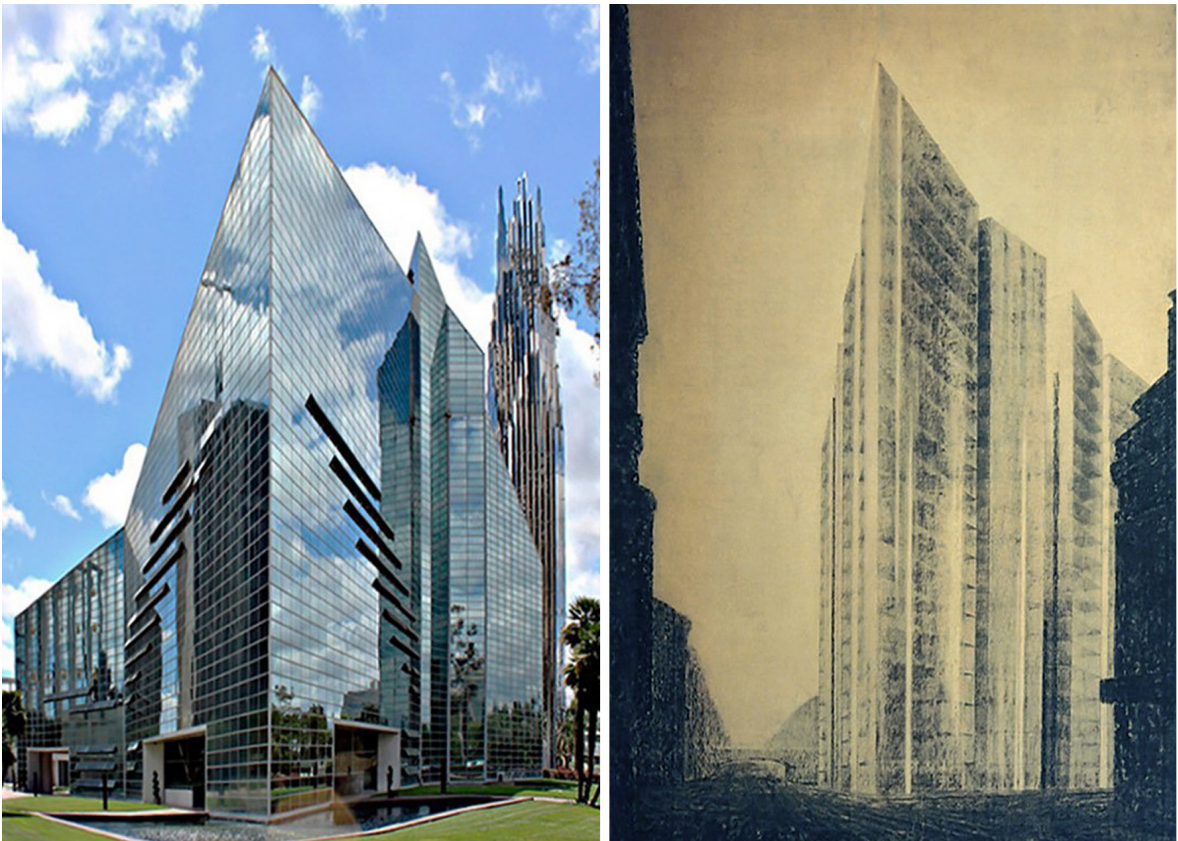


Fig. 08. «Puertas al cielo». Izquierda: vista exterior de la *Crystal Cathedral* durante la construcción. Derecha: Imagen interior durante una celebración.

Fig. 10. Paralelismo entre la visión en escorzo de la *Crystal Cathedral* (Johnson & Burgee, 1975/80) y el proyecto de rasca-cielos de vidrio para la *Friedrichstrasse* de Mies van der Rohe (1921).



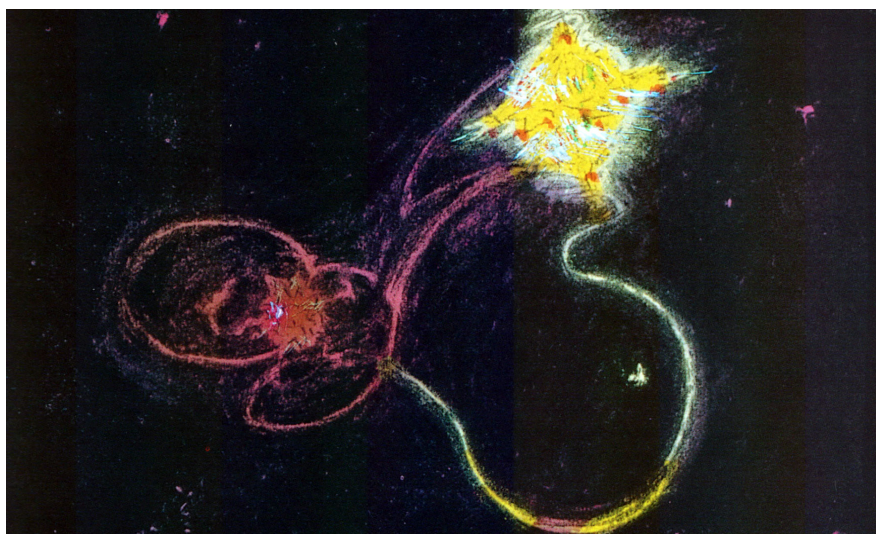


Fig. 09. Bruno Taut,
Estrella-Catedral, ca. 1920.

este simbolismo tal vez sea la de San Giovanni Battista (1960/64), construida cerca de Florencia por Giovanni Michelucci y cuya silueta, recortándose sobre el fondo de los Apeninos, resulta conspicua desde la autopista. Curiosamente, esta *Chiesa dell'Autosstrada* presenta planta de cruz oblonga con la nave y el altar definiendo el eje principal entre los brazos cortos y dos amplias capillas en los brazos largos, virando, como también hace la *Crystal Cathedral*, la dirección de sus ejes, desde el este convencional hacia el norte imantado. Si bien es difícil imaginar al tándem Johnson & Burgee inspirándose en la iglesia de Michelucci, no dejan de ser significativos estos paralelismos tipológicos, volumétricos y simbólicos en su formalización de una montaña sagrada de referencias, en ambos casos, próximas al expresionismo alemán: una irregular y rocosa (telúrica), otra regular y cristalina (espiritual).

Puede resultar extraño relacionar la *Crystal Cathedral* con una montaña maciza, pero, en cierto modo, su superficie de vidrio, que refleja la luz, la vuelve sustancia opaca al exterior. La geometría exacta de sus caras facetadas la aproxima a un mineral cristalizado que, al solidificarse sin impurezas, queda fijado en estructuras regulares; o a un témpano de hielo variando de color y textura en función de la

luz y el tono del cielo. Esta gema tallada recuerda, inevitablemente, las imágenes de la arquitectura visionaria con la que Bruno Taut quiso coronar las cimas de los Alpes⁶. Y, cómo no, a su ensoñación profética de una brillante *estrella-catedral*, que gira, danza y muta en comunión con el universo (Fig. 09), inundando a los fieles en el interior de un resplandor mágico —«extraterrenal», por usar el adjetivo de Moore (1998, 63)—, y que tiene en la magna obra de Thomas Mann su correlato literario.

Pero, si hay un proyecto expresionista con el que la *Crystal Cathedral* está en deuda, éste es, sin duda, el rascacielos triangular de Mies van der Rohe para la *Friedrichstrasse* (1921) y cuyo temprano descubrimiento, debió de ser —en palabras del propio Philip Johnson— una auténtica epifanía, esto es, una revelación (Kantor 2002). Su archiconocido fotomontaje, con la esquina en escorzo y las caras convergentes multiplicando la luz y las imágenes reflejadas de la ciudad en diferentes tonalidades, parece inspirar los ángulos agudos de la solución de Johnson & Burgee (Fig. 10). Aquí, Philip Johnson confiesa su admiración por el Mies primigenio (David 1997), el del impulso emocional que intenta hacer arquitectura usando la luz —y sus reflejos sobre el vidrio— como único material. Pero la *arquitectura de piel y huesos*



Fig. 11. Vista desde el parking norte de la *Crystal Cathedral* durante un servicio dominical con las puertas «Cabo Cañaveral» abiertas y la torre de Philip Johnson en el lado noroeste.

miesiana es más bien una epidermis estructural, un exoesqueleto, un entramado cubierto de escamas cristalinas que rinde homenaje a la tecnología tan exitosamente ensayada por Fuller, Waschmann o Pei y a la que Johnson se había acercado, por primera vez, en el doble vestíbulo triangular de su Pennzoil Place en Houston (1976).

En 1990, una década después de la inauguración⁷ de la *Crystal Cathedral*, Schuller completaría el proyecto añadiendo un campanario auto portante junto a la punta norte de la *estrella*, una aguja de perfiles metálicos que, como esquivras cristalinas, recuerda el palacio de hielo de Supermán, y a la que Johnson (1990) se refirió como una «torre de luz», una «espirra gótica» construida en acero inoxidable. Por cierto, este último elemento vendría a corregir la ambigua

lectura del exterior del edificio pues, hasta entonces, era difícil identificar el carácter religioso de aquel abstracto poliedro (Fig. 11).

El auténtico *tour de force* de la *Crystal Cathedral* sería, pues, la conjunción de las dos almas opuestas del vidrio señaladas por Banham (1959) e, incluso, antes que él, por Mumford (1951) que, como recordaría Fernández-Galiano (2002), habían dado vida a las vanguardias: por un lado, «las facetas talladas del vidrio cristalino» (asociadas a la pureza mineral de la naturaleza que los expresionistas entendieron como metáfora de regeneración espiritual) y, por otro, «la exactitud laminar del vidrio transparente» (símbolo de la perfección industrial de la civilización maquinista). Así, en el «paraíso de cristal» de Garden Grove podría leerse una conjunción de los reflejos

expresionistas y las transparencias modernas, del ilusionismo barroco y la objetividad ilustrada que, como anverso y reverso —literal y figuradamente—, se acomodaban bien a la piel de un edificio, el cual —al decir de Moore— «en su magnificencia, creaba sus propios estándares» (1998, 63).

Otra de las referencias conceptuales citadas por los autores de la *Crystal Cathedral* es el agua, un elemento que, al margen de su simbología religiosa, se presenta como «complemento natural del vidrio» (Banham 1959, 89). Para Paul Scheerbart, el agua, por su intrínseca capacidad para reflejar, pertenece también a la arquitectura de cristal. Quizás, por ello, el edificio no sólo se posa en el suelo, también emerge de algunos estanques situados estratégicamente en su perímetro. El prisma reflejado se convierte así en una especie de gran iceberg: él mismo es agua cristalizada. Johnson también se refirió al efecto submarino de su iglesia (Johnson y Burgee 1985), una imagen alegórica por la que Tafuri, en 1980, la denominaría la «catedral sumergida» (título, tanto de un preludio de Debussy, «La cathédrale engloutie», 1910, como de un dibujo de Escher, «The Drowned Cathedral», 1929) y que remite al mundo de silencio que acontece bajo las aguas: separado de su interior por una urna de vidrio transparente, el anodino entorno de Garden Groove es visible desde el templo, pero no audible. Finalmente, la materialización del eje principal de la *Crystal Cathedral* es también un elemento acuático, un estanque longitudinal —prolongación del de la iglesia de Neutra— del que surtían chorros de agua, activados o desactivados en el momento preciso en que el reverendo Schuller tomaba la palabra, como tampoco era fortuito que los créditos del programa televisivo se proyectasen siempre sobre el fondo de las fuentes de la iglesia.

Así, gracias a la escenografía arquitectónica concebida por Johnson, Schuller aparecía cada domingo envuelto en la mayor pompa televisiva. En un ceremonial perfectamente coreografiado, todo —desde el sofisticado dispositivo simbólico, el sonido envolvente del órgano, el movimiento de las cámaras, hasta la gestualidad teatral del pastor, absolutamente todo— estaba pensado para llevar a los asistentes, a uno y otro lado del televisor, al éxtasis mediático.

NUEVOS IMAGINARIOS: DE ESTRELLA-CATEDRAL A CAJA DE ESTRELLAS

La implosión de la *Crystal Cathedral* marcó los últimos años de la vida del reverendo Schuller. Graves desavenencias familiares precipitaron su ruptura con la congregación que él mismo había fundado. La crisis de la televisión como medio dominante en la era digital y el espíritu aconfesional de los tiempos redujeron drásticamente los ingresos proporcionados por su espacio televisivo; la producción de extravagantes espectáculos para las festividades religiosas y una mala gestión inmobiliaria le condujeron a la bancarrota que forzó, a principios de 2012, la venta del complejo de Garden Grove a la diócesis de Orange⁹ que, con el resto de sufragáneas de la Archidiócesis de Los Ángeles, constituyen la principal provincia católica del país. En el verano de 2013, tras consultar con diversos equipos, el obispado encargó a otro Johnson (Scott Johnson, de Johnson Fain¹⁰) una completa transformación del lugar. Proyectada en colaboración con el estudio de paisajistas Rios Clementi, está previsto que sus obras culminen en 2019¹¹. El nuevo programa religioso ha asumido la idea original de un *campus espiritual* gravitando alrededor de su obra más emblemática, el espejismo cristalizado por Johnson & Burgee, que ahora ha mutado su nombre de *Catedral de Cristal* a *Catedral de Cristo*.

Aunque, desde los tiempos de Constantino, la Iglesia de Roma ha convertido lugares de los más diversos cultos en templos cristianos, en esta ocasión, el reto arquitectónico consiste, por primera vez, en transformar una mega-iglesia evangélica en una catedral católica¹²; un complejo cambio que evidencia que cualquier espacio sacro no sirve por igual a todas las liturgias cristianas. Procede, por tanto, desvelar las dificultades del proyecto, fundamentalmente las derivadas de la aceptación de su forma simbólica y los desafíos de carácter religioso que lanza la nueva sociedad globalizada de la información de la que, en última instancia, dependerá que esta *estrella-catedral* siga brillando con independencia de su adscripción.

En primer lugar, es necesario mencionar la metamorfosis del ambiente que rodea a la, hasta hace poco, *Crystal Cathedral*. El conjunto será reorganizado completamente a través de un nuevo diseño de



Fig. 12. Perspectiva del futuro campus de Orange Grove, diseñado por Johnson Fain en colaboración con Rios Clementi (2014), con la *Christ Cathedral* en el centro y rodeada por los árboles de Júpiter.

accesos, zonas de aparcamiento, espacios para ceremonias al aire libre y áreas recreativas que alterarán sustancialmente las relaciones espaciales entre los edificios originales: la *Drive-in Church* de Neutra —ahora Arboretum—, la *Tower of Hope* y el edificio de Meier. Renunciando a la cercanía con el *parking* que dotó de sentido a estas preexistencias, la propuesta prevé el acondicionamiento de un gran espacio peatonal alrededor de la catedral. Se pretende convertir en un recinto lúdico, aunque se ha concebido con la mayor solemnidad, pues a él se accederá atravesando cuatro patios simétricos, todos ellos rodeados de una formación perimetral de árboles de Júpiter de llamativa coloración rosácea y que, a diferencia de Philip Johnson, buscan descontextualizar el edificio de su entorno próximo (Fig. 12).

De acuerdo con las conversaciones mantenidas con el estudio Johnson Fain, entre sus principales preocupaciones están, primeramente, la investiga-

ción tipológica; después, la oportunidad de repensar espacialmente algunas ideas del proyecto original; en tercer lugar, el desafío de convertir una mega-iglesia evangélica enteramente de vidrio en una catedral católica, cuya liturgia, asociada a unos rituales y unos actos procesionales definidos, requiere un nuevo entendimiento de la luz; y, por último, cómo abordar la alteración de una obra arquitectónica de indudable importancia histórica, siendo fieles a la esencia del edificio, al tiempo que éste se reajusta para una nueva confesión.

Entre todos estos desafíos, es lógico suponer que el relacionado con la transparencia, visual y mediática, de la *Crystal Cathedral* es el que más dificultades presenta pues, *a priori*, su infinita apertura no responde adecuadamente al recogimiento de la oración individual y la penitencia a las que estará destinado el templo cuando no se oficien misas. Por ello, es clave que el espacio sacro original, pensado para



Fig. 13. Fotomontaje de la *Christ Cathedral* (2014), anticipando su futura imagen nocturna.

la predicación desde el púlpito y exaltación espectacular de la fe colectiva, sea, él mismo, *postproducido*, convirtiendo así el gigantesco plató televisivo en un lugar apropiado para el culto católico. Fruto de esta inevitable transformación, uno de los aspectos más dramáticos del proyecto es la alteración de la imagen resultante del efecto producido por los casi 7.500 m² de superficie acristalada que envuelven el edificio. Según sus nuevos propietarios, además del problema simbólico de la transparencia y, también, de la excesiva —e incontrolable— iluminación diurna producida por los más de 10.000 paneles de vidrio, existen otras deficiencias relacionadas con el confort térmico y acústico en el interior del edificio. Con el fin de superar estos inconvenientes, se ha diseñado una solución de paneles de aluminio plegados a modo de cuadrifolio, denominados *pétalos*, que pueden abrirse con distintas inclinaciones y que, diseminados a lo largo del cerramiento de

vidrio, permiten controlar y tamizar la luz solar generando un interesante efecto de vibración a partir de pequeñas sombras.

Consecuentemente, la icónica cáscara de vidrio será conservada como un elemento transfigurado. Desde el exterior, la imagen del edificio de día será muy similar: una superficie reflectante con distintos grados de transparencia dependiendo de la incidencia solar. Si bien, desde el interior, el cambio será notable: con el fin de focalizar la atención en el altar será necesario limitar la visión del exterior que estará bloqueada por la presencia de los citados paneles de aluminio. De noche, una vez cese el efecto de envoltente especular, la imagen de la catedral se prevé muy distinta, pues será resultado de cuánta iluminación se proyecta al exterior. Así, hasta las tribunas, el edificio resultará opaco y, a partir de esta altura, lo que durante el día son finas rodajas de luz según la inclinación de las piezas de metal

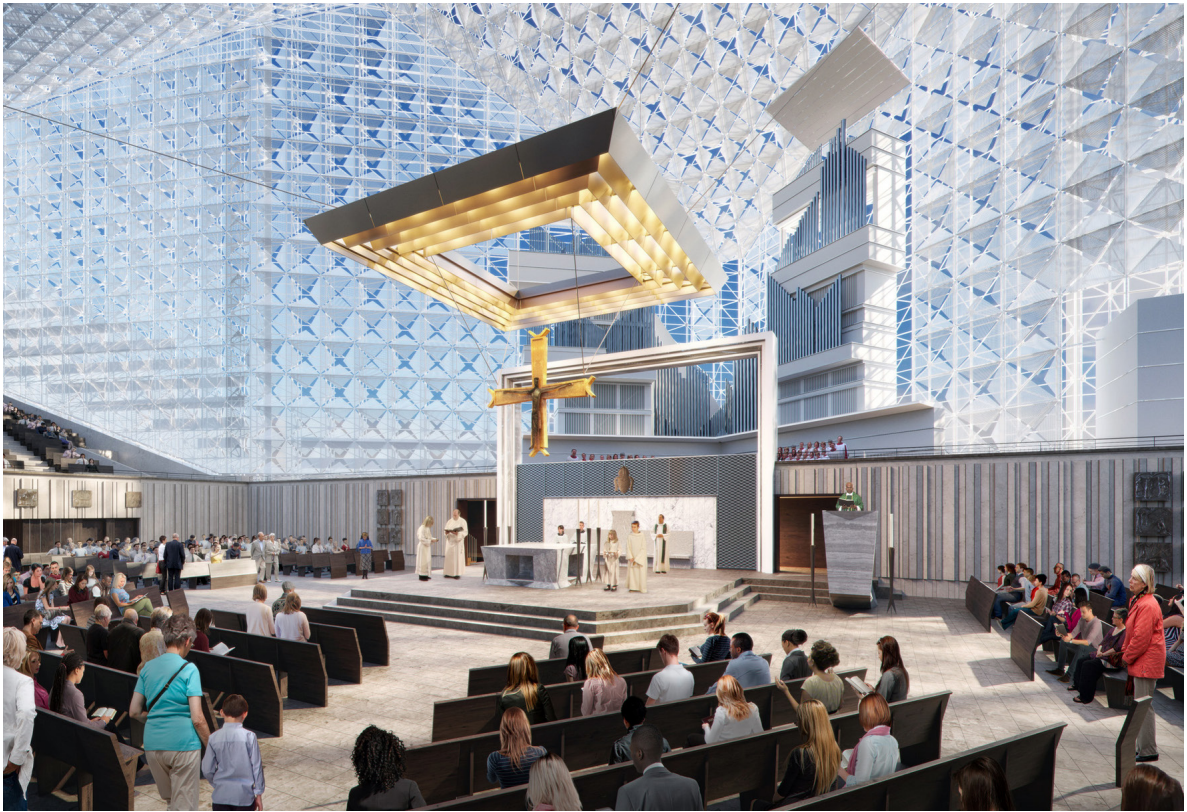


Fig. 14. Fotomontaje del futuro interior de la *Christ Cathedral* (2014) con la solución de *pétalos* de aluminio que cambiarán la percepción interior del edificio.

—puesto que éstas contienen pequeñas lámparas—, ahora, desde fuera se percibirá un conjunto de destellos que el comité responsable de la renovación del templo ha bautizado como *caja de estrellas* (Fig. 13). Esta solución de balizamiento, como de *nuît etoilée*, funcionará con independencia de que se esté celebrando o no un servicio religioso, de modo que pueda corregirse la situación de *todo o nada* anterior cuando, con el edificio vacío, la catedral desaparecía durante la noche (Haire 2014).

En cuanto a la organización y tratamiento del vacío central de la nueva catedral, la operación ha consistido, fundamentalmente, en una significativa reconfiguración de sus tres accesos. En el sur, la entrada principal que conduce al nuevo nártex será

acristalada y cerrada con la adición de dos grandes puertas de bronce. En el interior, la planta resultante será un rectángulo rodeado por los cuatro triángulos de las tribunas superiores. En el centro geométrico del templo se ubicará un monumental altar de mármol accesible por todos sus lados. Sobre él, atrayendo la visión de los fieles hacia la mesa del sacrificio, se dispondrá un baldaquino del que se suspenderá una gran cruz. Tras el altar, en el lado norte, estará la cátedra del obispo, ejecutada en travertino, como también el ambón, dispuesto frente a ésta al otro lado del altar y ligeramente elevado para favorecer la visibilidad y la audición de la Palabra. La sala rectangular de la nave se organizará con los bancos dispuestos según un patrón radial alrededor del

altar, subrayando geoméricamente su centralidad simbólica como *centro del mundo* (Fig. 14). En la entrada occidental, el baptisterio ocupará este extremo del eje longitudinal de la catedral. En el opuesto, accesible desde la puerta oriental, una grave escalera circular (inspirada en la de Bramante en el Vaticano) dará acceso, tanto a las tribunas superiores, como a una cripta en el sótano existente, que contendrá una capilla, una sacristía y un mausoleo. Sobre la capilla de adoración eucarística localizada tras la cátedra se reubicará el extraordinario órgano Hazel Wright, que ha sido restaurado y lacado en blanco para reducir visualmente su presencia. Sustituyendo el granito rosa original, el nuevo pavimento de piedra caliza y el panelado de madera de nogal oscuro pretenden contrarrestar cromáticamente la claridad del interior y enfatizar el simbolismo del eje vertical tierra-cielo.

Como se ha avanzado, uno de los aspectos más complejos del proyecto es el tratamiento de la piel de vidrio y su conspicua malla espacial, si bien, este reto no es tanto de naturaleza técnica como simbólica. Se trataría de un reajuste de imágenes e imaginarios con el fin de que su resignificación, más allá de resolver un problema escénico-ritual, logre adaptar la estimulante polisemia del edificio original a las necesidades de su nuevo culto. Precisamente, porque esta intervención requeriría de tanta o mayor imaginación que la de Schuller y Johnson & Burgee, algunas voces autorizadas ya han planteado críticas al respecto, argumentando que la seguridad y pulcritud del trabajo de Johnson Fain, quizás, resulten demasiado conservadoras para el «futurismo alucinógeno» de la iglesia preexistente (Hawthorne 2016) (Fig. 15).

Ante la dificultad de aunar las exigencias de la liturgia católica con una inventiva radical, conviene recordar que la propia tradición de la arquitectura moderna vinculada al catolicismo muestra ejemplos —como el citado de Michelucci— de complejas y sugerentes inversiones tipológicas. En este sentido, más allá de abordar el reto de transformar el vasto y luminoso espacio evangélico de la *Crystal Cathedral* en un único contenedor de luces y sombras donde quepa el misterio de la liturgia católica, probable-

mente hubiera resultado interesante asumir otros riesgos y explorar, hasta sus últimas consecuencias — como hicieran Johnson y Schuller— la multiplicidad de relaciones socio-culturales, político-económicas y tecno-afectivas de las tres comunidades católicas que integran la diócesis de Orange —anglosajona, latina y vietnamita—, cada una de ellas con su particular visión del mundo y la religión que la expresa. Si Schuller esperaba que su mensaje llegase a quienes se habían apartado de la Iglesia, el desafío de una nueva evangelización no parece casar con procedimientos conocidos. Y, aunque la Iglesia Católica no es ingenua ante el reto que supone la pérdida de vocaciones y la competencia religiosa (véase la exhortación apostólica *Evangelii Gaudium* del papa Francisco), la preocupación por esta realidad probablemente debería haber tenido un mayor reflejo en un proyecto arquitectónico donde, además de la investigación formal y simbólica, se incorporase la imaginación y sensibilidades colectivas de quienes viven esa fe en primera persona. Pues como deslizó Philip Johnson en su discurso de dedicación de la *Crystal Cathedral*, «la arquitectura es demasiado importante para dejarla sólo en manos de los arquitectos».

NOTAS

(1) Según Thomas S. Hines (2005), en una entrevista realizada en febrero de 1981, Robert Schuller le había confesado que el pensamiento de Richard Neutra, en su lograda síntesis de valores humanistas y conocimiento científico, le había impresionado tanto durante sus años de formación que el arquitecto se convirtió para él en una de sus cinco grandes figuras de referencia (las otras cuatro habían sido John Calvin, Fulton Sheen, Norman Vincent Peale y Billy Graham). En 1984, en una entrevista para *Christianity Today*, Schuller afirmaba que una de las cosas más importantes que había aprendido de Neutra había sido acerca del papel crucial que el diseño de un espacio acogedor y confortable tiene en la predisposición de las personas hacia determinados mensajes.

(2) Fue denominada Torre de la Esperanza por albergar la primera línea telefónica de asistencia 24 horas para prevención de suicidios. Este servicio es, seguramente, una de las mayores contribuciones



Fig. 15. Imagen de la *Crystal Cathedral* poco antes del inicio de las obras de transformación en templo católico, con la torre de Philip Johnson en primer término y, al fondo, la *Tower of Hope*.

sociales del ministerio del reverendo Schuller, y ha sido mantenido por sus nuevos propietarios. Al igual que la *Drive-in Church*, las dos piezas de Neutra han sido recientemente restauradas. La primera para ofrecer, provisionalmente, los servicios religiosos de la *Christ Cathedral*, y la segunda como edificio de oficinas y estación radiofónica de la diócesis.

(3) En su momento de máximo apogeo, en el esplendor del tele-evangelismo de finales de los años 90, cada domingo, cerca de veinte millones de personas seguían su servicio televisado, a través de más de cien emisoras de radio, desde todos los rincones de Estados Unidos, Canadá y Australia.

(4) De acuerdo con Esther McCoy (1986), durante las visitas de obra a la *Crystal Cathedral* Philip

Johnson pudo conocer de primera mano la obra de Frank O. Gehry; su interés por la misma fue acrecentándose conforme viajaba a California y culminaría con su inclusión en la exposición del MoMA de 1988 «Deconstructivist Architecture», de consecuencias sobradamente conocidas para la historia reciente.

(5) Los vidrios estaban especialmente tintados para dejar pasar únicamente el 8% de radiación UV, así como calor al interior. Algunos de ellos eran practicables, de modo que podían abrirse mecánicamente para generar corrientes de aire (Fischer 1980).

(6) Quizás, esta asociación del expresionismo de inspiración alpina con la fantasía californiana pueda leerse también, de forma más o menos velada, en la irónica reseña que Charles Moore escribió sobre

la *Crystal Cathedral* en su guía de arquitectura de Los Ángeles (1984) y que comenzaba, precisamente, vinculado dos presencias fantasmagóricas: «Two enormous apparitions, the stuff that dreams are made of, rise up beside the freeways in Anaheim and Garden Grove. Their insubstantiality is enhanced if, as usual, the smog is shrouding them. Their beauty from the freeway seems more apparent to some than to others and seems based more on association than on, say, proportion or other intrinsic properties. The first apparition, which has been there from the fifties, is the Matterhorn at Disneyland. The other, brand new in 1980, is the Reverend Robert H. Schuller's Crystal Cathedral, designed by Philip Johnson and John Burge, and surely that renowned firm's most excited work to date» (Moore 1998, 62-63).

(7) La *Crystal Cathedral* fue abierta al culto en septiembre de 1980, poco después de que Johnson hubiera sido coronado como el primer premio Pritzker y semanas después de que el antiguo Gobernador de California, Ronald Reagan, ganase las elecciones presidenciales.

(8) Bletter (1981) ha demostrado que la asociación expresionista entre el agua y el simbolismo asociado al cristal forma una constelación iconográfica que se remonta hasta las primeras representaciones del Templo de Salomón o a la formalización arquitectónica del imaginario andalusí, y cuya influencia, en ambos casos, fue decisiva en el pensamiento medieval del que beben todas las fuentes de raíz gótica, romántica y expresionista, como la del propio Scherbart.

(9) Frente a otros posibles compradores, Schuller se preocupó porque fuese la Iglesia Católica la que, finalmente, se hiciese con su campus de Garden Grove, entendiéndolo que era el único modo de asegurar que mantendría su carácter sagrado como espacio de culto cristiano. La venta se cerró en 57,5 millones de dólares y cuatro meses después, en junio de 2012, en un evidente gesto de interés ecuménico, la diócesis de Orange anunció el nuevo nombre del templo como *Christ Cathedral*.

(10) Estudio integrado por Scott Johnson y William H. Fain Jr., con sede en Los Ángeles. Scott Johnson que, a finales de los 70 y principios de los

80, había sido colaborador en el despacho de Philip Johnson, también había asistido en la redacción del proyecto original de la *Crystal Cathedral*.

(11) Según figura en la nota de prensa publicada en mayo de 2017 en la página web de la Diócesis de Orange (www.rcbo.org) su obispo, monseñor Kevin Vann, firmó el contrato para la adjudicación de la obra de renovación de la *Crystal Cathedral* con la constructora Snyder Langston, fijándose el inicio de las obras en junio de 2017 y su conclusión en octubre de 2018, de modo que la consagración del edificio como templo católico pudiese llevarse a cabo a principios de 2019.

(12) Asociado a la tradición protestante, el término *megachurch* se enmarca en una tradición que se remonta a los años 50. Habitualmente, se considera que una iglesia es una *megachurch* cuando más de 2.000 fieles asisten a su servicio dominical.

BIBLIOGRAFÍA

Banham, Reyner. 1971. *The Architecture of Four Ecologies*. London: Allen Lane, The Penguin Press.

Banham, Reyner. 1959. «The Glass Paradise». *The Architectural Review* 125:87-89.

Bletter, Rosemarie H. 1981. «The Interpretation of the Glass Dream-Expressionist Architecture and the History of the Crystal Metaphor». *The Journal of the Society of Architectural Historians* 40:20-43.

Conrads, Ulbrich, ed. 1975. *Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture*. Cambridge: The MIT Press.

David, Lawrence. 1997. «Philip Johnson's Crystal Cathedral and the Rhetoric of its Free-Form Polyhedral Structure». En *Beyond the Cube. The Architecture of Space Frames and Polyhedra*, editado por Jean-François Gabriel, 161-188. New York: John Wiley and Sons.

Eliade, Mircea. 1998 [1956]. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.

Fernández-Galiano Ruiz, Luis. 2002. «Voces de vidrio». *Arquitectura Viva* 82:3.

Fisher, Robert. 1980. «The Crystal Cathedral: Embodiment of Light and Nature». *Architectural Record* 168:77-83.

Fujii, Wayne. 1980. «GA Interview: Philip Johnson on Philip Johnson». *GA Document* 1:12-24.

Garay, Eduardo de. 1947. *Los Hospitales en los Estados Unidos. Notas de un viaje de estudios*. Madrid: Instituto Nacional de Previsión.

Gebhard, David y Robert Winter. 1965. *A Guide to Architecture in Southern California*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.

George, Timothy. 2013. «From Crystal to Christ: A Once and a Future Cathedral». *First Things*, 23 de septiembre. Consultado el 06/07/2017. <http://bit.ly/2Dy2t1q>.

Haire, Chris. 2014. «Redesigned Christ Cathedral». *The Orange County Register*, 25 de septiembre. Consultado el 03/07/2017. <http://bit.ly/2DpvJDh>.

Hawthorne, Christopher. 2016. «The Crystal Cathedral Redesign: Why Tasteful Updates Add up to Architectural Disappointment». *Los Angeles Times*, 11 de noviembre.

Hines, Thomas S. 2005 [1982]. *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*. New York: Rizzoli.

Johnson, Philip y John Burgee. 1985. *Philip Johnson/John Burgee: Architecture 1979-1985*. New York: Rizzoli.

Johnson, Philip y Robert Schuller. 1980. «Hour of Power. Dedication of the Crystal Cathedral». 14 de septiembre. Consultado el 03/07/2017. <https://www.youtube.com/watch?v=IqB39TW4miQ>.

Johnson, Philip y Robert Schuller. 1990. «Hour of Power. Dedication of the Crystal Cathedral Bell Tower (Part III)» 16 de septiembre. Consultado el 03/07/2017. <https://www.youtube.com/watch?v=r4IZMygtqfk>.

Kantor, Sybil G. 2002. *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge: The MIT Press.

McCoy, Esther. 1986. «Frank O. Gehry». *Progressive Architecture* 67:75.

Moore, Charles, Peter Becker y Regula Campell. 1998 [1984]. *Los Angeles, the City Observed*. Santa Monica: Hennessey + Ingalls.

Mumford, Lewis. 1951. «The Sky Line: Magic with Mirrors I». *The New Yorker*. 15 de septiembre:84-93.

Mumford, Lewis. 1951. «The Sky Line: Magic with Mirrors II». *The New Yorker*. 22 de septiembre:99-106.

Nerdinger, Winfried et al. 2001. *Bruno Taut, 1880-1938*. Milán: Electa.

Pastier, John. 1979. «An Evangelist of Unusual Architectural Aspirations. Twenty Years in a Neutra Church, Dr. Robert Schuller is Building a Johnson Cathedral». *ALA Journal* 68:49-55.

Scheerbart, Paul. 1998 [1914]. *La arquitectura de cristal*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

Schuller, Robert. 1970. «Hour of Power», KTLA Los Angeles, 1 de febrero (primer programa, grabado el 18 de enero de 1970). Consultado el 03/07/2017. <https://www.youtube.com/watch?v=Bs4nTltzyws>

Schulze, Franz. 1996 [1994]. *Philip Johnson. Life and Work*. Chicago: University of Chicago Press.

Tafuri, Manfredo. 1980. *La cattedrale sommersa/ Subaqueous Cathedral*. Domus 608:8-15.

Time. 1967. «Churches: Drive-In Devotion». *Time magazine*, 3 de noviembre. Consultado el 26/05/2017. <http://ti.me/2DrQONg>.

PROCEDENCIA DE LAS ILUSTRACIONES

Fig. 01 izq, 02, 03 izq. Pastier 1979.

Fig. 01 dcha. Hines 2005.

Fig. 03 dcha. *Domus* 1980.

Fig. 04. *Los Angeles Times*, 17/11/2016.

Fig. 05, 08, 10. Archivo de los autores.

Fig. 06-07. *Domus* 1980.

Fig. 09. Nerdinger et al. 2001.

Fig. 12-14. Cortesía Johnson Fain.

Fig. 15. Diocese of Orange - *Christ Cathedral*.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a Dana Smith la ayuda prestada en la comunicación con el estudio Johnson Fain, así como los materiales de trabajo proporcionados.

Asimismo, queremos mostrar nuestra gratitud al personal del Laboratorio Gráfico del Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos de la Universidad de Alicante y a Beatriz Payá de la Biblioteca del Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante.