

Génesis de una catedral. La Catedral de Managua

J. J. Barba

“... El alcance de la visión del arquitecto halla un desafío y una limitación en las técnicas y los materiales de construcción que pueden hallarse en una región determinada; el clima de ideas cambia de una época a otra. El arte religioso refleja, por encima de todo, las cambiantes opiniones que se han mantenido en diferentes épocas respecto a la posibilidad de representar en una obra de arte la verdad trascendental; una experiencia religiosa original produce generalmente una nueva respuesta a este interrogante. y aplicado a la época del gótico esto es categóricamente cierto. Lo que distingue la catedral de este período de la arquitectura precedente no es el tema escatológico, sino la diferente forma de evocarlos. ...” (Otto von Simson).

Cuando las paradojas dejan de serlo y son evidencia, conviene recordar la naturalidad de los hechos por los que una determinada obra de arquitectura se genera, desarrolla y realiza, y su plasmación es ésa y no otra. Este es el caso de la catedral de Managua, Nicaragua, del arquitecto Ricardo Legorreta (Méjico).

Tras la realización y conclusión de esta catedral, su difusión por medio de publicaciones de toda índole en torno a ella, fueron amplias y numerosas (la revista GA publicó un reportaje, cuando estaba en fase de proyecto). Pero lo que me sorprendió fue el tratamiento de algunas publicaciones, en las que rápidamente se buscaron las referencias “fáciles”, “noticiables”, de una obra arquitectónica cuya expresión formal llamaba la atención; se producía una atracción curiosa hacia ella y a la vez un rechazo inconsciente.

El recurso fácil a las apreciaciones superficiales y carentes de una reflexión sería no debería sorprendernos después de alguno de los ejemplos editoriales más generalizados de los últimos años, donde en uno o dos párrafos se pretende resumir todo el saber arquitectónico de una obra, casi como si fuera el fascículo de “hágalo Ud. mismo, en el menor tiempo posible”.

No pretendo con este pequeño escrito dar las soluciones o respuestas al trabajo de un arquitecto y conocido compañero; pero sí, al menos, atisbar cuáles fueron las líneas que



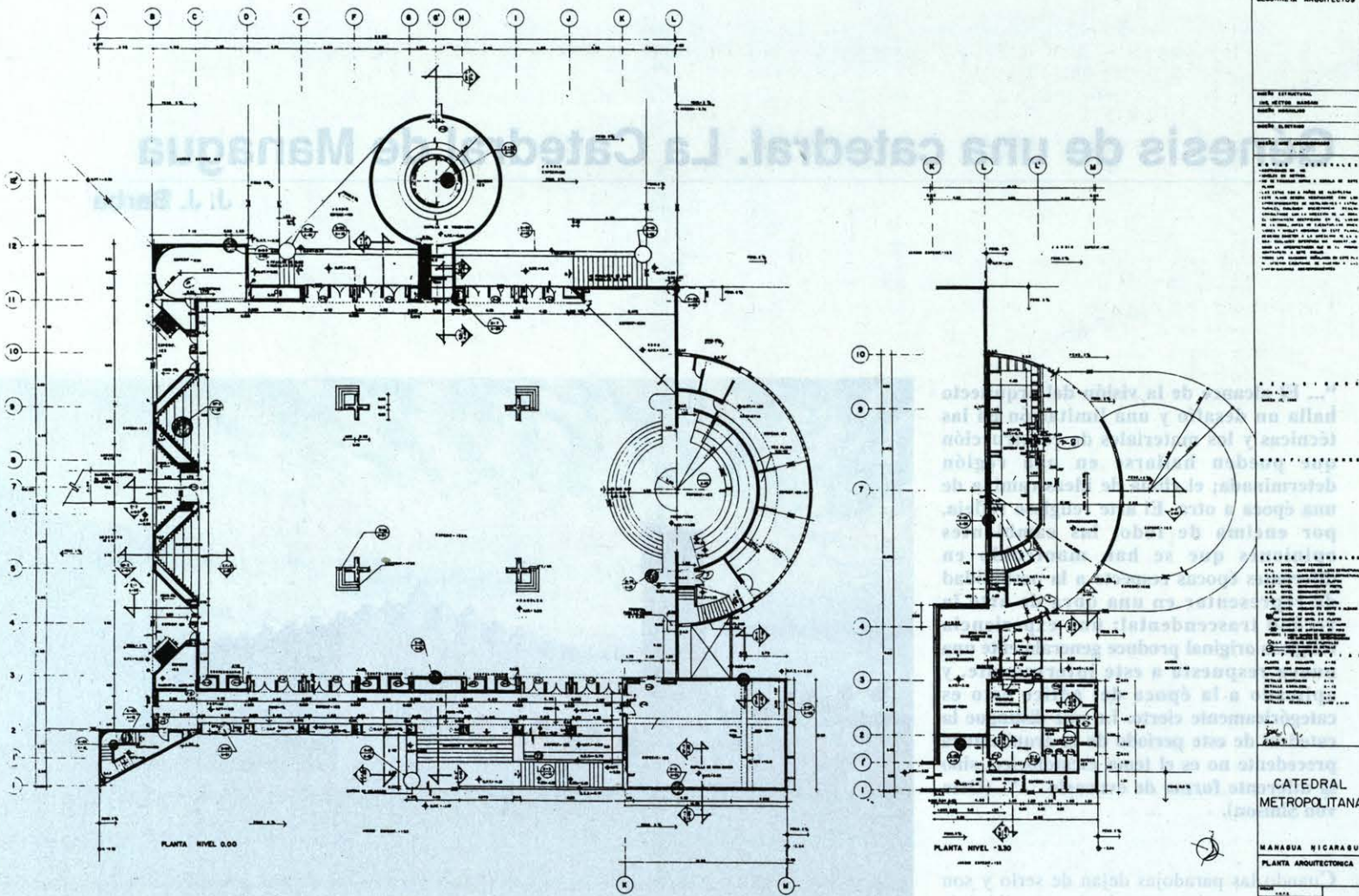
Vista general de la Catedral desde el Este.

L. LEGORRETA



Vista del acceso a la Catedral desde el palmeral.

L. LEGORRETA



Plano de plantas.

generaron, conformaron y condicionaron tanto la idea del proyecto como su realización dentro de cauces que permitan un análisis y crítica objetivos.

Retomando nuevamente el párrafo inicial de Otto von Simson, donde expresa sintéticamente el ambiente que configura la realización de una particular obra de arquitectura, como es una catedral a fines del siglo XX, su análisis comprenderá dos líneas entrecruzadas: las influencias arquitectónicas vernáculas en la realización del proyecto y las referencias culturales o clima de ideas de un arquitecto mejicano para evocar el tema de la catedral.

Antecedentes

La capital de Nicaragua, Managua, se encuentra situada sobre una importante zona sísmica de Centro América, lo que provocó que la antigua catedral ubicada en el centro de la ciudad, construida a principios de siglo, en el terremoto de 1972 quedase parcialmente destruida y con una estructura tan dañada que era inviable su restauración.

Tras un período de inestabilidad política y guerra civil que abarca desde 1972 -con la

caída de Somoza, la llegada de los Sandinistas 1976- hasta 1990 con la llegada de Violeta Chamorro al poder, el país atraviesa una etapa que no permite económicamente abordar planteamientos de recuperación de la antigua catedral.

La activación de un proyecto que por su envergadura hubiera tardado, en la actualidad, un tiempo en ser desarrollado, se ve promovida por una cadena de hechos fortuitos.

Como principal pieza surge en la escena un empresario de Detroit, Mr. Tom Monahan, de origen irlandés, cuya fortuna es consecuencia de los éxitos en la venta de "pizzas". Desde hacía tiempo venía invirtiendo parte de su fortuna en diversos asuntos, como colección de coches o la compra de un equipo de béisbol. Es de destacar su interés por la arquitectura al haber creado un premio, cada dos años, resultado de una clasificación privada, para los treinta mejores arquitectos del mundo (el arquitecto R. Legorreta sería ganador por dos veces de este premio); y posee una de las mejores colecciones de muebles de Frank Lloyd Wright. Con esta inquietud por invertir en experiencias nuevas, y tras una crisis emocional, se pone en contacto con el cardenal de Boston para ver la manera de apoyar a la

iglesia católica. Tras diversas conversaciones, la jerarquía eclesiástica, ante el avance en Centro América de sectas protestantes, le recomienda dos actuaciones:

- la realización de unas doscientas capillas por toda Centro América, (el presupuesto para cada edificio no debería pasar de los 10.000 dólares americanos).

- la construcción de una catedral en un país "... que tras la crisis religiosa de los últimos años, ...", era el único país de Centro América que carecía de un edificio adecuado para los grandes eventos religiosos.

La adjudicación del proyecto recae en el estudio de "Legorreta arquitectos"; son sus realizadores Ricardo Legorreta, Noé Castro, Víctor Legorreta, Francisco Vivas y Miguel Almaraz.

Tras la puesta en contacto con el cardenal de Managua, "Cardenal Obando", Mr. Tom Monahan establece una serie de condiciones, entre las cuales las más importantes son:

- El proyecto debe ser realizado por el arquitecto Ricardo Legorreta. La existencia de un avance de otro planteamiento de proyecto se resolvió con la firma de un cheque por parte de T. Monahan por valor de 15.000 dólares.

- Mr. Monahan aportaría diez dólares por

cada dólar que aporten los nicaragüenses.

- Mr. Monahan aportaría tres dólares por cada dólar que se obtenga en EE.UU.

Tras unas breves discusiones entre distintos estamentos nicaragüenses sobre la conveniencia o no de realizar la nueva construcción en el lugar de la antigua o ubicarla fuera de la capital, la necesidad de revitalizar el centro urbano... las adquisiciones se resuelven de manera rápida. Al cardenal Obando se le concede un terreno fuera del casco urbano, carente de problemas de expropiaciones y dimensiones al aumentar el tamaño de la construcción, y con la contundencia de la siguiente teoría "...el centro de Managua estará donde esté la catedral...".

Después de un período donde se va gestando el proyecto y se van realizando diversas fórmulas para resolver el aspecto crematístico, el proyecto se verá finalizado en septiembre de 1993. Han transcurrido unos cuatro años.

Proyecto

Abordaré el análisis del proyecto de la "Catedral de Managua" en tres líneas básicas, que han logrado mediante su articulación el resultado actual.

- Un análisis geométrico.
- Un análisis referencial-formal.
- Un análisis cromático.

Análisis geométrico, referencial y formal

Son estas dos primeras líneas difícilmente separables, aunque sí identificables. Es bastante sencillo un análisis cromático independiente, pues el proceso de aplicación casi siempre es posterior a la ejecución de la obra, en el estudio de R. Legorreta, que siempre es pensada en un sentido acromático o incoloro.

La composición geométrica utilizada tanto en planta como en sección es "ad quadratum". Dicha decisión es una reflexión que llevará implícita en su aceptación una gran carga de referencias -como veremos posteriormente- y condicionantes, que desde un principio se asumen como piedra angular para la definición del proyecto. Las referencias a la sensibilidad hispánica por la composición horizontal, el muro, el vuelco hacia el interior, y el desarrollo de una riqueza espacial y visual dentro, que no se transparenta al exterior.

La planta del recinto, o atrio, es un cuadrado, situando en sus ejes un segundo cuadrado que es la catedral, cuya composición planimétrica rápidamente es relacionada con la cultura colonial. Así, dichas composiciones, recinto y catedral, son rápidamente reflejos de la cultura prehispánica (Tehotihuacan), como substancialmente de la cultura arquitectónica de los siglos XVI y XVII, donde dicha composición planimétrica referencia y configura el verdadero "centro arquitectónico de la ciudad" mejicana, y se convierte en el origen de desarrollos en damero del resto de las edificaciones circundantes.

Si bien el giro de 45 grados, realizado del

recinto con respecto a la edificación, podría prever una ordenación urbanística diferente, dicha armonía vuelve a recomponerse, al introducir un tercer orden marcado por el palmeral que debe rodear el conjunto, creando un gran eje central de palmeras, cuya fuga y densidad de follaje permitirá el juego barroco de ir graduando la visión y aparición, ante el espectador, del conjunto catedralicio.

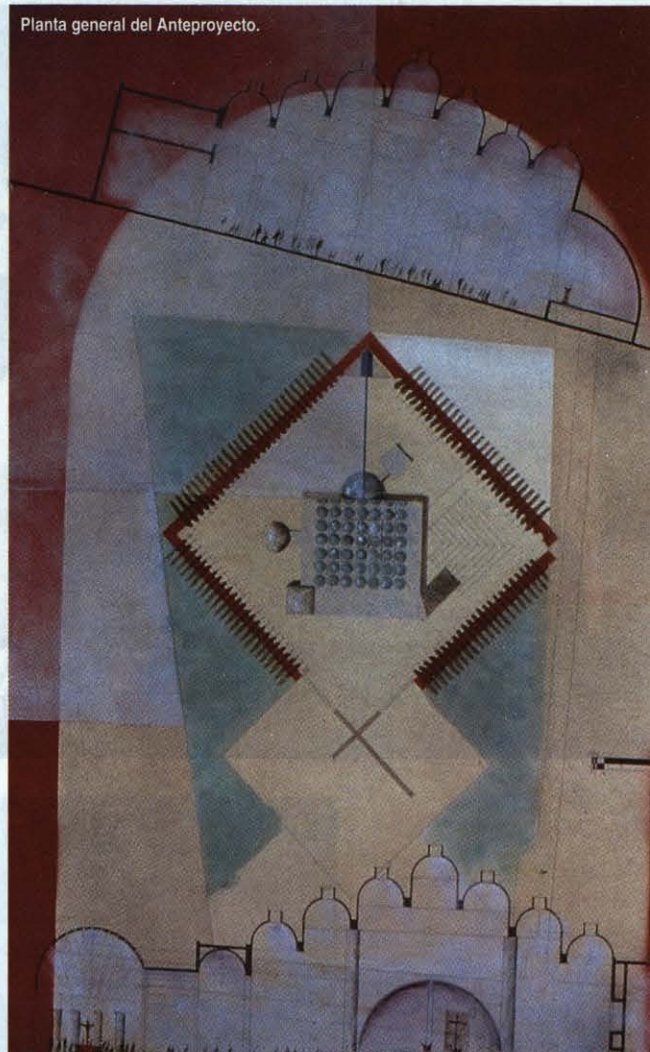
Pero la verdadera importancia del espacio circundante no es urbanística, dado que el desarrollo de la ciudad de Managua no tiene en la actualidad un Plan Director que enmarcase las líneas de un desarrollo en el sentido anteriormente expresado. Radica la singularidad de este espacio en la necesidad de crear un segundo "recinto catedral", de dimensiones más amplias cuando la congregación de personas en determinadas festividades o eventos supera la capacidad del edificio. La aglomeración de personas, en estas situaciones, se estimó en un número aproximado de unas 100.000. Esta tipología es muy repetida, a diferente escala, en gran parte de las construcciones mejicanas, como las de Mitla en Oaxaca o Guadalupe en Méjico D. F.

Dichas construcciones sitúan un segundo altar sobre la puerta de acceso principal, casi en una transposición cosmológica de las tradiciones prehispánicas, en las que la mayor altura de los altares de los centros ceremoniales permitían un mayor acercamiento con los dioses. De esta manera, el espacio de acceso deja de ser de tránsito y se convierte en un espacio sacro, que masiva y volumétricamente es el negativo del espacio interior.

Este se enmarca en el edificio cuya composición geométrica global se inspiraba en la planimetría de la "Capilla Real", del monasterio Franciscano de Cholula, Puebla. Y digo global por ser una composición "ad quadratum", dado que la división espacial de la Capilla de Cholula tiene una clara influencia compositiva de la mezquita de Córdoba, donde el espacio es disgregado y cuyo eje central es levemente acentuado, sin llegar a significarse visualmente, al renunciar incluso a la ubicación de un espacio de cabecera. Es por tanto claramente diferente la concepción del espacio que surge en Managua, claramente referenciado en la contemporánea concepción Católica, donde el espacio de la comunidad de fieles deja de ser un elemento colateral, al ser un elemento central de la celebración religiosa, espacio diáfano y claro. Este protagonismo se verá realzado no solo por la disposición en planta de un espacio centrado, acentuado por la única disposición de cuatro grandes pilares, sino por la composición en vertical del espacio, con una gradación hacia el centro, significada por el color en el tramo de mayor altura que forma un cuadrado, cuyos vértices son los únicos pilares de edificación.

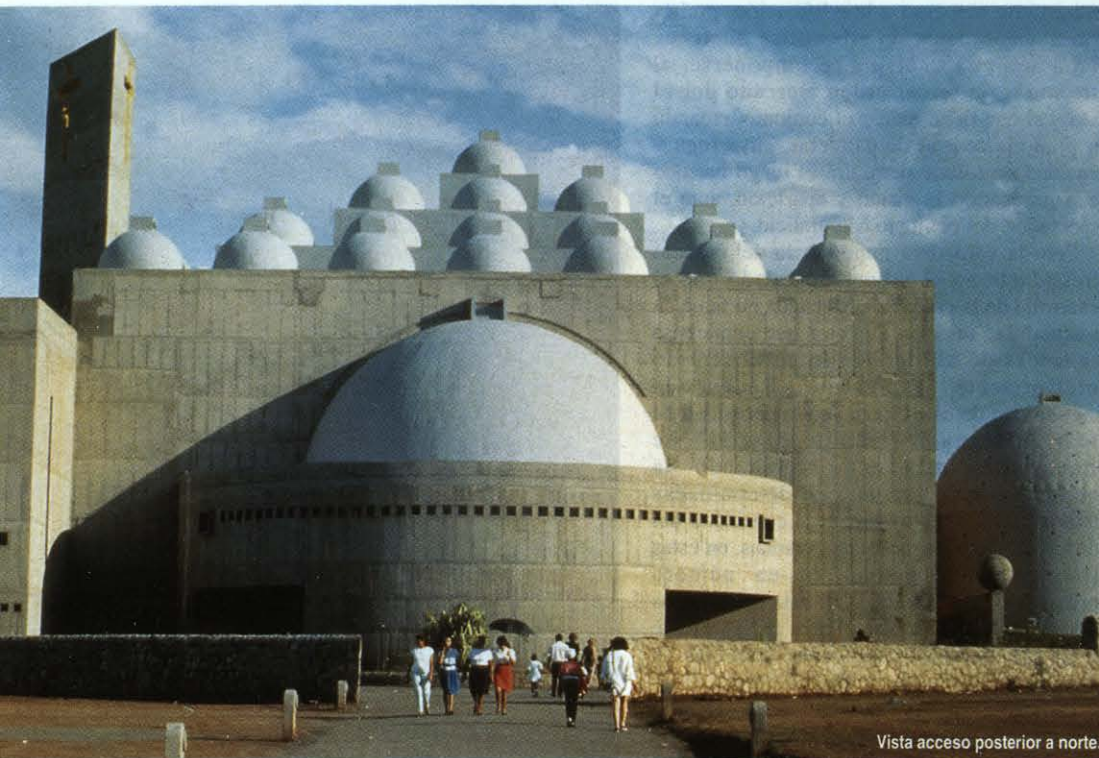
Esta disposición recoge la misma definición geométrica utilizada en planta, cuya nave principal, diseñada para albergar a unas 1.000 personas, tiene unas dimensiones de 150 x 40 pies, 45 x 12 metros (el proyecto se dibujó y construyó en metros, pero se diseñó en pies

Planta general del Anteproyecto.



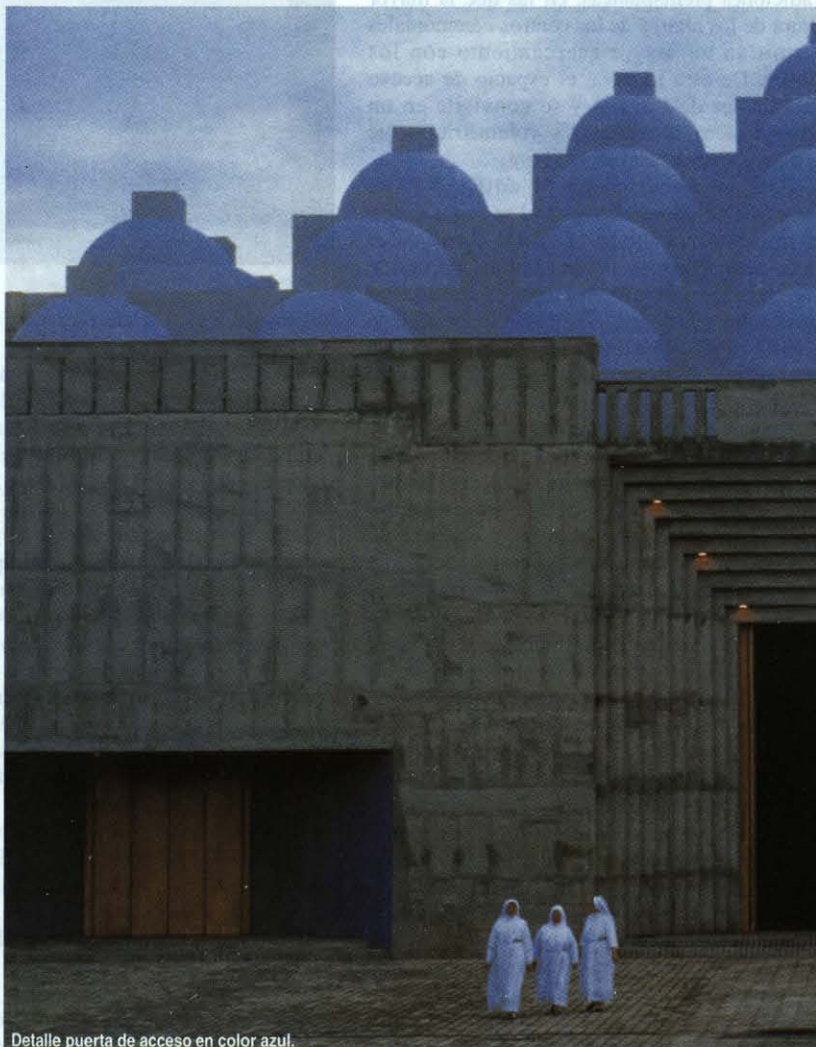
anglosajones). La métrica que rige todo el proyecto es bastante sencilla y repite un proceso de seriación la proporcionalidad de los elementos entre sí. La altura de los pilares es de 40 pies, 12 metros, y la altura del punto central con respecto a la base del pavimento, desde la cota +/- 0,00 es, $21.60 + 2.70 = 24.30$ metros $72 + 9 = 81$ pies (suma del módulo central más la medida de la cúpula central sobre-elevada). Esto implicaría que los datos de la nave central no responden a una geometrización perfecta, $81 \times 2 = 162$ pies > 150 pies; pero si a la medida de la nave central añadimos las medidas del módulo de acceso en un sentido o del atrio en el perpendicular, obtendremos que, $2.00 + 1.60 = 3.60$ metros = 12 pies => $150 + 12 = 162$ pies. La sección recuerda la composición horizontal utilizada para la catedral de Toledo.

Existe un segundo espacio sacro, la "Capilla del Santísimo", con un área de 1.700 pies cuadrados, 153 metros cuadrados, cuya longitud es un tercio de la nave central y su ancho es el mismo que la luz libre entre los pilares de la nave central, $15 \times 10.20 = 153$ metros cuadrados $50 \times 34 = 1.700$ pies cuadrados. Es dedicada a la celebración de las misas diarias. Es un espacio más reducido,



Vista acceso posterior a norte.

L. LEGORRETA



Detalle puerta de acceso en color azul.

donde la escala y la iluminación acentúan una mayor intimidad en las celebraciones eucarísticas diarias.

La catedral no tiene una dedicación mariana, sino que rige la veneración en torno a la figura de un Cristo de pequeñas dimensiones; 1.50 metros de altura. Estas dimensiones habrían provocado que su ubicación en la catedral quedase perdida. Para significar su posición se proyectó un tercer elemento, el más importante por su simbología, dedicado a la imagen de la "Sangre de Cristo" ubicada en una capilla circular de 40 pies de diámetro con un desarrollo vertical de cilindro más casquete circular, total 11 metros, al que sumado 1 metro que es la posición de la base de la imagen de Cristo vuelve a repetir la modulación utilizada en la nave central y marca la cota máxima tanto de la "Capilla del Santísimo" como la cabecera de la nave central.

La cabecera tiene una geometrización idéntica, con una modulación doble a la capilla anterior, con un desarrollo de doble cilindro utilizado como dependencias de la jerarquía eclesiástica previas a las celebraciones religiosas.

La torre-campanario, una sola en la tradición hispánica, cuya altura corresponde al triple del ancho de la nave central, capillas o cabecera, 35.00 metros = 116.67 pies; pero si sumamos 1 metro, cota a la que está situada la imagen del Cristo, obtendremos, metros = 120 pies. Todos estos espacios se definen como volúmenes claros e independientes bajo el sol.

En el cubrimiento del volumen principal de la catedral se relegan a un segundo plano la pureza de líneas y las geometrías claras, para cubrir dicho espacio al exterior mediante la seriación de volúmenes. Esta composición volumétrica del edificio vuelve a recuperar expresiones formales de edificios singularmente conocidos en la cultura arquitectónica mejicana; pero su seriación es fácilmente relacionable con la cubierta de la "Capilla Real" del monasterio Franciscano de Cholula, si bien es evidente que la referencia sólo es formal y no espacial, pues las cúpulas no sirven para graduar la luz de espacios concretos de forma individual, sino colectivamente en grupos de diferente altura según el escalamiento seguido hacia el centro del edificio, con la única significación del cambio de luz por reflexión cromática en el espacio central.

Los restantes matices de forma que conforman el edificio son un compendio de referencias más o menos sutiles; y así, la fachada Este, con sus perforaciones en el muro a través de unos arcos, recuerda claramente la iglesia de Cuilapan construida por los Dominicos (1550), en las que los muros laterales resultan horadados por una serie de arcos que convierten el organismo en una especie de pórtico abierto.

El tratamiento de los paramentos exteriores es en hormigón de encofrado visto, sin tratamientos, sin una cuidada ejecución. Quizá es un intento de no realizar una utilización reiterada de enfoscados coloreados,

hormigones como los de Le Corbusier empleados en las rugosas texturas de dicho material visto, sin un cuidado preciso en las juntas o superficies acabadas del convento de La Tourette, pero en formalizaciones diametralmente opuestas.

Análisis cromático

“La composición de la forma no podría ser imaginada sin la luz... la composición arquitectónica de la luz es imposible sin el color... sin el color, la arquitectura carece de expresión, es ciega... aquellos que quieren excluir absolutamente el color, demuestran que no han comprendido la importancia del color como elemento arquitectónico, como materia de composición.

No importa que se trate de la pintura o del color intrínseco de los materiales. No cabe duda de que, por empleo del color, la arquitectura no se transforma en arte...

Se ha abusado del empleo decorativo de los colores en la arquitectura. Pero el color es tan indispensable al hombre como la luz. En la arquitectura moderna, las superficies requieren ser animadas, o sea, compuestas por medio del color puro, el color del espacio. Aun haciendo abstracción del uso de pinturas, el empleo conveniente de los materiales modernos está sometido a las mismas leyes que los colores en el espacio, en el tiempo.” Theo van Doesburg (2)

Cuando hojeé por primera vez aquel GA y de repente atrajo mi atención la particular forma de presentar un proyecto, aquella expresión gráfica de los dibujos a mano alzada, con colores chillones y fuertes, y con un buscado aire de misticismo, me pregunté cuál sería el alcance de dicho proyecto. Posteriormente, el profundizar en el conocimiento del arquitecto Luis Barragán y su particular sentido del color me permitió acceder a una manera diferente de entender la arquitectura.

Es este acceso el que significativamente puede expresar mejor los tratamientos interiores del edificio y la utilización combinada de luz y color para configurar sus espacios, singularizándolos y simbolizándolos con dicha intersección.

Esta combinación expresa un amplio mundo de ideas y símbolos. De todas formas, Barragán tuvo una especial manera de conceptualizar las referencias autóctonas al color mejicano, y en ellas es fácil entender las influencias del movimiento moderno y cómo su plasmación viene condicionada por su conocimiento de la arquitectura de las vanguardias y la influencia que tuvo su estancia en Europa, así como sus estudios y conocimiento cercano del Neoplasticismo y la influencia de este mediante De Stijl o Theo van Doesburg (que es decir lo mismo). Las realizaciones de Legorreta vienen marcadas por la influencia de Barragán en su obra; pero más claramente por asumir de forma consciente y sin tamices las tradiciones prehispánicas en torno al color.

Es fácil conocer cómo los colores primarios ocupan lugares determinados en el espacio y corresponden a ciertos atributos divinos, prehispánicos. En la cosmovisión Teotihuacana, el universo es visto como un cuadrado (relación geométrica que ya ha sido analizada) y cada punto cardinal es representado por un color y regido por un dios.

Azul es el Sur, lugar de la vida y de Huitzilopochtli, “Colibrí de la izquierda”, dios de la guerra.

Negro es el Norte, lugar del perecimiento y de Tezcatlipoca Yaotl, “espejo humeante y enemigo”, dios de todo lo nocturno.

Rojo es el Este, lugar de la regeneración y de Xipe Totec, “El desollado”, dios de la primavera.

Blanco es el Oeste, lugar de la ancianidad, de la purificación y de Quetzalcóatl, “Serpiente emplumada”, dios del autosacrificio.

El amarillo se ubica al centro del quincunce, símbolo del tiempo y del movimiento, y su dios regente es Xiutecuctli, “Señor viejo”, dios del fuego.

A partir del principio anterior, los colores se repiten, se matizan y se combinan en distintos espacios del cosmos y de la tierra, los colores se repiten. Así, el verde jade representa al Tlalocan, “paraíso del dios del agua” y el verde amarillento es el color simbólico de Malinalli, “diosa de la yerba”. El Cincalco –“Casa del maíz”, paraíso de las Cihuateteo, mujeres que no sobrevivieron al parto– está jaspeado de morados y amarillos, como son los distintos granos de elote. El paraíso del sol presenta los colores cálidos de las llamas y el iridiscente tornasolado del plumaje de los chupamirtos, pájaros en los que se han convertido los guerreros que perdieron la vida en batalla.

En los diversos planos celestes encontramos que el rojo repite su imperio en el undécimo cielo, el amarillo en el décimo, el blanco en el noveno, y el azul en el séptimo. El verdinegro tiñe el sexto cielo.

Respecto a los inframundos, el Apanohuaia que es el primero, se ve bermejo por el pelaje de los perros que ayudan a los que pasaron a mejor vida a cruzar las caudalosas aguas. El Tecoyolcualoya, “lugar donde los jaguares devoran los corazones”, es amarillo moteado con negro. En otros profundos estratos se encuentran la región color sangre de tuna regida por Chalmecacihatlí, “La sacrificadora”, y las regiones de las saetas azules y los recodos de las blancas y azuladas neblinas.

Los colores como lenguaje permiten precisar una simbología reveladora de un mundo mágico. Si encontramos el ojo del sol coloreado en amarillo, entendemos con ello una referencia al calor de la vida; pero si es negro, está aludiendo a un personaje que dejó de existir o al fin de una época o dinastía. Cuando aparecen entrelazadas una serpiente azul y otra roja, desciframos el enfrentamiento del agua con el fuego y el ideograma representa la guerra. La combinación de rojo y negro casi siempre es figurativo de sabiduría.

Si atendemos al aspecto cromático del

Interior Capilla Bautismal.



PETER AARON



PETER AARON

Interior Capilla del Santísimo.



Detalle iluminación pilar.

universo según la cosmovisión de los antiguos mexicanos, vemos que el firmamento es un conglomerado plenamente iridiscente, fascinante por la ordenada y significativa distribución de las tonalidades.

Dicha riqueza cromática es fácil de palpar en el ambiente mejicano; y su traslación a este proyecto, evidente, estrictamente coincidente y demasiado casual para no ser natural.

Al conjunto se accede a través de un eje-avenida de palmeras, que desemboca en las entradas situadas al Sur, que son el paso a la catedral, lugar de oración de vida. El color utilizado es el azul.

La fachada al Este está formada por un pórtico, que conjuntamente con una escalinata marcan toda la fachada y dan paso mediante unas escalinatas a la capilla donde se ofician las misas de diario, fuera de las grandes celebraciones. Esta fachada está pintada de rojo, y evidentemente es un lugar donde el espíritu se regenera y por tanto, siguiendo los postulados teológicos, una primavera espiritual.

La fachada Oeste está singularmente significada por la capilla dedicada al Cristo de la Sangre. En este elemento se juega con una doble dualidad cromática. Al exterior, siguiendo la orientación cromática planteada

anteriormente, se utiliza el blanco, lugar de la purificación –Capilla de Cristo redentor que da su vida por la humanidad– y el autosacrificio. En el interior, el tratamiento cromático que se aplica vuelve a ser el rojo para denotar explícitamente un estadio de regeneración, figuración clara como es la crucifixión.

El espacio central, especialmente significado, de gran fuerza tectónica, donde teológicamente se simboliza en la idea de que el pueblo de Dios, es lo más importante y son las personas las que por su período vital marcan y denotan la existencia, transcurso y movimiento del tiempo; por tanto, como cabría esperar, dicho espacio es pintado de amarillo.

Como era previsible, el negro, aunque representa el norte, no tiene cabida en un edificio así, pues representa al dios de todo lo nocturno. Aunque si separamos la referencia cósmica y nos centramos solo en la referencial, entendiendo por oscuridad que en dicha fachada se realizó un acceso subterráneo, dicha visión cosmo-cromática quedaría completa y cerrada.

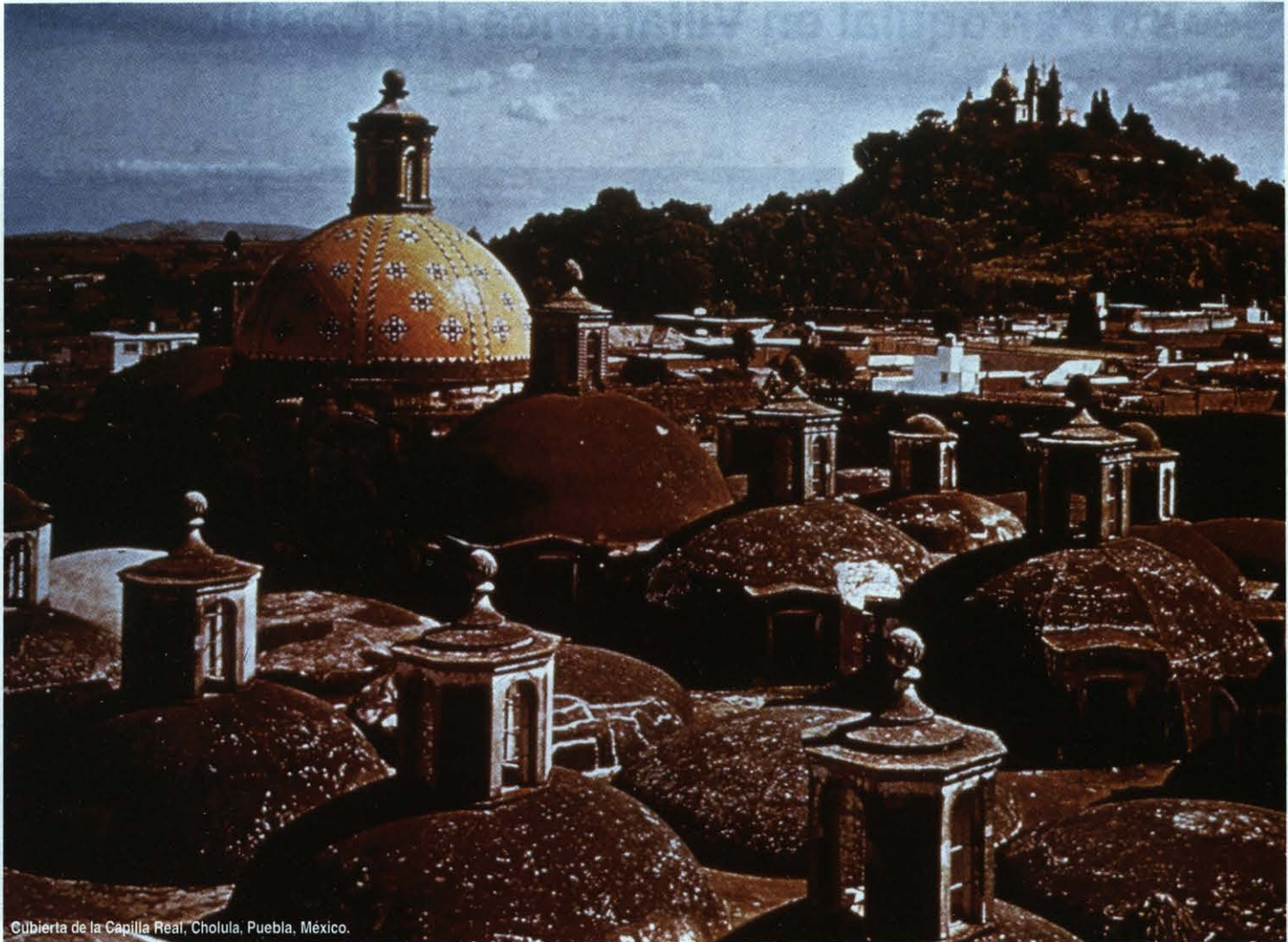
Las restantes variaciones cromáticas que se formalizan vuelven a ser elementos referenciales con un mayor o menor grado cosmológico.

El espacio simbólico no es figurativo sino

cromático. La figuración como espacio simbólico, como espacio escultórico entendido en la cultura cristiana, no existe y queda relegada a una motivación colorista, cuya significación tendría la misma función hacia una población indígena, totalmente impregnada de la tradición cromática, cuyo acceso o conocimiento teológico es muy precario.

¿Son casualidades la intensidad cromática de estos espacios? En cualquier caso son las relaciones cromáticas que realiza Ricardo Legorreta y sus aplicaciones, las actuaciones más interesantes, en la transposición a edificios públicos, de los matices, sensaciones y ambientes creados por Luis Barragán para la intimidad de sus espacios.

“...Asimismo, al transitar por estos espacios maravillosamente concebidos y observar la fusión del color y los destellos sobre las piedras o el muro, surge la sensación de que lo visual emite sonidos. Y en esta abstracción onírica, a medida que las formas de la luz y de la sombra se sienten más hondo, entonces se empieza a vislumbrar ese inefable misterio de la estética y en ese momento la imagen se convierte en música...” Armando Salas Portugal. (3). (4).■



Cubierta de la Capilla Real, Cholula, Puebla, México.

N O T A S

La información gráfica de la catedral ha sido facilitada por Ricardo Legorreta & arquitectos.

La información gráfica sobre la "Capilla de Cholula" fue facilitada por la Arquitecta Sara Topelson de Crinberg.

- 1.- Otto von Simson "La catedral gótica". Ed. Alianza Forma. Madrid 1980. Ed. cast.: Alianza Editorial, S.A. Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15. Madrid., p. 33.
- 2.- Theo van Doesburg "L'architecture vivante" De Stijl. Ed. Albert MorancJ. París, 1925.
- 3.- Armando Salas Portugal fue fotógrafo de L. Barragán. A. S. Portugal "Barragán". Ed. Gustavo Gili SA, Barcelona, 1992, p. 12.
- 4.- En una carta de Ricardo Legorreta, agosto de 1995, me comentaba: "En cada proyecto el Arquitecto deja un poco de sí mismo. En la Catedral de Managua dejamos no solo parte de nosotros mismo sino de nuestras almas. Las especiales circunstancias que rodearon al proyecto, pero sobre todo la fe, entereza y humanismo del pueblo nicaragüense han dejado profunda huella en nosotros y representaron una influencia definitiva en todos los aspectos del diseño. Hemos querido, obviamente a nuestra manera, dejar constancia del papel que la Iglesia Católica debe jugar en el futuro de Latinoamérica, dejar constancia en formas y textura del largo sufrimiento del pueblo Nicaragüense, en los espacios, luz y colores un mensaje de esperanza, alegría y espiritualidad que la humanidad tanto necesita. No sé si lo hemos logrado: toca a alguien más juzgarlo. El haber participado en el diseño y construcción de la Catedral me ha hecho ver en forma dramática, cuán equivocados estamos los Arquitectos contemporáneos al pretender convertir nuestro edificios en monumentos al comercio, la política o a nosotros mismos ; me ha hecho ver que debemos estar al servicio de los principios, creencias y de la sociedad. Este es el verdadero fin de la Arquitectura."

Bibliografía

- 1.- Architecture and Urbanism. A+U. 1994: 10 N1 289. Publishing co., LTD. Distribuidor; The Japan Architect CO. LTD. 2-31-2 Yushima, Bunkyo-ku Tokyo, 113, Japón.
- 2.- Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial. Ren Taylor. Ediciones Siruela, A.A. 1992. Plaza de Manuel Becerra, 15. Madrid.