

BELLAS ARTES

**LA ARQUITECTURA AL SERVICIO DEL PODER:
LA CATEDRAL DE TÁNGER COMO CATARSIS
DE LAS FRUSTRACIONES COLONIALES
ESPAÑOLAS¹**

**ARCHITECTURE IN THE SERVICE OF POWER:
THE CATHEDRAL TANGIER AS CATHARSIS OF
SPANISH COLONIAL FRUSTRATIONS**

In memoriam de Monseñor Peteiro, Arzobispo de Tánger

Alberto Darías Príncipe*

Recibido: 22 de abril de 2013

Aceptado: 23 de mayo de 2013

Resumen: La catedral de Tánger fue, desde la ocupación española de Marruecos, un acicate con el que poderse resarcir de todas las humillaciones infringidas por otras potencias coloniales a España. Aunque la situación económica de la hacienda del Estado hacía difícil el logro de ese proyecto, se convertiría en el arma psicológica esgrimida

por los franciscanos y autoridades del Protectorado ante la posibilidad de ser nuevamente superados por otros países que además no tenían la primacía canónica del territorio. Junto a esta preocupación surgió una segunda necesidad, la de ser pioneros en la renovación tanto litúrgica como artística en una institución, la Iglesia, que vivía en

* Catedrático de Historia del Arte. Departamento de Historia del Arte. Universidad de La Laguna. Campus de Guajara, s/n. 38071. La Laguna. Tenerife. España. Teléfono: +34 922 317 783; correo electrónico: aldarias@ull.es

¹ El origen de este trabajo está en la comunicación presentada al Seminario Internacional Franciscano III. Se llevó a cabo, organizado por el CEPSE de Oporto, los días 3, 4, 5 y 6 de octubre del 2012, en Ponte de Lima (Portugal) con el título: *La nueva arquitectura de los franciscanos en África: la catedral de Tánger (evolución del gusto arquitectónico en la primera mitad del siglo XX)*. La justificada necesidad de limitar su extensión, impidió el desarrollo de aspectos fundamentales que ahora, corregido y aumentado, presento.

aquellos años un proceso de renovación sin precedentes.

Palabras claves: Catedral, Tánger, liturgia, arte religioso, arquitectura sacra.

Abstract: From the Spanish occupation of Morocco onwards, Tangiers Cathedral was a spur for Spain to wreak revenge on other colonial powers for all the humiliations inflicted on the Spaniards in the past. Although the economic situation of state finances made it difficult for this project

to be successful, revenge was the psychological weapon wielded by the Franciscans and the Protectorate authorities in the face of their potential absorption by other countries that had no canonical primacy over their territory. Along with this concern arose a second requirement: that of being pioneers in an unprecedented liturgical and artistic renewal in the institution of the Church.

Keywords: Cathedral, Tangiers, liturgy, religious art, sacred architecture.

INTRODUCCIÓN

El estatus del régimen administrativo de Tánger era el resultado y también el recordatorio de la debilidad política con la que España se había enfrentado al reparto colonial de África por parte de las potencias europeas. La entrega del sector norte de Marruecos (después de una vergonzosa y continua merma del territorio) que Francia había ofrecido a España, presionada por el Reino Unido que no quería una potencia fuerte controlando la entrada al Mediterráneo, se vio ensombrecida por la sustracción de un pequeño sector en torno a Tánger al que se declaró zona internacional, cuyo estatuto definitivo de 1929 ponía en manos de varias nacionalidades (entre ellas Francia y España) su gobierno. De este modo se evitaba que esta última tuviera el control de las dos orillas del estrecho de Gibraltar.

Por eso consideró siempre este territorio como zona irredenta, y de hecho, durante la Segunda Guerra Mundial, la ocupó, con la excusa de asegurar su neutralidad, obligándola a devolverlo en 1945, una vez acabada la contienda.

Sin embargo, le quedaba aun un recurso al que acogerse para hacer valorar su prestigio en Marruecos: la administración religiosa. La tarea misional en el ámbito musulmán había sido encargada a los franciscanos por la Iglesia desde el siglo XIII, pero la orden corrió el peligro de extinguirse si no hubiera sido porque, en 1629, la Corona española asumiera la protección de los frailes seráficos, limitándose su labor proselitista exclusiva-

mente a este país. En el siglo XIX, gracias a las buenas relaciones del sultán con los frailes, se creó la prefectura apostólica de Marruecos, convertida en vicariato en 1908². Pero, desde que Francia comienza a intervenir en los asuntos del imperio cherifiano toma la iniciativa de enviar franciscanos franceses a Marruecos, concretamente desde 1907. A partir de la entrada en vigor del Protectorado, en 1912, París no deja de presionar a la Santa Sede hasta lograr en 1923 la ruptura administrativa. Se crea un nuevo vicariato apostólico en Rabat para la zona francesa, Tánger queda como cabeza rectora de la parte española y las seis casas misionales que ya había fundado en el sur.

Después de este nuevo despojo, España necesitaba mantener con dignidad lo que aún le quedaba, y esto solo era posible si la sede de la cátedra tenía la prestancia necesaria, máxime si tenemos en cuenta que tanto franceses como italianos comenzaban a construir templos que superaban en empaque a la vieja catedral decimonónica ubicada en la medina.

Por tal motivo la construcción de una nueva catedral fue un tema de importancia no solo religiosa sino sobre todo política. Así el Estado asumió la obra como algo prioritario, a pesar de que la Guerra Civil primero y la postguerra después dificultaran su realización. Pero eso mismo justifica la riqueza de ideas y permite que afloren los más diversos lenguajes arquitectónicos, marcados siempre por la sensibilidad revisionista del Régimen, aunque al final lograra desmarcarse y emprendiera un camino renovador.

PRIMERA SEDE

A partir de la victoria española en la guerra de 1859-1860, comienza la reorganización de los Frailes Menores en el imperio Alawí. La suerte hizo que la persona encargada de esta restauración fuera un hombre excepcional: José Lerchundi. Intelectual, excelente gestor, buen diplomático y persona de profunda espiritualidad, consigue pacientemente afianzar la la-

² Archivo General de la Administración: Proyecto de establecimiento de un Vicariato Apostólico en Tánger. Cajón nº 3, Legajo a. Expediente nº 4.

bor franciscana en un país por naturaleza hostil al cristianismo, llegando incluso a efectuar, gracias a una dinámica independiente de los intereses españoles, relevantes servicios a la labor del propio sultán, quien termina aceptando a los franciscanos como colaboradores.

Tánger fue elegido como el lugar donde erigir la catedral por ser la capital diplomática del sultanato. Para llevar a cabo la edificación de la catedral, debía disponerse de un solar y con esa intención se compró el edificio de la legación sueca, ubicado en el centro neurálgico, junto al Zoco Chico. A continuación se encarga al arquitecto José Rosell el trazado de un edificio que comprendía el templo y la misión. El primero constaba de una nave abovedada y no tenía fachada a la calle. El proyecto sería rechazado, por lo que solicitan la ejecución de otro al arquitecto Manuel Aníbal Álvarez³.

Este nuevo encargo obliga a efectuar algunas reflexiones. El antiguo edificio consular, donde tendría su sede la misión, se respetó bastante dado su aceptable estado de conservación. De hecho, en el interior del inmueble aún se conservan restos de la permanencia de los suecos y el antagonismo de los estilos arquitectónicos hubiera exigido una costosa remodelación, por el contraste de su lenguaje con el de la catedral. Las obras para la edificación del templo, cuyo frontis ahora estaba en contacto con la vía pública, se iniciaron en octubre de 1880 y se remataron al año siguiente.

Consultado el archivo de la Misión, solo encontramos un diseño de la fachada, firmado por Antonio Alcayne y fechado en 1895 (fig. 1); se trata de uno de los constructores de la orden, más experimentado en la proyección que en la construcción de edificios⁴. La semejanza entre la obra realizada y el dibujo de Alcayne es escasa, tanto en la forma como en la capacidad. En el primer caso, el lenguaje empleado es el historicismo neomudéjar, en el segundo un eclecticismo con soluciones neogóticas de repertorio⁵. Si la obra tiene por acceso un arco de herradura

³ BRAVO, (2000), p. 208.

⁴ BRAVO, (1998), p. 63.

⁵ Archivo de la Misión de Tánger (en adelante AMT). Catedral. Proyectos. Legajo 265.

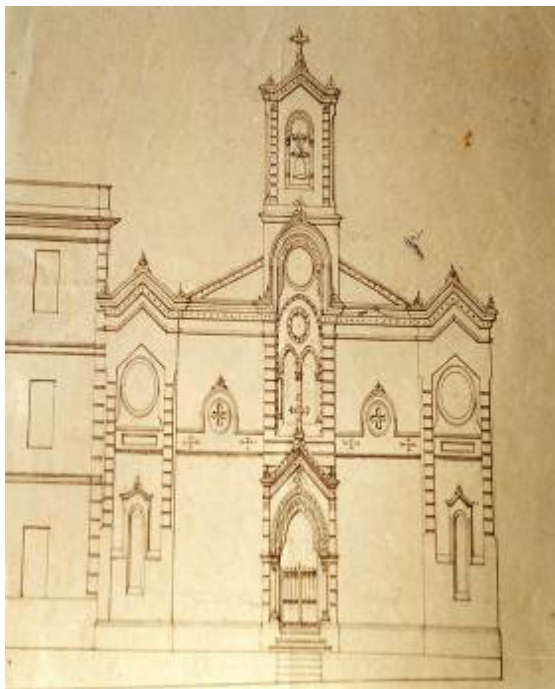


Fig. 1. Trazado de Alcaine.

apuntado con alfiz, en el dibujo figura un arco ojival rematado por un gablete, y si en el primero las ventanas geminadas son de herradura en el segundo son apuntadas. En ambos casos, el frontis se remataba con una espadaña que en la obra fue posteriormente sustituida por la torre de un campanario que serviría para la colocación de un reloj público, entre 1892 y 1893, en principio rematado por un pináculo y posteriormente reformado para coronarlo con una cúpula.

No nos atrevemos a plantear ninguna hipótesis de estas diferencias al no conocer la traza de Manuel Aníbal Álvarez. La capacidad y el talento de Álvarez quedan confirmados solo con ver el colegio del Pilar de Madrid (su obra más conocida), y el templo de la Concepción, a pesar de su modestia, ofrecía unas calidades irrefutables. Copia o manipulación, el dibujo de Alcayne no está exento de cierta torpeza en su trazo y falto de creatividad en su lenguaje. No cabe duda de que se trata del



Fig. 2. Interior de la antigua catedral (desaparecido).

templo de la Concepción pues junto a él aparece el edificio de la antigua legación sueca. Podría tratarse de una ampliación pensada con posterioridad, pero en el año que se lleva a cabo ya está hecho el campanario y en el dibujo no figura. No podemos emitir una respuesta que se apoye en argumentos sólidos pues no los hay.

En cuanto al interior del templo, cuyo espacio ha sido destruido al fragmentarse, en 1996, en dos plantas para usos diferentes por la actual comunidad religiosa, consistía en una nave abovedada con capilla mayor de cabecera plana, cubierta por una cúpula de media naranja sobre pechinas. En el presbiterio se ubicaba un altar-tabernáculo, circunscrito por una arquería neonazarí encargada de sostener un corto coro alto donde se colocaba un amplio lienzo de la Inmaculada Concepción, advocación de la catedral (fig. 2).

UNA UTOPIÍA PARA UNA CATEDRAL

La población católica de Tánger creció de modo espectacular a medida que pasaban los años. No era solo el personal diplomático o el de las administraciones sino también un contingente cada vez más alto de profesionales, comerciantes, servicios, etc. Los frailes casi no daban abasto en su tarea de atender a la feligresía y el templo de la Inmaculada Concepción tenía un cupo muy limitado, no podía acoger a más de cuatrocientos fieles. Los franciscanos, por su parte, necesitaban un nuevo edificio que pudiera contener los diferentes cometidos que su administración requería. Por ello, fue necesario levantar el convento del Espíritu Santo, obra de Fray Francisco Serra. Comenzado el 7 de mayo de 1902 y terminado dos años después, se situó en los nuevos bulevares, la zona por donde comenzaba a extenderse la ciudad⁶.

Fue entonces cuando se pensó en construir una nueva catedral, aprovechando un solar que quedaba junto al convento del Espíritu Santo. Este espacio había sido comprado a un mercader llamado Sid Mohamed El Ducali quien lo vendió por quinientos duros (2.500 pesetas) a la comunidad franciscana, representada en el documento por fray Manuel Vega, en escritura firmada el año de 1882. Se trataba de una huerta situada en las afueras de la ciudad de Tánger en un lugar llamado el Ramal, que después de la construcción del convento pasaría a denominarse barrio de San Francisco. Las tierras estaban dedicadas al cultivo de vides e higueras y el límite que servía de referencia eran los caminos que conducían a las regiones de Ahmar y Suani. En 1904 se coloca la primera piedra del nuevo templo y a continuación se abrieron cimientos para empezar a construir el ábside, llegando a sobresalir un pequeño fragmento de la cabecera que no pasaría de ahí porque la obra se abandonó. Solo quedó este pequeño muro como testimonio frustrado del intento, hasta su total demolición en 1938⁷.

Sin embargo en el archivo de la Misión de Tánger existe una sanguina con el dibujo de un proyecto que recuerda a

⁶ *Ibidem*.

⁷ ANÓNIMO (1962), p. 21.



Fig. 3. Proyecto desconocido.

las arquitecturas utópicas (volúmenes definidos, monumentalidad, tratamiento de conjunto ciclópeo...) que tiene en el margen inferior la siguiente inscripción: «Proyecto: Fachada Catedral Tánger». Debajo del diseño figura una inscripción con una grafía propia de los comienzos del novecientos, difícil de leer, que parece decir, Juan José Camececa [?] Alcía (fig. 3). A pesar de contar únicamente con el diseño de la fachada, la configuración del conjunto es absolutamente singular: plan centralizado con un primer cuerpo cúbico, cuya cara está fragmentada por bandas verticales que, como las cadenas de las esquinas y el zócalo bajo, están confeccionadas con otro material (cantería o ladrillo). Esta superficie está dividida horizontalmente por un bocel del mismo material, de modo que el resultado son ocho bandas rectangulares cuyos

paños son horadados por ventanas de medio punto. En la azotea de este primer cuerpo coloca garitas en las esquinas y sobre el terrado, y abarcándolo casi en su totalidad, una gran cúpula de tambor con ventanas, también de medio punto. Finalmente, yuxtapuesta a la fachada, en el centro, surge una torre cuadrilonga en cuya mitad inferior se colocan de forma ascendente un portalón de medio punto, una ventana bífora y un rosetón, todo ello siguiendo una traza vagamente románica. La mitad superior es ciega hasta que, a la altura del arranque de la cúpula, se remarca un rectángulo para incrustar en él un reloj. Con una altura idéntica a la de la cúpula se sobrepone lo que podría ser un campanario abierto con un arco ligeramente peraltado. El conjunto se remata con un esbelto y espigado chapitel que, partiendo de un cornisamento, adopta la forma facetada⁸.

Si la idea era prácticamente inviable en la España de aquellos años, en el Protectorado resultaba imposible. La solución era atrevida, realmente revolucionaria, no solo entonces sino incluso treinta años después, si la comparamos con los proyectos presentados en 1938. Ni la Orden, ni la administración española estaban preparadas para una solución tan avanzada. Y sin embargo no es el único caso. Años después, nos encontramos con un proyecto que sigue una dinámica similar pero más madura. Se trata de la traza de un templo –misión, igualmente monumental–, para efectuar en Larache.

1938, DOS PROYECTOS EN PUGNA

El tema de la catedral se fue olvidando. Además, con la llegada de la Segunda República y la aconfesionalidad del Estado impuesta por este régimen, la posibilidad de encontrar ayuda o apoyo fue aún menor. Por eso, en cuanto se clarificaron las posturas ideológicas de los golpistas del 18 de julio, el Vicario apostólico, en ese momento el padre Betanzos, obispo de Gallípoli, escribió (antes de que llegaran a los tres meses de la fecha del alzamiento militar)

⁸ AMT: Catedral. Proyectos. Legajo 265.

para, además de presentar su adhesión, recordar, con extraordinario tacto, la necesidad de una nueva catedral.

La actividad del prelado fue extraordinaria. A sus contactos con el Alto Comisario del Protectorado, hay que añadir la fluida comunicación con el ministro de Asuntos Exteriores y el Jefe del Estado a quien conoció personalmente durante el periodo que éste pasó en Marruecos. La petición de ayuda para la construcción de la catedral, presente en toda esta correspondencia, fue adquiriendo con el tiempo un matiz político; era necesario edificar la catedral para demostrar a las otras naciones administradoras de la ciudad internacional el nuevo sentimiento religioso y la vinculación del Régimen al catolicismo. Incluso comienzan a filtrarse sibilamente «ciertos rumores, relativos a proyectos de iniciativas extranjeras»⁹. Estos rumores llegaron a concretarse en la difusión de la noticia de que un súbdito inglés estaba dispuesto a costear la construcción de la nueva catedral.

Pero en plena Guerra Civil la empresa era imposible, el obispo Betanzos solicitaba un millón de francos, comprometiéndose la diócesis a aportar algo más de la cuarta parte.

Por la perseverancia del prelado, el Alto comisario del Protectorado se puso en contacto con el general Franco, planteando no solo la necesidad de los religiosos sino haciéndose eco de la perentoriedad política que significaba la construcción, «por la saludable propaganda patriótica que entre los elementos tangerinos de las dos Colonias, especialmente, produciría la existencia en Tánger de una catedral española»¹⁰.

Sin embargo el gobierno guardó silencio sobre esta cuestión hasta el tres de noviembre de 1938; el propio Serrano Súñer, Vicepresidente del Gobierno y segunda autoridad nacional, indica al obispo Betanzos la imposibilidad de cualquier tipo de ayuda en ese momento, dado el esfuerzo económico que suponía la Guerra Civil, limitándose a vagas promesas para el futuro¹¹.

⁹ Carta del Vicario Apostólico de Marruecos al general Franco. 22 de abril de 1938. AMT: Catedral. Proyectos. Legajo 265.

¹⁰ Carta del Alto Comisario del Protectorado al general Franco. 1 de mayo de 1938. AMT: Catedral. Proyectos. Legajo 265.

¹¹ Carta del Vicepresidente del Gobierno de Burgos al obispo de Gallípoli. 3 noviembre 1938. AMT: Catedral. Proyectos. Legajo 265.

Inexplicablemente, a partir de esta clara negativa, el tema de la catedral se lleva con una ambigüedad absoluta. El motivo religioso ha pasado a un segundo plano, se contempla pues tan solo la razón política. Así, unos días después de la rotunda negativa recibida desde Burgos, el Alto Comisario alienta al obispo para que se lleve a cabo la ceremonia de colocación de la primera piedra, recomendando como fecha el día 8 de diciembre de ese año, pero advirtiéndole siempre que la Alta Comisaría solo podría contribuir con una pequeña cantidad de dinero.

Ya hemos visto como el Alto Comisario, Juan Geigbeder, contra la opinión del gobierno de Burgos, había animado al Vicario General a comenzar las obras. No conforme con eso, encargó a José Ochoa, ingeniero jefe de obras municipales de Tánger (el 12 de mayo de 1938), que llevara a cabo el diseño de un proyecto de catedral que el interesado efectuó con toda premura en cuatro meses (4 de septiembre de 1938)¹². Mientras tanto en las esferas políticas, otra crisis no menos leve se producía entre los técnicos. La disputa, llevada a cabo con una corrección ejemplar, tenía como detonante la aparición de un nuevo proyecto trazado por José Blein, arquitecto municipal de Ceuta y la persona designada para la dirección del proyecto de Ochoa.

Ochoa no entregaba un proyecto completo, faltaban los cálculos técnicos de bóvedas, pilares, cúpula... Sin ellos no era posible llevar a cabo la cimentación de la nueva fábrica. Pero, con la excusa de la atención que debía a su trabajo oficial, dejaba este aspecto en manos de otro técnico o una compañía especializada en cálculo de estructuras, indicando sin embargo que bajo ningún concepto renunciaba a la dirección última del proyecto. Está tan seguro de la protección de la Alta Comisaría y del Vicariato Apostólico que comete tres errores que van a suponer su caída: olvidar su condición de ingeniero de Caminos, Canales y Puertos, que por ley lo desautoriza a la construcción de edificios públicos, al ser preceptiva la firma de un arquitecto; recomendar que la dirección de la obra la llevara otro técnico para no levantar suspicacias, al ser uno de los jefes de la oficina técnica del Ayuntamiento de Tánger; y dejar abierta

¹² OCHOA (1938), p. 5.

la posibilidad de que su proyecto fuera modificado y mejorado por otro técnico¹³.

Y eso fue lo que ocurrió. El solar fue acotado con vallas, las obras de desmonte de la cabecera comenzaron y se colocó el cartel con los créditos de la obra. En él aparecía el nombre del contratista y como arquitecto figuraba José Blein Zaragoza.

Ochoa se dirigió entonces al Vicario Apostólico, reclamando su autoría y exigiendo una rectificación que dijera «Proyecto del Ingeniero Don José Ochoa, Arquitecto encargado José Blein». Escribió a continuación a Blein, pidiéndole una explicación, aunque en realidad lo único que reclamaba era si su proyecto se había modificado o si, por el contrario, el resultado de la manipulación era un proyecto nuevo, en cuyo caso admitía que su nombre desapareciera del cartel¹⁴. Con la misma corrección y sinceridad contestó Blein, reconociendo que el proyecto era nuevo porque concebía «la catedral de diferente manera a como está proyectada, no solo en cuanto a composición general, sino también en lo referente a las dimensiones, distribución y estilo»¹⁵. El ingeniero intentó apelar a las autoridades religiosas y políticas sin éxito. La medida de la indeterminación de ambas la da un párrafo de la carta de contestación del obispo Betanzos, al afirmar que lo había dejado «todo en manos del buen amigo Sr. Blein, en la plena confianza de que ha de ejecutar a la perfección las instrucciones que haya recibido del Sr. Alto Comisario», indicándole que se pusiera de acuerdo con Blein¹⁶. Este último había llevado a cabo el proceso de forma impecable, consiguiendo así que su proyecto de catedral fuera muy superior al de Ochoa.

¹³ «[...] y no que me ocupe de unas obras que puede llevar cualquier arquitecto con título, entre los muchos que hay en España, mejorando incluso el proyecto y llevando la obra a buen fin». Carta de José Ochoa al Secretario del Vicario Apostólico de Marruecos. 22 de noviembre 1938. AMT: Catedral. Proyectos. Legajo 265.

¹⁴ Carta de José Ochoa a José Blein. 10 de noviembre de 1939. AMT: Catedral. Proyectos. Legajo 265.

¹⁵ Carta de José Blein a José Ochoa. 20 de marzo de 1939. AMT: Catedral. Proyectos. Legajo 265.

¹⁶ Carta del Vicario Apostólico de Marruecos a José Ochoa. 8 de febrero de 1939. AMT: Catedral. Proyectos. Legajo 265.

DOS LENGUAJES, DOS MENTALIDADES

En realidad, los dos proyectos representan dos mundos, dos mentalidades, en una palabra dos conceptos de la arquitectura; es la eterna dicotomía ingenieros-arquitectos. Pero ahora lo habitual deja de serlo y el ingeniero representa la tradición de la escuela de «Beaux Arts» mientras que el arquitecto significa la renovación. Era lógico, José Ochoa y Benjumea fue un excelente ingeniero de caminos, especialista e investigador en temas de puentes, funiculares o materiales de construcción. Por necesidad llevó a cabo en Tánger algunas obras de arquitectura. Su espíritu inquieto y el hecho de resolver sin dificultad la proyección de ciertos edificios lo animó a trazar un proyecto para la catedral de Tánger; pero su experiencia arquitectónica era muy limitada para una construcción de esta envergadura. El resultado fue un proyecto mediocre.

Al planear el lenguaje arquitectónico, Ochoa se confiesa enemigo de la renovación, rechazando cualquier solución que no provenga del pasado. Es más, consideramos que, en el planteamiento que hace de las soluciones a definir, el gusto estético ocupa un lugar secundario. Anclado aún en las propuestas neocatólicas de la renovación alfonsina es partidario de los historicismos cristiano-medievales, pero, como resultan muy caros, hace suya toda la prosopopeya imperial del régimen y se decide por el renacimiento («el Renacimiento, precisamente, es el estilo de la grandeza de España»). Por eso fragmentará el espacio en naves, con columnas, arquerías... Su insistencia en aplicar las proporciones clásicas lo conduce a una mayor reducción de la capacidad de la iglesia. Para la resolución de la fachada principal, aunque se confiesa continuador de la reglamentación métrica de Vignola, la realidad de esta queda lejos de lo expuesto en su manifiesto estilístico: toda la gracia, la agilidad, el movimiento y la espontaneidad del arquitecto italiano en su obra manierista, se vuelve aquí pesada, maciza, dura y, por supuesto, no hallamos ningún elemento que pueda servir de parangón con las formas vignolescas. La obra es pues bastante desafortunada (fig. 4).

José Blein, sin embargo, provenía de la Escuela de Arquitectura, lo que le daba una ventaja indudable. Arquitecto municipal de Ceuta es, desde 1929, el arquitecto jefe del municipio. Perte-



Fig. 4. Proyecto de Ochoa.

nece a esa generación de técnicos municipales que introdujeron las novedades estilísticas en su distrito.

Blein también era un hombre del Régimen y, al igual que Ochoa, partidario de rehabilitar las glorias imperiales que el Nuevo Estado quería resurgir, pero no toma el camino de la España del Imperio, sino que lleva a cabo un planteamiento *ex novo*, y recurre a un lenguaje que ni antes ni después iba a ser utilizado en la arquitectura española: el Neobarroco colonial. Blein debió comprender las posibilidades que le brindaba el nuevo estilo y la consecuencia fue un proyecto genial, tanto en la forma como en la función.

Sin embargo, sólo conocemos la documentación gráfica del Proyecto (planta, alzado y perspectiva axiométrica)¹⁷. De base

¹⁷ Catedral de Tánger. J. Blein-arquitecto. Tánger 1939. Año de la Victoria. Carpeta existente en el AMT: Papeles por ordenar.

irregular, debido a que se embute en una de las crujiás del vecino convento franciscano, el arquitecto toma la sabia medida de concebir un espacio unitario sin ningún elemento de sostén que lo fraccione, concediéndole al mismo tiempo una altura prominente, lo que no solo podría conseguir gracias a la capacidad de fuerza que tiene el hormigón armado sino al empleo de imponentes y reiterados contrafuertes repartidos a todo lo largo de sus muros exteriores. Uno de problemas del solar era que una parte del suelo poseía un firme de poca consistencia, lo que obligaba a cimentar en unas condiciones difíciles. El arquitecto soluciona este inconveniente horadando la tierra hasta llegar al firme con lo que le queda un holgado espacio donde colocará la cripta. En cuanto a la cúpula, dispuesta sobre un falso crucero, se apoya en fuertes machones y el cuarto de naranja del ábside principal, lo que permite no solo un amplio tambor sino una gran esbeltez al adoptar una sección apuntada. Finalmente el templo acude a una solución usual en el Neobarroco colonial, el empleo de una torre fachada que sobrepasa en altura a la cúpula.

Blein no tomó elementos norteafricanos, pero sí del Barroco español, pues se trataba de demostrar la hispanidad del nuevo edificio, y lo consigue. Hoy, repasando los diferentes proyectos, podemos considerar este trabajo como uno de los mejores que se hicieron sobre la catedral católica de Tánger (fig. 5).

Pero ni la obra de Ochoa ni la de Blein pudieron efectuarse. La del primero, ya lo hemos visto, porque su autor no la quiso dirigir por posibles incompatibilidades con su puesto en el ayuntamiento de Tánger, así como por verse desplazado por la propuesta del arquitecto; y Blein, porque una vez asegurada la viabilidad de su proyecto pidió unas condiciones para llevar a cabo la obra difícilmente asumibles en aquella época:

- organizar su estudio en Madrid para no solo dedicarse a los trabajos de la catedral, sino buscar una clientela que, con sus encargos, paliaran el sueldo del ayuntamiento y los honorarios de sus parroquianos de Ceuta.

- La concesión de una comisión de servicio durante todo este tiempo para ausentarse de la oficina técnica de Ceuta, pero sin perder la plaza que sería recuperada a su regreso.

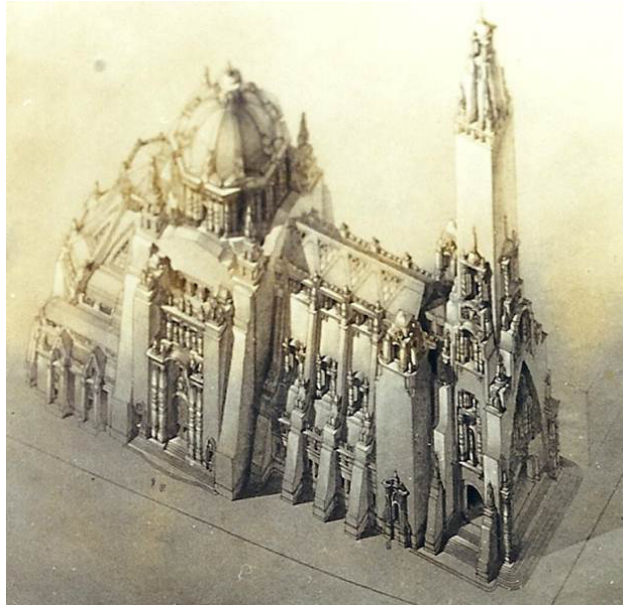


Fig. 5. Proyecto de Blein.

- El encargo oficial de la obra por parte del Ministerio de Asuntos Exteriores, para comenzar a trabajar de manera oficial inmediatamente y así percibir de inmediato sus honorarios¹⁸.

Las condiciones fueron aceptadas por el Vicario Apostólico y lo comunicó a Juan Beigbeder, que había dejado la Alta Comisaria para pasar a ser Ministro de Asuntos Exteriores, así como al nuevo Alto Comisario, quienes no prometieron nada. Mientras, en Tánger, la euforia hacía que ya se pensara en comenzar la obra, para lo que se había decidido el inicio por la búsqueda del firme y en consecuencia la construcción de la cripta. Los únicos trabajos que se abordarían fueron la compra de material y la preparación del solar, o sea:

- El derribo de la vieja cerca del solar y la construcción de unos muros en condiciones.
- El desmonte de tierra y traslado de la misma.

¹⁸ Carta de José Blein al Ayudante del Ministro de Asuntos Exteriores. 13 de noviembre de 1939 y carta de José Blein al Vicario Apostólico de Marruecos. 15 de febrero de 1940. AMT: Catedral. Proyectos. Legajo 265.

- La compra de material para el inicio de la construcción (piedra, cemento, y madera para el apuntalamiento).
- Las herramientas de trabajo.
- La apertura de cimientos.
- La construcción de una alberca en mampostería y hormigón armado.
- La edificación de una caseta de mampostería para el guarda.

A su vez, los edificios que provisionalmente se habían levantado en el solar, no solo tenían que ser derribados para dejar el terreno expedito, sino que debían ser reconstruidos en otro lugar. Es lo que pasó con el observatorio y la imprenta. Todo ello supuso un gasto total de 177.573'38 pesetas¹⁹, casi todo el dinero que la orden podía poner mientras llegaba la ayuda del Estado, ahora solo había que esperar, y la espera duró diez años al paralizarse otra vez la construcción.

El Vicario Apostólico, ante la situación creada, se dirigió al Jefe del Estado, general Franco, para solicitar su ayuda, mientras le recordaba todo lo que España estaba invirtiendo en edificios oficiales en la ciudad (Hospital español, edificio de Correos y Telégrafos, Instituto de enseñanza media, etc.)²⁰.

Se inicia así una asidua correspondencia entre el prelado y los rectores de distintos organismos, quienes sucesivamente se iban desentendiendo del asunto: Ministro de Asuntos Exteriores, Alto Comisario del Protectorado, Director General de Marruecos y Colonias, Ministro de Justicia y hasta al Presidente de las Cortes, Esteban Bilbao, pariente del obispo, a quien le solicita que lleve el tema a la Cámara con el fin de abrir un posible debate.

Entre tanto, Blein había abandonado la oficina técnica del Ayuntamiento de Ceuta y se encontraba como arquitecto en la Dirección General de Regiones Devastadas. Ante la imposibilidad de llevar a cabo la dirección de la obra, se hacía necesario un nuevo proyecto (la idea de que Blein se entrevistara con

¹⁹ Resumen de los gastos efectuados en el Convento de la Barriada de San Francisco con motivo de la construcción de la Catedral de Tánger. 30 de abril de 1944. AMT: Catedral. Proyectos. Legajo 265.

²⁰ Carta del Vicario Apostólico de Marruecos al Jefe del Estado, general Franco. 25 de julio de 1947. AMT: Catedral. Proyectos. Legajo 265.

Muguruza, en ese momento Director General de Arquitectura, no prosperó).

Muguruza, por su parte, sugiere la peregrina idea de «ir rápidamente a la construcción de la nave principal, dejando de momento el crucero y la torre para terminarla cuando la iglesia estuviera ya abierta al culto»²¹.

Entrado ya el año 1948, el Comisario Superior Regular de las Misiones Franciscanas en Marruecos, de acuerdo con sus consiliarios, expone al Prelado que después de tantos años de espera, el convento de San Francisco sigue sin iglesia, y considera indispensable la construcción de un templo, teniendo en cuenta que esa era la residencia de los rectores de la orden en el Protectorado español. Se trataba de acotar un espacio de 50 por 25 metros y un presbiterio provisional de 10 por 10. Los fondos propuestos para su realización, además de las limosnas de otros conventos franciscanos de España, era la venta del solar existente en Tetuán, que ocupaba la capilla de San Antonio y que, una vez inaugurada la nueva iglesia del Barrio de Málaga, resultaba innecesaria. La operación parecía, en esos momentos, ventajosa y apropiada, pues el valor del suelo en Tetuán había aumentado considerablemente²².

De este proyecto sólo se conserva un rudimentario croquis de la planta de la iglesia y su visión es desoladora: un rectángulo fragmentado en tres naves por gruesas columnas que, aparte de su pequeña cabida, carecía de la visibilidad adecuada.

El Prelado siguió insistiendo en su correspondencia con el general Franco sobre la necesidad de la Catedral pero ahora, dos años después, sus razones estarán más acordes con el espíritu que se estaba imponiendo en la España de la posguerra. Parte pues de cero y su razonamiento es el siguiente: «Es, a todas luces, necesario, ineludible y de urgentísima necesidad la realización del proyecto de una iglesia amplia y capaz en esta ciudad de Tánger, capital eclesiástica del Vicariato Apostólico

²¹ Carta del Director General de Marruecos y Colonias al Vicario Apostólico de Marruecos. 17 de mayo de 1943. AMT: Catedral. Proyectos. Legajo 265.

²² Carta del Comisario Superior Regular de las misiones Franciscanas del Protectorado al Vicario Apostólico de Marruecos. 1 de abril de 1948. AMT: Catedral. Proyectos. Legajo 265.

de Marruecos. En ello converge un triple interés religioso, político y patriótico». El primero de estos intereses está de sobra comentado, pero el segundo era casi un premio de consolación: la exclusión del Protectorado español de la Zona Internacional fue una frustración de la que España no se pudo liberar hasta la independencia de Marruecos, máxime si tenemos en cuenta que después de ocuparla durante la Segunda Guerra Mundial, se había visto obligada, ante las presiones internacionales, a abandonarla. Por eso, el Prelado habla de «consolidar los derechos espirituales de España, representado y ejercido plenamente, ante todas las colonias católicas por el Obispo Vicario español».

En cuanto al interés patriótico, la justificación estaba muy próxima a la anterior. El Obispo advertía del peligro de la pérdida de esta preeminencia ante la actitud y actividad de Francia e Italia, cuyos templos pretendían, según el padre Betanzos «ir mermando y cercenando los bien ganados derechos de España». La premura del Vicario se percibe porque está dispuesto a ejercer un condominio con el Estado español, lo que rompía con una larga tradición de independencia política que los franciscanos habían llevado a cabo desde su llegada a Marruecos²³.

LA MODERNIDAD MAL INTERPRETADA: UN PROYECTO INMADURO

En medio de esta polémica, y sin que los documentos del archivo de la curia tingitana hagan mención a él, nos encontramos una carpeta que guarda un proyecto de Delfín Ruiz Rivas. En él solo la menciona como iglesia mayor (aunque en la secciones del templo aparece claramente definida en el presbiterio la cátedra prelacial, argumento más que suficiente para comprender que se seguía pensando en una catedral), y está firmado y fechado en julio de 1942²⁴. A la pregunta de a quién y por qué se le encarga, solo podemos responder con hipótesis.

²³ Carta del Vicario Apostólico de Marruecos al Jefe del Estado, general Franco. 24 de mayo de 1949. AMT: Catedral. Proyectos. Legajo 265.

²⁴ Proyecto de iglesia Mayor en Tánger. Julio 1942. AMT: Catedral. Proyectos. Legajo 265.

Delfín Rodríguez es un arquitecto vasco, del grupo de técnicos que después de la Guerra Civil llevan a cabo el cambio generacional de Marruecos. La primera noticia que tenemos de su contacto con el territorio jalifiano es a través del Boletín Oficial del Estado del 3 de marzo de 1941, en el que aparece una orden del Ministerio de Asuntos Exteriores, previo concurso-oposición por el que se le nombra arquitecto de Construcciones Oficiales del Protectorado, con residencia en la Región Oriental. El Rif no es lugar para que un joven arquitecto con ambiciones desee permanecer mucho tiempo, por lo que desde muy pronto se va haciendo con una clientela residente en las grandes ciudades del occidente. En 1942 lo encontramos ya proyectando para la clientela tetuaní, tanto local como española. Viendo la posibilidad de conseguir una obra de la envergadura de la catedral de Tánger, se entiende que ofrezca ese mismo año un proyecto no muy costoso y sus servicios a la Vicaría Apostólica. No sabemos cómo fue acogido el proyecto, pero sí que las primeras actividades efectuadas dieron su fruto, pues en 1943 ya estaba trabajando para el Servicio de Arquitectura de Tetuán, donde llega a ser el último jefe del Servicio de Arquitectura del Marruecos bajo la protección de España²⁵. Después de la independencia del país siguió trabajando en él, al menos hasta 1964, año que el Ministerio de Educación Nacional español le aprueba una obra para el Instituto politécnico Español en Tánger²⁶.

El proyecto de la iglesia mayor está fechado y firmado en 1942. Su ubicación es la misma de siempre, junto al convento franciscano que comenzaba a aglutinar el barrio español en torno a un amplio bulevar. Su lenguaje es racionalista, pero resulta a nuestro juicio una obra inmadura que muestra un conocimiento superficial del Movimiento Moderno.

Delfín Ruiz hace un templo cuya integración formal resulta confusa por la exagerada superposición de volúmenes que dan lugar a una composición global falseada que no se corresponde con el interior del edificio. Al concebir una iglesia con una nave

²⁵ BRAVO (2000), p. 274.

²⁶ Boletín Oficial del Estado. 7 de febrero de 1964. Imprenta de BOC Madrid, 1964.



Fig. 6. Proyecto de Delfín Ruiz.

central que dobla en altura a las laterales y cuyo cimborrio plano resta esbeltez a la totalidad de la obra, disgrega el conjunto. En un intento de conferirle la diafanidad volumétrica propia del racionalismo, remarca las formas rematándolas con una moldura rectilínea, pero este elemento no es real pues las cubiertas no son planas como parecen, sino a dos aguas, de modo que para conseguir el efecto visual deseado, eleva los muros, innecesariamente por encima de los tejados quedando así unos parapetos vacuos, atacando de este modo la premisa básica del lenguaje moderno, la funcionalidad, o lo que es lo mismo, la sinceridad formal de la obra (fig. 6).

Parece, pues, una obra inmadura en donde se emplea un axioma más propio del eclecticismo que del racionalismo: la forma lo justifica todo. El resultado es producto de la irreflexión de un técnico que aun necesitaba tiempo para captar el mensaje de la auténtica modernidad.

Delfín Ruiz tardaría ocho años en recibir un encargo del vicariato, y entonces fue una actuación secundaria y puntual: estudiar el subsuelo del solar donde se instalaría la futura catedral, a través de tres catas (mayo, 1950); por esas fechas Luis Martínez Feduchi estaba concluyendo el proyecto de la catedral

definitiva. Más adelante, en febrero de 1965, Delfín Ruiz volverá a intervenir para reformar el presbiterio de la catedral que Feduchi había resuelto precipitadamente.

ÚLTIMOS PROBLEMAS A SOLVENTAR

Las cartas que el padre Betanzos enviara a los altos cargos políticos de España, recibieron contestación a lo largo de 1948, pero la situación política en esos años era crítica. Italia había acabado su templo y Francia había comenzado el suyo. Las pontificales que debían celebrarse en las grandes festividades del año litúrgico peligraban, tanto por la escasa capacidad de la feligresía como de los celebrantes, pues el espacio que ocupaba el presbiterio era muy limitado. El Vicario Apostólico estaba convencido de que si no solventaba el problema, llegaría un momento en el que deberían solicitar permiso a la nueva iglesia francesa para llevar a cabo las ceremonias prescritas en el Año Litúrgico. Por su parte, el Comisario Regular de los franceses llegó a ofrecer la nueva iglesia al Vicario Apostólico con la intención, al mismo tiempo, de establecer una casa regular donde convivieran los frailes franceses y españoles, lo cual hacía desconfiar al prelado español. Convenía iniciar las obras lo antes posible, pues por las tensas relaciones que desde el final de la Segunda Guerra Mundial mantenían los gobiernos francés y español, resultaba imprescindible salvaguardar la primacía religiosa de este último país en el norte de África, lo que solo sería factible si se contaba con un templo que permitiera desarrollar el culto con idéntica dignidad, al menos, que los vecinos²⁷.

Los franciscanos españoles se quejaban a la metrópoli porque, a pesar de que el Vicariato francés solo tenía trece años de antigüedad, contaba con una excelente catedral, lo que para el Vicario español iba en detrimento de su autoridad y del territorio que gobernaba, notorio «ante propios y extraños, singularmente ante la Santa Sede»²⁸. El general Franco, como

²⁷ La catedral de Tánger. Texto del Vicario Apostólico de Marruecos dirigido al Ministro de Asuntos Exteriores. AMT: Catedral. Proyectos. Legajo 265.

²⁸ Breve exposición del Vicario Apostólico de Marruecos al Sr. Ministro

respuesta a la carta enviada por el prelado español, impulsaba con toda discreción la posibilidad de efectuar la construcción del templo a través del Ministro de Asuntos Exteriores, Alberto Martín Artajo, quien a partir de junio de 1949 da finalmente carta blanca a las obras de la Catedral, librando la cantidad de un millón de pesetas, para iniciar los primeros movimientos de tierra y la construcción de la cripta.

Cuando todo parecía encaminado, en el Ministerio se abre un debate sobre cómo se hará la iglesia y en qué lenguaje. El Vicario desesperado responde que no tenía «criterio cerrado sobre estilos, materiales, proporciones y aun dimensiones» y que en todo caso le correspondía a Luis Martínez Feduchi, el técnico seleccionado para llevar a cabo el proyecto y la obra, al ser el arquitecto del Ministerio de Asuntos Exteriores, la persona encargada de llevar a buen fin estos prolegómenos²⁹.

Ese mismo día escribe a Feduchi, indicándole los principios matrices que necesita para trazar el nuevo proyecto de la Catedral: renuncia a la habilitación de la iglesia del Sagrado Corazón, dado su mal emplazamiento, falta de capacidad y aumento del gasto que eso significaba. Ya que el firme se encuentra a siete metros y medio de la cota cero, se hace necesario construir una cripta (y con su obsesión antifrancesa añade: «los franceses no han desmontado menos para su iglesia»)³⁰. Este tipo de suelos era habitual en Tánger, por lo que no debía considerarse como un obstáculo para construir la iglesia. No existe un estilo prefijado para la construcción. Si inicialmente se había pensado en el uso del lenguaje Barroco, se podía prescindir de él si entor-

de Asuntos Exteriores, sobre la construcción de una iglesia en Tánger. 12 de agosto de 1949. AMT: Catedral. Proyectos. Legajo 265.

²⁹ Carta del vicario Apostólico de Marruecos al Ministro de Asuntos Exteriores. 23 de junio de 1950. AMT: Catedral. Proyectos. Legajo 265.

³⁰ Esta labor fue encomendada a Delfín Ruiz, quien abrió tres cotas en puntos diferentes del solar, encontrando el firme a mayor profundidad a medida que avanzaba hacia el oeste. Normalmente la sección constaba de una capa de tierra vegetal, otro estrato de arena, seguida de una correntía de agua; a continuación un sedimento de arcillas blandas para pasar a una faja de pizarras flojas y finalmente otra de pizarras compactas. El técnico dejaba entrever que la situación podía ser peor pues no se descartaba la existencia de bolsones de barro producidos por las corrientes de agua subterránea.

peciera la dinámica de la obra. Y si acaso esto no estuviera lo suficientemente claro, añade a continuación: «Lo importante es poner cuanto antes manos a la obra. Por lo que más quiera, que nuestras propias vacilaciones no invaliden la concesión del millón de pesetas, y la entrada en Presupuesto de concepto ‘Para la catedral española de Tánger’», y más adelante añade «prefiero el fracaso a quedar nuevamente en el terreno del simple conato»³¹.

Feduchi tranquiliza al prelado cuando le señala que pocos son los pasos que quedan por dar para que la catedral comience a ser una realidad: presentación de un informe a la Intervención del Estado del Ministerio de Hacienda y exposición del proyecto el viernes, 29 de mayo, al Consejo de Ministros para su aprobación definitiva.

El arquitecto es optimista («tendremos catedral», dice), al mismo tiempo que recomienda al prelado que escriba al Ministro de Asuntos Exteriores para que lleve los trámites al Consejo de Ministros del mismo día 29³².

El 4 de julio de 1950 el Ministro de Asuntos Exteriores recibió a Luis Martínez Feduchi y entre los dos decidieron las últimas provisiones para la catedral.

La futura iglesia se levantaría en los terrenos elegidos junto al convento franciscano que era además la residencia del obispo renunciando definitivamente a hacer obras en la iglesia del Sagrado Corazón, próxima a la plaza de Francia. Y aunque la razón que se daba, no por eso menos cierta, era que las obras serían más caras³³, había una razón política de mayor peso. En la plaza de Francia estaba el consulado francés, la avenida del Dr. Pasteur y en general el centro de influencia francesa. Por el contrario el bulevar donde estaba el convento franciscano era una zona donde se estaban levantando las principales instituciones españolas: el Banco de España, el Consulado Español,

³¹ Carta del Vicario Apostólico a Luis Martínez Feduchi. 23 de junio de 1950. AMT: Catedral. Proyectos. Legajo 265.

³² Carta de Luis Martínez Feduchi al Vicario Apostólico (ahora Monseñor Francisco Aldegunde, obispo de Fossala). S/f. AMT: Catedral. Proyectos. Legajo 265.

³³ Carta de Luis Martínez Feduchi al Vicario Apostólico de Marruecos. 6 de julio de 1950. AMT: Catedral. Proyectos. Legajo 265.

el Hospital Español así como viviendas y locales comerciales de emigrantes hispanos. En una palabra el centro neurálgico de este país que culminaría con el levantamiento del templo en el lugar más alto; así la torre de la iglesia se convertía en un punto de referencia.

El proyecto fue pensado para que pudiera ampliarse fácilmente. El arquitecto debía pues hacer un doble estudio, el actual y la propuesta de futuro. La obra que se efectuaría de inmediato tendría una superficie de 800 metros cuadrados aproximadamente, con todos los elementos: atrio, naves, cripta... La zona de culto quedaba reducida a unos 400 metros cuadrados hábiles con capacidad para 600 ó 700 fieles, cifra que el Ministerio consideraba suficiente, teniendo en cuenta la posibilidad de una ampliación posterior.

Martín Artajo piensa, y por eso decide, que «Esta será la forma de poder empezar y terminar la obra sin embarcarnos en cosas que quizá no podríamos ver acabadas nunca». Feduchi añadía que se había comprometido con el Ministro en ponerse a trabajar de inmediato para que, en cuanto se resolviera la planta de cimentación, empezaran las obras por administración y no tener más retrasos³⁴.

Sin embargo las trabas administrativas impidieron el comienzo previsto para el día de la Inmaculada Concepción (8 de diciembre), patrona del futuro templo. Días después Martín Artajo escribía confidencialmente al Vicario, monseñor Francisco Aldegunde, el nuevo prelado, que para poner en marcha la construcción de la catedral de Tánger se debe publicar un decreto «a tenor del proyecto de borrador que le acompaño». Esto lo hacía para que, antes de pasarlo a la firma del Jefe del Estado, el prelado hiciera las enmiendas oportunas, especialmente en lo que se refería al contenido y léxico canónico, pero encomendándole su pronta devolución para evitar más retrasos. De hecho el decreto ya había salido del Consejo de Ministros, y en cuanto Franco lo firmara empezarían de inmediato las obras de cimentación³⁵.

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ Carta del Ministro de Asuntos Exteriores al Vicario Apostólico de Marruecos. 30 de diciembre de 1950. AMT: Catedral. Proyectos. Legajo 265.

Las correcciones hechas por el prelado van exclusivamente dirigidas a la realidad jurisdiccional de la Vicaria Apostólica, siempre preocupada y siempre a la defensiva de cualquier posible intromisión de jurisdicciones eclesiásticas de otras naciones. De este modo donde el decreto decía «Obispado o Diócesis de Tánger», el término correcto era «Vicariato apostólico de Marruecos». También precisa que se haga constar la unidad canónica del Vicariato de Marruecos con la Zona Internacional. «Por último, previendo futuras injerencias en un territorio internacional como Tánger, que quede claro el hecho del Patronato del Estado Español cerca de las Misiones Franciscanas Españolas, Patronato reconocido por la Santa Sede»³⁶.

Con fecha de 23 de diciembre de 1945 el Vicario Apostólico recibía un telegrama que decía: «Aprobado proyecto Catedral, doy orden telegráfica comiencen obras martes próximo. Enhorabuena. Feduchi». Publicado por fin el decreto, las obras empezaron finalmente en enero de 1951.

REFLEXIONES DE UN ARQUITECTO PARA UNA CATEDRAL

En la memoria del templo catedralicio de Tánger que firma Luis Martínez Feduchi el 12 de octubre de 1950, hay un apartado especialmente revelador que aclara la razón del rico y variado material que en bocetos llevó a cabo el arquitecto, previo al modelo definitivo. Dice así: «Si al estudiar el proyecto las dificultades en cuanto a distribución y desarrollo del programa fueron mínimas, no fue así en cuanto a la solución estética exterior. Aunque en realidad el problema se reduce a acusar al exterior los volúmenes desarrollados en las plantas y secciones, había una serie de razones para buscar una solución que reflejase el hispanismo del edificio», añadiendo más adelante: «acusarán [se refiere a la torre y la bóveda vaída], según el tono que en su día se elija, una nota oriental-bizantina muy rica, que encaja también en la fisonomía de la Iglesia, pues no hemos de

³⁶ Carta del Vicario Apostólico de Marruecos al Ministro de Asuntos Exteriores. 6 de enero de 1951. AMT: Catedral. Proyectos. Legajo 265.

olvidar que todo el litoral Mediterráneo, entra de lleno en los modos bizantinos de Grecia»³⁷.

De este modo encontramos que el técnico partía de dos premisas para ir probando distintas fórmulas que terminarán por concretarse en un proyecto: lo hispano y lo bizantino; y va a ser esa dicotomía la que lleve al autor de la obra a una rica reflexión formal que se ve plasmada en diferentes ideas, algunas de las cuales no son sino una progresiva evolución que coinciden con una clara madurez conceptual.

La primera experimentación la plasmó en una maqueta donde se reparten los espacios que una catedral necesita³⁸: templo, claustro, salas capitulares... y un recinto nuevo que en Tánger era imprescindible. La ciudad internacional estaba regida por un amplio número de naciones que acostumbraban a estar presentes en los actos oficiales, debiendo ser atendidos con la deferencia propia de su rango, para ellos se preveía una sala de respeto³⁹.

El conjunto estaba compuesto por cuatro elementos, algunos de los cuales permanecerán hasta la solución final: la torre, el templo rematado por tres cúpulas, el atrio y el claustro. Tanto la torre como las cúpulas son de raíz bizantina y tienen como modelo el conjunto de la basílica de San Marcos de Venecia. El atrio, conformado por un gran arco de medio punto, que da paso a un recinto abierto será reiterado en la construcción porque aunque desaparecerá en otros bocetos, es, según el autor, una pieza característica de España. El claustro tiene la novedad de estar abierto al exterior y su antecedente lo encontramos en el estilo *moresque* de los años veinte en Marruecos. Aunque Feduchi se había propuesto huir de cualquier solución que proviniera de la arquitectura islámica, no puede sustraerse de ubicar una *kuba* en el ángulo externo de este recinto, haciendo lo mismo cuando le confiere un cierto talud a alguno de los muros como en los viejos ksars del bajo Atlas o de la arquitectura rifeña (fig. 7).

³⁷ M. FEDUCHI, Luis: *Templo catedralicio de Tánger*, en Memoria. Madrid, octubre 1950. Ministerio de Asuntos Exteriores (en adelante MAE), Leg. 256. p. 2.

³⁸ AMT: Papeles por ordenar. De esa maqueta solo quedan dos fotografías.

³⁹ M. FEDUCHI, L., *op. cit.*, p. 6.

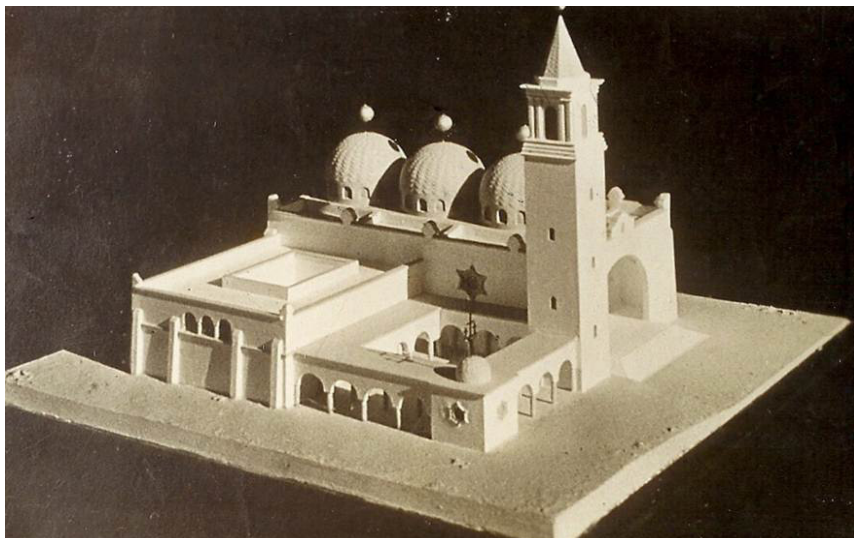


Fig. 7. Primera Experimentación de Feduchi.

La idea aún no ha madurado, la desconexión entre cada una de las partes es notoria y el elemento hispano que debía ser decisivo para el conjunto pasa prácticamente desapercibido. De hecho podríamos considerarla como una primera aproximación al tema. Opinamos así porque cuando comience a hacer otras variantes, además de haber entre ellas una línea de continuidad que aquí no existe, el propio Feduchi escribe en el encabezamiento del esbozo: «Primer apunte para la catedral de Tánger»⁴⁰.

A partir de este momento nos encontramos con los documentos originales, cuatro aguadas del técnico en los que sobre un esquema volumétricamente fijo y preciso va modelando la ornamentación⁴¹. El modelo resultante es totalmente diferente, pues parte de un prototipo característico del Barroco español. Solo hay un elemento que permanece, la torre, de planta cuadrada y chapitel piramidal, aunque el cuerpo de campanas se enriquece, aproximándolo al cuerpo cristiano que Hernán Ruiz añadió a la Giralda de Sevilla, si bien incluso ni esto lo da por seguro, pues, en una segunda aguada, el autor se plantea suprimirlo.

⁴⁰ AMT: Papeles por ordenar.

⁴¹ AMT: Papeles por ordenar.

El esquema es muy simple: fachada con una gran portada barroca de piedra, al centro, óculo sobre ella inscrito en una estrella de seis puntas, siguiendo el modelo Neocolonial, y perfil de remate mixtilíneo, a la portuguesa; a ambos lados, yuxtapuestos a las esquinas del frontis, sendos lienzos de muro rematados cada uno por espadañas tríforas. La aguada está firmada y fechada: «L.M.Feduchi 1949» (fig. 8).

Esta solución no fue de su agrado, pues casi de inmediato plasmó un nuevo modelo que solo difería del anterior en la mayor complejidad de su decoración con especial predilección por un ornamento que evoca la estética colonial (fig. 9).

Feduchi siguió probando y, por tercera vez, se replantea otra variante, aunque en esta ocasión sea todo muy diferente. El aditamento barroco desaparece y con la misma constitución del edificio presenta una solución diáfana, donde las alternativas a tener en cuenta se reducen a la línea recta y la curva (fig. 10).

El proceso creativo ha sido sorprendente; comienza con un Barroco andaluz que pasa a enriquecerse con elementos provenientes del mundo americano, pero súbitamente todo desaparece para acudir a formas mucho más limpias, de acuerdo con soluciones propias de la modernidad. ¿Qué es lo que ha pasado para experimentar este cambio radical?

Luis Martínez Feduchi no era un desconocido en la arquitectura de vanguardia española. Su nombre saltó a la fama en 1932-1933 con una obra que causó impacto en su momento, el edificio Carrión, una obra capital en el racionalismo español cuya firma compartió con su compañero Vicente Eced. Después no llevó a cabo nada destacable, perdiéndose en proyectos y construcciones anodinas de escasa aportación. Nombrado arquitecto del Ministerio de Asuntos Exteriores, reaparece entre 1942 y 1946 de la mano de Luis Moya con el Museo de América donde, a pesar del lenguaje epitelial de ascendencia historicista que recubre el conjunto, muestra un sentido funcional en la organización y coordinación de los diferentes espacios, demostrando así que su capacidad creativa continuaba presente.

Creemos por tanto que los proyectos estuvieran marcados por ciertas indicaciones, tanto del Ministerio como del Vicaria-



Fig. 8. Primer boceto de Feduchi.



Fig. 9. Segundo boceto de Feduchi.

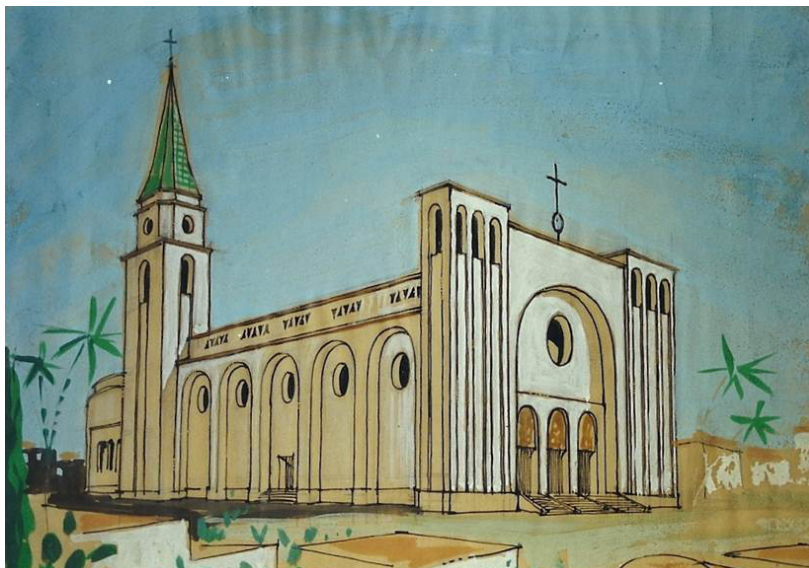


Fig. 10. Boceto final.

to, que lo obligaran a seguir unas pautas, bastante anacrónicas, que al final no se llevaron a la práctica, pero que pesaron lo suficiente como para comenzar a trabajar según ellas. Sin embargo hay un hecho concreto que viene a despertar esa capacidad de renovación que había demostrado en ocasiones anteriores; mientras estaba trabajando en el anteproyecto llevó a cabo un viaje a Italia y allí conoció las obras de los arquitectos fascistas y sobre todo el inacabado barrio de la Exposición Internacional del Eur, pensado para inaugurarse en el año 1942 pero que la guerra frustró. Las similitudes entre el último anteproyecto y edificios de la inconclusa Mostra, como el Palazzo degli Uffizzi, son claras⁴² y tanto esto como su contacto con Luis Moya van a influir en el rechazo de la retórica historicista y en la búsqueda de un nuevo camino, donde las premisas tradicionales españolas y bizantinas sean depuradas, manipulándolas para no caer en la prosopopeya trasnochada en la que estaba incidiendo.

⁴² AA. VV. (1987), p. 297.

EL PROYECTO DEFINITIVO

Por eso en la memoria definitiva del proyecto el arquitecto justifica el abandono de los compromisos historicistas que le habían venido constriñendo en los siguientes términos: «aunque se pensó en primer lugar en el Barroco andaluz, se dejó más tarde una amplia libertad, dentro de las corrientes actuales de la arquitectura, que huye actualmente de encerrarse en moldes que tuvieron ya su desarrollo en un ciclo histórico, y que es imposible resucitar»⁴³. A este cambio se añaden razones económicas pues las ornamentaciones barrocas necesitaban de una mano de obra muy cualificada que encarecía bastante los trabajos.

En los anteproyectos que hemos visto previamente se partía de un templo con una sola nave de 45 metros de profundidad por 40 de anchura, sin crucero, de modo que la visibilidad fuera lo más diáfana posible. Sin embargo la altura que debía dársele al edificio era excesiva para la anchura, a causa, sobre todo de los ya comentados problemas de cimentación y aunque era posible solventar este inconveniente su puesta en práctica elevaría el presupuesto a niveles no asumibles.

De este modo la fisonomía de la catedral cambió radicalmente, pasando a ser un modelo más acorde con los gustos del momento. Las dimensiones variaron pues si de una parte dejaron unos espacios ajardinados y una gran explanada a modo de atrio abierto delante, se le sustrajo al convento de La Trinidad la crujía que daba al nuevo edificio (excepto la arcada del claustro). Así pues, el templo quedó con una planta de cruz latina al añadirsele un crucero de generosas dimensiones, con un cimborrio al centro consistente en una bóveda vaída, sostenida por cuatro arcos torales de hormigón visto. La cabecera siguió la recomendación del Vicario Apostólico que pedía un amplio presbiterio para las pontificales (11'20 x 5'50). La nave, de techo plano, es reforzada rítmicamente por boceles segmentadores de hormigón que voltean todo su perímetro.

En el exterior, el técnico reitera la misma solución para la fachada del crucero que para los pies de la iglesia; el elemento clave es un gran arco de medio punto, que rehundido hace las

⁴³ M. FEDUCHI, L., *op. cit.*, p. 4.

veces de gran nártex y que aprovecha el espacio inferior para incrustar tres puertas adinteladas idénticas entre sí. La razón de esta peculiar ubicación está en poder conseguir un mayor aprovechamiento del interior del templo para colocar el cancel de manera que no reste espacio a la nave. El resto del conjunto lo centra un gran rosetón.

A manera de rótula que haga más dúctil la confrontación de volúmenes el arquitecto coloca la torre campanario junto al nártex pero apoyado en el costado. La idea está muy meditada pues condiciona la armonía del conjunto exterior del edificio. De una parte remarca el nártex al retranquearse a la misma altura que el fondo del hueco, lo que se acentúa al colocar en el otro lado de la fachada un cuerpo idéntico pero que no rebasa la altura de techos del templo. El cuerpo de la torre sobresale exactamente lo mismo que el cuerpo del crucero con lo que el costado de la nave se rehúnde al mismo tiempo que sus muros se aligeran al abrir una serie de bandas muy prietas entre sí que se cerrarán con vidrieras de adoquines. De esta manera compensa la solidez de la fachada y el crucero con un cuerpo intermedio más frágil, lo que reitera en la gran cabecera poligonal. Sin embargo para dar mayor cabida al templo, provecha el desnivel entre los cuerpos prominentes en el costado (torre y crucero) y con una altura que casi los hace imperceptibles traza unas diminutas naves laterales.

Feduchi resuelve con corrección el exterior del templo. Analizados los grandes elementos que conforman el conjunto, se constata que están tomados de otros edificios. Su originalidad reside en la disposición de los mismos. Así, la fachada principal y la del crucero están sacadas del Museo de América en Madrid. La cúpula vaída del cimborrio es idéntica a la que Líbera levantara en el Palacio dei Ricevimenti e Congressi en L'Eur de Roma. La torre, el único elemento que se mantuvo desde el principio con una morfología similar, es una evocación del *campanile* de San Marcos de Venecia, sometida a la estilización de sus formas por el autor, simplificando los volúmenes al reconvertir el cuerpo de campanas en un espacio ligero y grácil cuyo chapitel confirma esta liviandad al disminuir su escala con respecto al conjunto (fig. 11). Conforme o no con la solución,



Fig. 11. Proyecto.

es sin duda el único componente del conjunto donde Feduchi aporta una novedad formal, valiente para los años que transcurrían y teniendo en cuenta que su promotor era un organismo oficial de un Régimen que, anclado en el pasado, potenciaba un lenguaje anacrónico.

LA OBRA

Sin embargo, el gran logro del arquitecto es la dimensión interior en donde la luz es protagonista. En el espacio que construye Feduchi los vanos se consideran elementos definidores del edificio, no por sí mismo, sino porque los cubre con vidrieras. En efecto, ha captado que la luz de Marruecos es una aliada, bastante desconocida en el Viejo continente (fig. 12).

No todas las técnicas de los vitrales son idénticas. Se utilizan tres formas, la emplomada, la más costosa; las vidrieras en hor-



Fig. 12. Vista de naves, crucero y cabecera

migón armado (dalla), reservado para los rosetones en la que los vidrios se tienen que cortar para hacer formas y conformar con el hormigón un gran molde que una vez fraguado se incorpora como una sola pieza al muro; y el *pavé de verre* o adoquines de cristal, un pequeño bloque de vidrio de forma regular y que se reitera colocando el color deseado. Para esta catedral esta última fórmula plantea el problema de que, contrariamente a lo habitual, en alguna de las piezas se utiliza la bicromía e incluso tricromía, lo cual mueve a considerar si estas piezas serán pintadas primero y después pasan a la cocción para que el color se mantenga. De cualquier modo, estas fórmulas eran ya usadas por los franceses desde principios de los veinte⁴⁴.

De esta manera, en la cabecera cierran los vanos tres vidrieras emplomadas, la central con la efigie de María Inmaculada, patrona del templo, y en los laterales el tema tantas veces interpretado a través de diferentes personajes, pero siempre como principios cardinales de la religión: la vida activa y

⁴⁴ Agradecemos a Jonás Armas Núñez, especialista en vidrieras, la información que sobre este tema nos ha aportado.



Fig. 13. Presbiterio.

la vida contemplativa. En este caso están representadas por ángeles encargados de transmitir el mensaje; a su derecha en oración y a su izquierda como trompeteros recordando a los fieles su compromiso religioso (fig. 13). A partir de ahí la técnica de las vidrieras cambiará para reducir costes: los motivos de las bandas que cubren la nave y el resto de la cabecera son abstractos, a base de cuadrados que van cambiando el matiz de los vidrios, adoquín de cristal. Mientras que los grandes rosetones de los pies y los brazos del crucero conforman una estrella cada uno, utilizando el sistema de hormigón armado, en cuyo interior la luz deja ver la inscripción con la salutación angélica a María, en el brazo de la epístola «Ave María», en el del evangelio «Gratia Plena», y en la fachada principal la imprecación «Mater Dei». El autor tuvo buen cuidado de que una buena parte de los vidrios empleara distintos matices de azul, quedando así todo el espacio envuelto por un aura de este color, el de María Inmaculada.

Pero también la luz es fundamental en espacios más pequeños, como ocurre en el baptisterio, cubierto con una cúpula dorada, donde la luz cenital, acrecentada por los mosaicos de oro, baña todo el recinto⁴⁵.

La construcción necesitaba aligerar la masa de la totalidad del edificio, sin que el conjunto perdiera cohesión. Los problemas de un subsuelo problemático llevaron a considerar que no se podía cargar con más de 1 kg/cm², y es ésta, en la práctica constructiva, la razón por la que el arquitecto alivia el peso del edificio mediante la apertura de huecos que luego cerraría con vitrales o cincharía partes con elementos transversales a los que confiere una función práctica y estructural. Tal es el motivo de la disposición de las puertas de los dos pórticos o de las pequeñas naves entre la torre y el crucero. Igualmente por esa razón los forjados de hormigón armado se aligeran con piezas huecas de cemento y la fábrica, en general, utiliza el ladrillo hueco doble. Como compañero de Moya en el Museo de América aprendió y recurrió al empleo de las bóvedas tabicadas en las cubiertas.

La ya comentada problemática del subsuelo generó reformas que se abordaron sobre la marcha. El propio director facultativo describe la situación: «Superficie de la nave 725 m² ampliada con un crucero de 115 m² y el presbiterio y ábside de 60 m² [...] La variación esencial entre los dos proyectos ha sido solo la anchura de la nave y en relación con ella las restantes unidades». En realidad, la reducción del edificio era mínima gracias a la amplitud que ahora le daba al crucero. Otras modificaciones se produjeron en el exterior; así los primitivos pórticos de veinte metros de luz y veinticinco de altura pasaron a tener 12'50 por 17, repercutiendo en el peso de la fábrica y en el coste⁴⁶ (fig. 14).

Los cambios producidos en las naves laterales responden a una solicitud «por expreso deseo del Sr. Obispo» sin que alteraran el presupuesto previsto⁴⁷. La solución resulta interesante y

⁴⁵ ANÓNIMO (1962), p. 35.

⁴⁶ M. FEDUCHI, L.: Memoria del templo catedral. VI descripción del proyecto, p. 5. Papeles por ordenar.

⁴⁷ Acta de la Junta para la construcción de la Catedral. AMT: Catedral.



Fig. 14. La Catedral.

de hecho tendría éxito en templos posteriores. Ya hemos señalado su configuración cuando estudiamos el exterior del templo, pues bien ahora Feduchi hace que pasen casi desapercibidas en el conjunto espacial, por cuanto las ha dispuesto únicamente como desahogo y lugar de paso, aprovechando la capacidad total de la gran nave. De una parte le da una altura mínima de 3'50 metros, en claro contraste con la principal que mide 18 metros, por lo que resultan inocuas; de otra las bandas fajas de la nave central bajan hasta el suelo dejando detrás ese pequeño espacio de manera que la unidad volumétrica queda aparentemente solventada.

Hasta que se construyó años después la mezquita de Mohamed V, la catedral de Tánger fue el edificio de mayores dimensiones de la ciudad. Desde las gradas de la escalinata de acceso a la cabecera tiene un largo de 63'82 m. El crucero, sin contar la escalinata que le precede alcanza 25'80 m y el cimborrio 13 metros de lado. En cuanto a la altura de la fachada suma 25'15

Proyectos. Legajo 266.

m, la cruz de remate de la bóveda vaída llega a 34'13 m. Por último, la torre, para la que fue necesaria hacer una cimentación de siete metros, mide 54 m de altura⁴⁸.

Las obras tuvieron un desarrollo irregular, de manera que podemos establecer tres etapas. La primera que abarcaría desde el 31 de diciembre de 1950 hasta el cuatro de junio de 1953: los trabajos siguieron un ritmo regular pero lento. Se inició con la colocación de la primera piedra, para rematarse con la inauguración de la cripta⁴⁹. A partir de aquí las obras se aceleraron; durante dos años, la catedral creció a ritmo con rapidez, en ese tiempo el edificio estaba por cubrir aguas en la bóveda y el ábside. Entonces, sin motivo aparente, las obras se pararon. Fue necesario escribirle al Jefe del Estado quien a través del decreto ley de 28 de octubre de 1955 ordena que se conceda un suplemento de crédito por valor de tres millones de pesetas, sin que eso fuera en menoscabo de las restantes anualidades. Los trabajos continuaron, no con la misma celeridad que en la etapa anterior, pero en 1961 la catedral estaba ya construida⁵⁰.

La aportación del Estado español se había elevado a treinta y cuatro millones de pesetas. De esa cantidad el solar, que fue aportado por los frailes así como el menaje litúrgico quedaban excluidos, que fue adquirido con otros ingresos y que el nuevo Ministro de Asuntos Exteriores Castiella se comprometió a llevar adelante.

ORGANIZACIÓN ESPACIAL Y MOBILIARIO LITÚRGICO

Analizando la labor realizada en el conjunto final hay algo que llama la atención de manera singular: la perspectiva de futuro que tiene en el ámbito de una liturgia que estaba cambian-

⁴⁸ ANÓNIMO (1962), p. 35.

⁴⁹ Continuando con su política de resquemores hacia Francia, el Vicario escribe en julio de 1952 al Ministro de Hacienda, no sólo quejándose de la lentitud de los trabajos sino añadiendo este provocativo comentario: «*la iglesia francesa –no inferior en dimensiones y en coste– será bendecida e inaugurada a fines del próximo diciembre, meta a la que ha llegado Francia en el breve lapso que va del 18 de diciembre de 1949 a la fecha antes citada*». Carta del obispo de Fussala al ministro de Hacienda. 21 de julio de 1952. AMT: Catedral. Proyectos. Legajo 265.

⁵⁰ ANÓNIMO (1962), pp. 31 y 32.

do. En este aspecto, la catedral de Tánger no solo fue pionera sino precursora, y aquí un seglar, aunque fuera arquitecto, era profano. Llegamos pues a la conclusión de que en ese tándem arquitecto-vicario, el primero fue quien organizó el trazado interior del edificio, y el segundo el que llevó a cabo, con un sentido espacial y estético, la disposición renovadora del mobiliario.

Desde el 3 de diciembre de 1951, cuando apenas se había terminado de rematar la cimentación del edificio, la Junta para la construcción de la catedral comienza a plantearse el amueblamiento del templo. Desconocedores aún de la cuantía de los gastos, se piensa en una cuestación popular, o en caso de que ésta no fuera suficiente imitar el ejemplo de la catedral de la Almudena de Madrid, que en parte se financió permitiendo el enterramiento de sus benefactores en la cripta. Pero faltaban todavía ocho años y con el paso del tiempo todas estas conjeturas cayeron en el olvido⁵¹. El 30 de diciembre de 1959, cuando las obras estaban a punto de terminar, se le encargó a Feduchi el diseño y presupuesto de muebles y objetos imprescindibles, lo que sumó un importe de 1.905.65 pesetas⁵². Sin embargo, con la independencia de Marruecos, tanto los salarios como los materiales experimentaron enormes subidas, obligando en consecuencia a pedir un crédito complementario que rondó los tres millones de pesetas. Nuevamente, y como acicate, se añadía lo que ya parecía una fórmula consustancial con este tipo de correspondencia: «La no inauguración de la misma una vez terminada después de obra tan prolongada [ocho años], produce cierta extrañeza no solamente entre la colonia española sino entre los extranjeros, muchos de los cuales son de confesión católica»⁵³.

Para Feduchi el encargo del diseño del mobiliario no significó ningún esfuerzo; ya había tenido ocasión de demostrarlo en

⁵¹ Acta de la Junta para la construcción de la Catedral. AMT: Catedral. Proyectos. Legajo 266.

⁵² Informe del Cónsul General de Tánger al Ministro de Asuntos Exteriores trasladando acuerdo de la Junta Administradora de Obras para la construcción de la catedral española de Tánger. 30 de diciembre de 1959. Archivo M. Feduchi, papeles por ordenar. Nuestro agradecimiento a Ignacio y Pedro Feduchi, hijo y nieto del arquitecto, por poner a nuestra disposición el archivo del técnico.

⁵³ *Ibidem*.

el diseño de los complementos domésticos del edificio Carrión y, desde una perspectiva teórica, en su espléndido trabajo sobre la historia del mueble. Sin embargo, fue una labor muy meditada que se transformó y modificó a medida que se efectúan los diferentes espacios. Todos coinciden en que la zona más trabajada se centró en el presbiterio, el epicentro del lugar sagrado.

En el archivo Feduchi se guardan los diversos bocetos que se fueron elaborando. Se advierte que, desde un principio, la cabecera fue concebida como una zona despejada, por la comodidad que suponía contar con un amplio espacio para la celebración de las grandes pontificales. Así pues, en la bella superficie poligonal, de gran luminosidad a causa de las vidrieras, situó el altar sobre una doble tarima escalonada. Paralelos a los cinco paños que componían el profundo ábside, bordeaban la tarima otros tantos paneles de madera, unidos por unas barras de hierro que finalizaban en hacheros para colocar en ellos tanto cirios como bujías. Y aún quedaba un espacio detrás que, a manera de deambulatorio, rodeaba el tope del santuario. Finalmente, aprovechando la altura de la zona se colocaba un gran crucificado sostenido por dos cadenas. La cruz tiene 375 cm de alto por 350 de ancho y pendía a 295 cm de la superficie de la mesa del altar⁵⁴ (fig. 15).

Para el altar de la catedral de Tánger, anterior al Concilio Vaticano II, se debía elegir entre dos modelos posibles: como ara de sacrificio, adoptando la forma de un bloque de piedra maciza, o como mesa en recuerdo del convite eucarístico. Feduchi se decide por una solución intermedia consistente en un bloque macizo apoyado en cuatro patas como si fuera una mesa. De este modo recupera la tradición de los primeros años del cristianismo, consistente en utilizar como lugar del sacrificio el sarcófago de un mártir; por eso los lados de este paralelepípedo se debían adornar con una serie de relieves que nos remontaban a la época paleocristiana (fig. 16). Todo esto ocurría mientras Pío XII publicaba su encíclica *Mediator Dei*, donde criticaba a quienes «quieren devolver al altar su forma primitiva de mesa», aclarando que el problema derivaba de aquellos que, acudiendo

⁵⁴ *Ibidem.*



Fig. 15. Boceto del Presbiterio.

a un arqueologismo exagerado, había reducido este elemento a un mobiliario doméstico⁵⁵. Al final, muy posiblemente por indicación del arzobispo, opta por un presbiterio despejado, con un altar conformado por un bloque de piedra maciza, donde destacaban las vidrieras y el gran crucifijo.

Mayores dudas sobrevienen cuando se trata de diseñar los complementos. Todavía la misa se dice de espaldas al pueblo, pero Feduchi es partidario de un mueble limpio, dudando entre la costumbre propia de la liturgia primitiva de guardar el Santísimo en un espacio diferente, sobreponiendo en tal caso una cruz al centro que pueda verse detrás del celebrante, o por un sencillo tabernáculo con un expositor sobre él.

⁵⁵ PLAZAOLA (1965), p. 144.

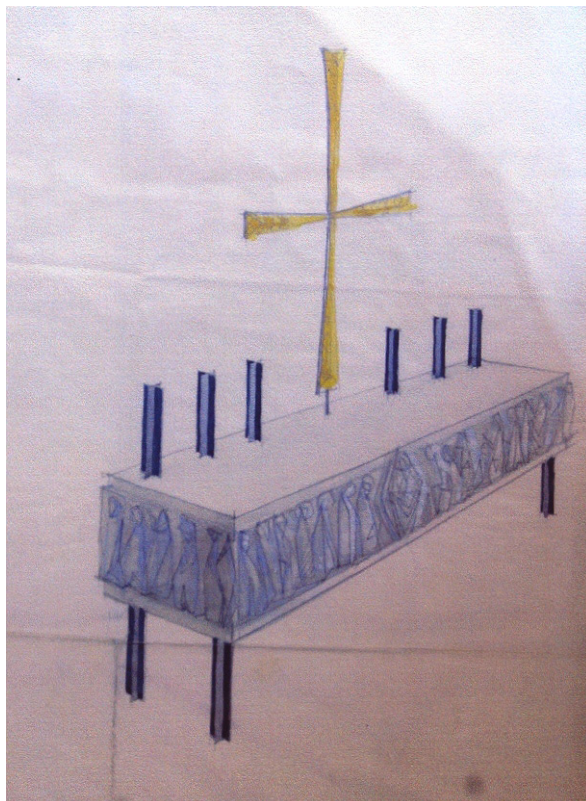


Fig. 16. Boceto de Altar.

La solución del púlpito fue también precursora de las disposiciones del Vaticano II. De tal manera que desaparece de su antigua ubicación y forma (en la nave y compuesto por la copa y el tornavoz), para disponerlo nuevamente en el presbiterio. Y así, aprovechando la diferencia de altura que marcaban las gradas, cerró el sector superior con una balconada desde donde se dirigiría la palabra al pueblo.

En la realización, tiende aún a una mayor simplificación, de modo que el altar terminó por ser un bloque de granito tetuaní sobre un corto graderío con un sagrario sin manifestador diseñado por la hija del arquitecto, detrás del cual estaba la cátedra, a la que se le suprimió el dosel. El púlpito desaparecería con

posterioridad, y la iluminación quedó reducida a los seis antiguos hacheros, ahora convertidos en candelabros, empleándose en las naves lámparas circulares con los mismos hacheros que mantienen una concepción totalmente minimalista.

De este modo el crucifijo y las tres vidrieras centrales (destacadas por los adoquines de cristal que forman el resto) fueron las únicas piezas que atraían la atención de los fieles. La Capilla del Sagrario se dispuso en una discreta esquina del lado de la epístola, al final de la nave, con una bella pala de madera que representa a San Francisco predicando a los pájaros. Pero por encima de todo, lo que atrae la atención del público cuando entra en el templo es la luz; una espléndida claridad refulgente que envuelve al recinto gracias a la coloración de la cortina de vidrieras que conforman sus muros.

LOS ARTISTAS⁵⁶

Quitando las piezas descritas, la mayoría del mobiliario fue obra de artesanos y empresas manufactureras que a través de la fabricación en serie lograron una elaboración rápida. Así ocurrió con la casa Joaquín del Campo de Madrid, quien en junio de 1960 se comprometió a confeccionar el entarimado del altar, los bancos y reclinatorios, los hachones de la luz, las lámparas de la nave principal, la mesa del altar con sus correspondientes credencias y los confesionarios para la inauguración⁵⁷.

Al final, los artistas escogidos fueron los seleccionados por Feduchi y aprobados por el arzobispo. El arquitecto no se equivocó y el paso del tiempo los ha respetado permaneciendo entre los creadores destacados en el arte español.

El creador que mantiene una mayor vinculación con la catedral de Tánger es José Luis Sánchez, aunque inexplicable-

⁵⁶ Agradecemos al P. José Seija, O.F.M., colaborador del arquitecto Luis Martínez Feduchi en la obra de construcción de la catedral, la información que me ha facilitado sobre aspectos puntuales y desconocidos, por no haber quedado estos concretados en ninguna fuente documental.

⁵⁷ Oferta de Joaquín del Campo al arzobispo de Tánger para llevar a cabo la realización del mobiliario. AMT: Catedral. Proyectos. Legajo 266.

mente la obra efectuada para este templo haya permanecido ignorada. Sin embargo, fue realizada en un momento esencial, en los inicios de su producción. La única y ambigua referencia a la que podemos hacer mención la proporciona el propio autor escuetamente: «Entre los arquitectos españoles que pasaron por la Trienal [de Milán] conozco a Feduchi, pionero de España en el diseño y me ofrece para mi regreso a Madrid un sitio donde poder trabajar: el edificio del Museo de América, en perpetuo inacabamiento [...] Combatimos el frío con el calor de los hornos cerámicos y el hambre con los primeros encargos que nos empezaba a encomendar Feduchi...»⁵⁸. Los encargos a los que se refiere fueron: el Crucificado, que cuelga sobre el altar mayor, el relieve de madera de san Francisco y los tres rosetones que iluminan el templo.

Con el Cristo comienza su periodo de madurez. Se ha ido decantando por un arte religioso en el que desmitifica el objeto con un hieratismo bastante esteticista (S. Francisco de Asís, 1958, Museo de Arte Contemporáneo del Vaticano), para derivar paulatinamente hacia un expresionismo que comunica una experiencia emocional de la realidad más vehemente. El Crucificado es quizá la obra que muestra mejor el vitalismo trágico y descarnado, y aunque reduce su componente religioso, no por eso es menos conmovedor. No obstante de los tres bocetos que precedieron a la escultura definitiva⁵⁹, J.L. Sánchez escogió el menos patético, apoyándose en formas más esquemáticas con predominio de líneas que afectan al volumen y en consecuencia que restan dramatismo (fig. 17).

En las vidrieras, ya mencionadas, marca los contornos a través de un trazo negro, que sirve como contraste y contribuye a que la luminosidad de los colores sea más brillante. Pero también con ello refuerza la carga expresionista, convirtiéndose de este modo en el factor que marcará su escala cromática.

En el *San Francisco predicando a los pájaros*, el artista renuncia a la dureza comentada en las obras anteriores y prefiere

⁵⁸ TRAPIELLO (1976), p. 181.

⁵⁹ Archivo M. Feduchi: papeles por ordenar.



Fig. 17. Cristo de J. L. Sanchez.

una estética llena de misticismo, más acorde con el sentimiento seráfico del personaje. Renuncia a las posibilidades que ofrece la madera policromada para incidir en un simbolismo decorativo lleno de espiritualidad gracias al empleo de esta materia limpia, sin color.

Pero el elemento identitario tanto plástico como constructivo de la catedral de Tánger está representado por el conjunto de las vidrieras. Siempre primaron los tres vitrales figurativos del ábside e inmediatamente después los tres rosetones, ignorándose el resto, que se consideraron solo como un componente ambiental. Sin embargo, constituyen un ciclo no figurativo muy interesante que muy bien podrían haber salido de la mano de

José Labra. Se trata de un pintor al que actualmente se está intentando sacar del anonimato, después de haber sido autor reconocido por su aportación renovadora a la pintura en las difíciles décadas de los años cincuenta y sesenta.

En su aportación a la catedral de Tánger se conjuntan las dos principales preocupaciones de su itinerario artístico: la renovación de la pintura religiosa y la búsqueda de un camino hacia la abstracción. La primera premisa tiene gran éxito desde el principio. En 1955 hizo la primera exposición individual en el Ateneo de Madrid, donde intenta aplicar los principios constructivistas a la temática sacra, y al año siguiente obtiene el premio Francesco Peroti a la mejor obra de tema religioso en la XXVIII Bienal de Venecia. Es seguro que fueron estas razones las que movieron a Feduchi a encargarle un programa iconográfico para el conjunto del templo. Labra parte de un tema principal, la imagen mariana, eje del conjunto desde el epicentro del recinto, donde muestra un acabado detallismo complementado con un juego de texturas, de modo que el espectador pueda contemplar una obra sobria de gran elegancia. A partir de ella se pasa a una formulación cromática de vidrieras abstractas cuyo esquema doctrinal no es casual ni arbitrario. El artista lleva a cabo la búsqueda del objeto abstracto como esencia conceptual (por lo demás semejante a otras obras suyas profanas pintadas en ese momento). Así se aprecia en la disposición de los distintos adoquines vítreos ejecutados en diferentes registros y formatos cromáticos, hasta el punto de que en algunos casos una pieza puede compartir hasta tres colores complementarios (fig. 18). Hoy en día solo se ve como suya la imagen, sin comprender que el conjunto restante proporciona unidad al espacio sacro, gracias a la luminosidad colorista.

Destacándose de este conjunto vitral, flanquean la vidriera central del ábside dos piezas más que de inmediato se aprecia que han salido de otras manos, si bien participan del mismo programa iconográfico, ya que son el complemento de la actitud vital de María. Las dos piezas plantean varios problemas. Uno de ellos es la autoría: personas que participaron en el trabajo de construcción aseguran que salieron del taller de Fabreras, pero no se ha podido encontrar ninguna referencia. Otra opinión, sin

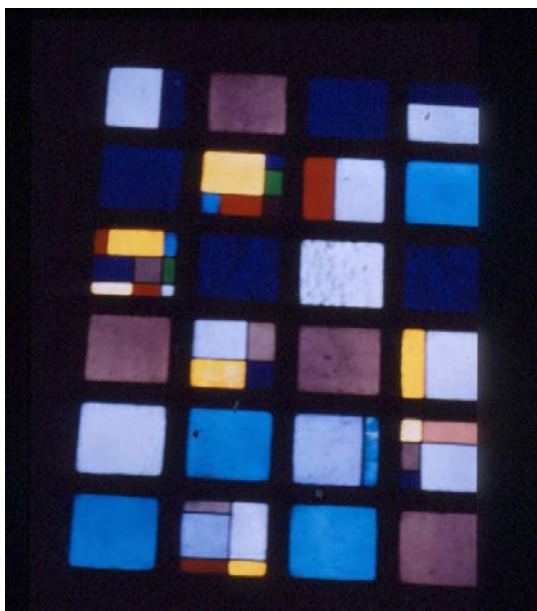


Fig. 18. Labra: Vitral Conceptual.

justificación alguna, las hace obra de Arcadio Blasco un artista alicantino, polifacético, pero dedicado especialmente a la cerámica, aunque ha trabajado en vidrieras con diferentes arquitectos (Ignacio Gárate, Fernández Alba, Miguel Fisac, etc.), para edificios como el Seminario de Castellón, el hotel Luz Palace o los edificios Philips y Campsa en Madrid. En todo caso, en la obra, el posible autor cambia el color imperante en el conjunto por un verde esmeralda que al contrastar con el azul de la Inmaculada, resalta el núcleo del tema. Sin embargo, en el boceto preparatorio⁶⁰ el modelo es diferente. Iconográficamente representa al misterio de la Encarnación, el ángel levanta la mano en señal de salutación y sobre la cabeza lleva la estrella como mensajero de la divinidad. Formalmente la figura se esquematiza al utilizar un concepto de perspectiva mucho más lineal, intensificando su cromatismo con colores más cálidos. Al no llevar identificación alguna resulta arriesgado indicar autoría (fig. 19).

⁶⁰ Archivo Feduchi: papeles por ordenar.



Fig. 19. Blasco: cartón Preparatorio.

EPÍLOGO

Los movimientos reformistas que se produjeron a finales del siglo XIX, tanto en la iglesia anglicana como en las luteranas, llevaron a una paulatina conciencia de renovación en el ámbito católico. Los puntos de partida provinieron de Francia (Solesmes) y Alemania (Beuron), conociendo una mayor difusión a partir del Congreso católico de Malinas (1909). El sentido de esta renovación tenía un componente litúrgico muy fuerte. Por ello se partía de una serie de principios básicos entre los que cabe recordar: el retorno a las fuentes, basadas en la funcionalidad, la sencillez, la pureza y la verdad; la devolución del

protagonismo a Dios «restaurando la jerarquía de valores en la vida cristiana»; devolver al sacrificio de la misa su primacía, a veces oscurecido por otras prácticas devocionales de importancia secundaria (aspecto que marcaría definitivamente la nueva arquitectura, y el retorno de la participación del pueblo como sujeto activo en la liturgia)⁶¹.

Como veremos, son ideas que años después adoptaría el Concilio Vaticano II, pero que en el pensamiento de los sectores más avanzados de la Iglesia Católica ya se venían meditando y examinando desde bastantes años antes.

Los pocos historiadores que han estudiado la arquitectura religiosa española contemporánea, colocan como punto de partida de la ruptura con la tendencia conservacionista arquitectónica, la traza de la nueva basílica de Aránzazu, obra de Luis de Laorga y Javier Sáenz de Olza (1949), donde el antagonismo entre una planta tradicional y la sinceridad en el tratamiento de los materiales, junto con la revolucionaria ornamentación de su espacio le valió la reprobación de la Comisión Pontificia de Arte Sacro. Después vendrían obras de Torroja (1952), más trabajos de Luis Laorga (1950), hasta que en 1952, Miguel Fisac recibe el encargo de los dominicos para levantar la iglesia del colegio de Arcas Reales, cerca de Valladolid y a continuación el teologado de Alcobendas⁶², construcción en la que ya se puede hablar con plenitud de ruptura.

Si tenemos en cuenta que Luis M. Feduchi firma el proyecto de la catedral de Tánger el 12 de octubre de 1950 comprobaremos que apenas ha pasado un año de los primeros tanteos para la renovación litúrgica, con la diferencia de que en Tánger la novedad atañe tanto al continente como al contenido; y mientras que el proyecto de decoración en Aránzazu fue reprobado (hasta el punto de que el texto del rechazo fue publicado en la revista *Eclesia*, órgano oficioso, en 1955), las novedades introducidas por Feduchi fueron consentidas; en este sentido no solo hablamos de la conformación de un espacio renovador sino de una iconografía donde el simbolismo decimonónico, que con los

⁶¹ PLAZAOLA (1965), pp. 75-85.

⁶² PLAZAOLA (1965), pp. 351-357.

años se había trivializado cayendo en la vulgaridad, daba paso a lenguajes poco antes inimaginados como el Expresionismo, el Constructivismo o la Abstracción.

Los franciscanos de Tánger se adelantaron a las recomendaciones y prescripciones de los documentos donde se producían los primeros signos de apertura litúrgica⁶³, y aunque el episcopado español era en aquel momento uno de los más conservadores del orbe católico, la situación de Tánger era muy diferente. A la convivencia de las tres religiones mono-teístas había que sumar las diversas confesiones cristianas e incluso, dentro del ámbito católico, la confraternización con iglesias de distinto talante como la francesa, italiana, inglesa o norteamericana. Además, la independencia de Marruecos había desgajado a la archidiócesis de Tánger de la Conferencia Episcopal Española.

Después de sesenta y tres años, la catedral de Tánger no ha perdido actualidad en lo que respecta a su composición artística. Hoy, la calidad de la que se conoce como «Catedral Española» no es comparable con la iglesia italiana o la francesa. De modo que, a pesar de la continua alarma política que se cernió sobre ella y el miedo por ser superada por las de las otras naciones, el tangerino templo de la Inmaculada Concepción de María sigue siendo pionero de la nueva estética religiosa, manteniendo su atractivo arquitectónico.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (1962). *La catedral de Tánger. Brevisima reseña de su construcción y Dedicación solemne*. Tánger: Tipografía Hispano-Arábica.
- AA. VV. (1987). *E 42. Utopia e escenario del regime*. Venezia: Marsilio S.R.L.
- BRAVO NIETO, A. (1998). «La introducción de los modelos historicistas en el Marruecos precolonial. Arquitectura franciscana en Tánger», en *Actas del XII Congreso Nacional del CEHA*. pp. 61-72. Oviedo: Universidad de Oviedo.

⁶³ Concilio Vaticano II: Constitución sobre la Sagrada Liturgia (1963); Prescripciones del Derecho Canónico (cánones 1261 y 1279); Instrucción sobre el Arte Sagrado (Sagrada congregación del Santo Oficio), 1952; Instrucción para aplicar debidamente la constitución sobre la sagrada liturgia (Sagrada Congregación de Ritos, 1964), etc.

- BRAVO NIETO, A. (1998). «Formas y modelos de la arquitectura religiosa española en Marruecos». *Boletín de Arte*, núm. 19, pp. 205-229. Málaga: Universidad de Málaga.
- BRAVO NIETO, A. (2000). *Arquitectura y Urbanismo español en el Norte de Marruecos*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- OCHOA BENJUMEA, J. (1938). *La catedral de Tánger*. Tánger: Imprenta Ancelle.
- PLAZAOLA, J. (1965). *El Arte Sacro Actual*. Madrid: Estudio. Panorama. Documentos. Biblioteca de Autores Cristianos.
- TRAPIELLO, A. (1976). *José Luis Sánchez: el rescate de los signos*. Madrid: Ruyuela.