



Ángel Zárraga en el norte de África: el mural de Fedalah

por **Andrés Ordóñez**

Durante el siglo XX, el relato dominante de la cultura mexicana exaltó un muralismo público, revolucionario, indigenista, proletario y anticlerical. Un mural de Ángel Zárraga, recientemente descubierto en una iglesia de Marruecos, pone en entredicho esa visión simplista del arte nacional.

En el baptisterio de una iglesia del Marruecos musulmán sobrevive un mural de Ángel Zárraga. No en un museo ni formando parte de un circuito patrimonial y tampoco en el lugar que merecería en la memoria mexicana del siglo XX una obra realizada por un pintor formado en la tradición académica nacional, incorporado a las vanguardias europeas y vinculado a la renovación del arte religioso en Francia. Está allí, sola, resistiendo más de noventa años de humedad, polvo, reparaciones improvisadas y olvido historiográfico.

Lo encontré durante mis años como embajador de México en Marruecos. El hallazgo no fue resultado de una pesquisa sistemática, sino de una de esas señales que abren una investigación entera. José Luis Martínez y Hernández, entonces

director general de Asuntos Internacionales de Conaculta, me comentó haber localizado en internet la subasta de un supuesto boceto de un mural de Zárraga en una ciudad marroquí. Tras indagar supe que la ciudad era Fedalah y que el lugar donde debía encontrarse la obra era una iglesia.

La posibilidad de una iglesia en un país donde el islam es religión oficial desmiente una más de las ideas equivocadas sobre Marruecos. La existencia de un templo católico, y dentro de él de un mural mexicano, no es una anomalía clandestina, sino una consecuencia histórica de un país articulado en torno al rito malikí y a la figura del rey como *Amir al-Muminin* (Comendador de los creyentes), entre cuyas funciones está el garantizar el libre ejercicio de los cultos. De allí que iglesias como la de Santiago de Fedalah vivan en el paisaje urbano del reino.

La búsqueda me llevó a Mohammedia, al norte de Casablanca, llamada Fedalah hasta 1960, cuando adoptó su nombre actual en honor de Mohammed V. Encontré la iglesia cerrada. Llamé a la casa parroquial y me recibió el padre Julien. Me dijo que había una pintura en una pared del templo, pero ignoraba su autoría. Abrió el recinto y me condujo al interior. En el baptisterio, a la izquierda de la entrada principal, apareció el mural. Allí estaba la firma: Ángel Zárraga. El cambio de nombre de la ciudad, el fin del protectorado, la escasa presencia católica y el olvido de Zárraga en México habían cubierto la obra con capas de invisibilidad.

Su centro lo ocupa Santiago, vestido como peregrino, con la concha de vieira y un tocado que parece fundir el sombrero del caminante con un casco militar. El santo sostiene, casi como en una piedad, el cuerpo exánime de un soldado. Santo y soldado componen una unidad simbólica que vincula dolor terreno y promesa de redención. La dedicatoria, escrita en francés, identifica su sentido conmemorativo: “Los veteranos de Fedalah a su camarada Jacques Hersent, caído en el campo del honor el 26 de julio de 1917.”

Alrededor de ese centro se ordena una iconografía compleja. En un extremo aparecen san Pedro, san Juan y Santiago como pescadores evangélicos. San Pedro, sobre una barca, recoge una red llena de peces, alusión evangélica y acaso marítima. Junto a él se sitúan los hermanos Santiago y Juan, figuras juveniles y sensuales, como suele ocurrir en Zárraga. Una leyenda dice: “Santiago y san Juan ayudan a san Pedro a tirar de las jarcias.” En el extremo opuesto, una pareja de edad mayor mira con dolor la partida de dos jóvenes. La leyenda correspondiente indica: “Santiago y san Juan dejan a sus padres para seguir a Jesús.” La escena evangélica y la familiar se espejean: llamado, partida, sacrificio, muerte del soldado Jacques y protección de Saint-Jacques.

La composición no busca volumen ni dramatismo barroco. Predomina una superficie plana, atravesada por atmósferas de azul, transparencias circulares y una mandorla que envuelve la santidad del conjunto. El azul domina las secciones vinculadas a lo celeste; el ocre, el verde oscuro y los tonos pardos gravitan en el ámbito del dolor humano. Zárraga construye una meditación visual sobre la muerte, la filiación, la vocación y la esperanza. El resultado es una obra católica moderna: francesa por su inscripción y contexto, mexicana por su autor y por su lugar anómalo dentro de nuestro muralismo.

El mural se encuentra deteriorado: raspaduras, desprendimientos, manchas, intervenciones torpes y clavos que atraviesan la superficie. Pese a ello, conserva una notable viveza cromática. Al acercarse se advierte un dato fundamental: no es un fresco. La pintura fue ejecutada sobre tela. Este detalle corrige errores repetidos por las escasas referencias existentes. Antonio Luna Arroyo afirmó que Zárraga decoró al fresco la iglesia;

Rodrigo Ledesma Gómez habló de un “Exvoto a Jacques Hersent”; María Luisa Novelo sostuvo que el pintor trabajó en África por dificultades económicas. Tales afirmaciones revelan una tradición de referencias indirectas. No es un fresco; no parece ser un exvoto; no hay prueba de que Zárraga haya pisado Fedalah; y la idea del apremio económico se contradice con testimonios sobre su actividad europea.

La confusión no es menor. Llamarla fresco implica imaginar a Zárraga trabajando en Marruecos; llamarla exvoto desplaza una memoria funeraria; atribuirla a necesidades económicas reduce una red de encargo que involucraba a empresarios, arquitectos, eclesiásticos y artistas de primer orden. Mirarla con atención obliga, en cambio, a reconstruir una trama más rica: la de un artista mexicano inscrito en el catolicismo moderno francés, la de una familia empresarial marcada por la muerte de un hijo en la guerra y la de una ciudad africana convertida en laboratorio de modernidad colonial.

Sorprende que el mural no aparezca en *Arte religioso. Notas de un pintor*, libro que Zárraga publicó en 1943, ni en la lista de obra del catálogo de la exposición *Ángel Zárraga. El sentido de la creación*, celebrada en México en 2014. La diócesis de Rabat tampoco contaba con un registro claro de la pintura; las autoridades marroquíes de patrimonio cultural no la tenían en el radar. Esa cadena de silencios convierte al mural de Fedalah en algo más que una pieza olvidada: es un síntoma de cómo ciertos objetos quedan fuera de la historia cuando no se ajustan a las categorías con las que los países han elegido narrarse.

¿Cómo llegó, entonces, un mural de Ángel Zárraga al norte de África? La respuesta exige mirar a la Francia católica de entreguerras, al Marruecos del protectorado y al islam malikí. Fedalah era, a principios del siglo xx, una pequeña localidad costera transformada por los hermanos Jean-Baptiste y Georges Hersent, dinastía francesa de ingenieros y empresarios portuarios. Obtuvieron la concesión del puerto de Fedalah y, a la par de su ampliación, impulsaron una ciudad moderna. La historia familiar se cruzó con la militar: Jacques Hildevert Hersent, hijo de Jean-Baptiste y sobrino de Georges, murió en 1917, durante la Gran Guerra, como subteniente en el Valle del Marne.

La memoria de ese joven soldado parece estar en el origen del conjunto. Los Hersent levantaron en Fedalah espacios asociados a su recuerdo: una escuela que aún lleva su nombre y, detrás de ella, una iglesia vanguardista dedicada a Saint-Jacques, es decir, a Santiago, el santo que en francés comparte nombre con Jacques Hersent. La iglesia fue construida entre 1933 y 1934 por Alexandre y Pierre Fournier e inaugurada el 28 de octubre de 1934 por el cardenal Jean Verdier, arzobispo de París. La presencia del cardenal revela la importancia de los Hersent en el entramado colonial y católico de la época.

En esos años Zárraga estaba incorporado al movimiento de renovación del arte sacro en Francia. Desde la década de 1920 pertenecía a círculos católicos de Montparnasse, bajo la órbita de Louis Rouart, René Philipon y Jacques Maritain. Philipon le encargó la decoración del castillo de Vert-Coeur y, por mediación de ese ambiente, Zárraga comenzó a realizar murales religiosos. Uno de ellos, el de Notre-Dame de La Salette, destruido por la guerra, fue considerado por Alfonso Reyes como parte de lo mejor de la obra y de la vida de su amigo. El pintor mexicano no era un invitado accidental, sino un participante activo del arte religioso francés.

La hipótesis más verosímil es que el encargo de Fedalah haya llegado a Zárraga a través de redes de mecenazgo, arquitectura religiosa y catolicismo moderno que unían París con los territorios bajo influencia francesa. En 1931 el cardenal Verdier había institucionalizado los Chantiers du Cardinal, programa de construcción de iglesias y capillas que pronto trascendió el marco parisino. Sumados el poder de los Hersent, el prestigio de Verdier, la presencia de los Fournier y la reputación de Zárraga, la ruta del encargo se vuelve inteligible. No hay que imaginar un misterio exótico, sino una circulación plausible dentro del mundo católico francés de entreguerras.

Todo indica, además, que Zárraga no pintó el mural en Marruecos. No hay rastro de ese viaje. La materialidad de la obra apunta a otra explicación: habría sido ejecutada en Francia sobre una tela flexible, con medidas precisas, y después enrollada y enviada a Fedalah para su colocación. La técnica exacta requiere estudio especializado; podría tratarse de temple de huevo o de cera muy diluida. Por ahora lo cierto es que la obra no fue pintada sobre cal fresca y que su soporte textil favorece la hipótesis de un traslado transmediterráneo.

El supuesto “boceto” subastado aporta otro dato decisivo. Examinado en alta resolución, revela no ser un boceto ni ser de Zárraga, sino un plano de rectificación del baptisterio, firmado por los arquitectos Fournier y fechado en París el 13 de abril de 1934. Allí se sugiere la colocación de la obra mural, pero no aparece el nombre ni la firma del pintor. Lo más importante es que el mural conservado quizá no fue el único previsto. Otros muros y el arco de acceso habrían estado destinados a escenas complementarias: un bautismo, una evocación mariana mediterránea y un Santiago guerrero. Ignoramos si llegaron a ejecutarse, si fueron destruidas o si permanecen ocultas bajo el yeso blanco.

Conviene insistir en la complejidad política de esa inscripción. Zárraga no fue propagandista del colonialismo francés; tampoco militante anticolonial. Su caso pertenece a una zona más ambigua: la de una generación hispanoamericana que veía en Francia una cima de civilización, lengua, gusto y prestigio intelectual. Que el mural haya servido a la memoria de una familia colonial no cancela su valor artístico ni lo absuelve de su contexto. Lo sitúa donde

debe ser leído: en la intersección entre devoción, duelo, modernidad religiosa, poder económico y proyecto imperial. Precisamente por eso importa conservarlo. Las obras incómodas no se destruyen ni se dejan morir; se estudian, se explican y se preservan.

El caso de Fedalah obliga a revisar la idea misma de muralismo mexicano. Zárraga ha ocupado un lugar poco conveniente en nuestra historia del arte porque no encaja con la narración triunfante del muralismo posrevolucionario. Vivió más de tres décadas en Europa; no convirtió la Revolución mexicana en su *modus vivendi*; no compartió el anticlericalismo del nuevo régimen; y concibió lo mexicano desde una matriz cosmopolita y católica que el nacionalismo revolucionario miró con sospecha. Su exclusión no se explica solo por la distancia geográfica. Responde también a una distancia ideológica.

La dificultad para incorporarlo proviene de una lectura simplificadora de la relación entre catolicismo y política. El México posrevolucionario aprendió a sospechar de lo religioso como si todo catolicismo fuese automáticamente reaccionario. Pero la Europa de entreguerras conoció corrientes católicas de extraordinaria modernidad intelectual, contrapuestas al nazismo y al antisemitismo, abiertas a la renovación estética y a la discusión social. El regreso de Zárraga a México, en 1941, se produjo cuando la ocupación alemana de Francia hizo peligrosa su permanencia en el catolicismo antifascista al que pertenecía. Esa circunstancia debería bastar para resistir clasificaciones mecánicas.

Durante el siglo xx, el relato dominante de la cultura mexicana exaltó un muralismo público, revolucionario, indigenista, proletario y anticlerical. Esa corriente produjo obras mayores. El problema surge cuando se la convierte en sinónimo absoluto de muralismo mexicano y se expulsan otras formas de pintura mural realizadas por mexicanos, con lenguaje moderno y visión universal de la identidad. Zárraga no fue menos mexicano por pintar temas católicos en Francia, en Marruecos o en México. Tampoco lo fue por desconfiar de la reducción de lo nacional a lo pintoresco o al uso retórico del pasado prehispánico. Desde 1910 sostuvo, en carta a Justo Sierra, que no bastaba elegir temas nacionales para crear una pintura nacional.

Esa intuición conserva actualidad. Una tradición artística no se fortalece cuando se reduce a una sola genealogía. El muralismo mexicano es más amplio que su canon revolucionario. Incluye mujeres marginadas, artistas regionales, experiencias religiosas, obras diplomáticas y proyectos realizados fuera del país. Incluir a Zárraga no significa desplazar a Rivera, Orozco o Siqueiros. Significa reconocer que la cultura mexicana del siglo xx fue menos monolítica de lo que quiso admitir la pedagogía oficial y que el catolicismo fue una raíz estructural de la experiencia mexicana.

La presencia de un mural católico mexicano en un país musulmán añade otra capa de sentido. Marruecos no es una

periferia anecdótica. Es una raíz profunda de la cultura hispánica y, por extensión, de la mexicana. Durante siglos, Al Magrib y Al Ándalus formaron una unidad histórica. Que una obra católica de un artista mexicano sobreviva en una iglesia marroquí obliga a pensar a México fuera del encierro nacionalista. México no termina en Mesoamérica ni se agota en la fractura con España.

El mural de Fedalah encarna esa amplitud. Fue pintado por un mexicano residente en Francia, para una iglesia del protectorado francés en Marruecos, en memoria de un soldado francés muerto en la Primera Guerra Mundial, bajo la advocación de un apóstol decisivo para España y Francia. Es una obra incómoda para cualquier relato purista. No pertenece por completo a México, Francia o Marruecos, pero solo puede entenderse desde la interacción de esos tres mundos. Su valor reside precisamente en esa condición compartida.

Esa condición exige una respuesta urgente. El mural se deteriora con rapidez. Su restauración no puede seguir dependiendo de la buena voluntad parroquial ni de investigadores aislados. Hace falta un proyecto bilateral de cooperación cultural, con participación técnica mexicana, acompañamiento de las instancias marroquíes competentes y diálogo con la diócesis de Rabat. Durante mis conversaciones en Marruecos constaté la disposición de las autoridades marroquíes para apoyar un proyecto serio de preservación. Lo que falta es que México tome la iniciativa. No se trata de rescatar una rareza, sino de honrar una pieza del patrimonio cultural mexicano fuera de nuestras fronteras.

La restauración debería comenzar con un diagnóstico técnico: estudio del soporte textil, identificación de pigmentos y aglutinantes, análisis de humedad, evaluación de desprendimientos, documentación fotográfica de alta resolución, revisión estratigráfica y búsqueda de posibles restos de los murales previstos en el plano de 1934. Solo después podría plantearse una intervención responsable. También habría que elaborar un registro patrimonial, digitalizar los documentos disponibles y construir una narrativa pública clara para visitantes y para la comunidad católica que aún frecuenta la iglesia.

Este proyecto tendría una dimensión diplomática evidente. México y Marruecos suelen mirarse en la distancia, pese a las genealogías culturales que los vinculan. Un programa de restauración permitiría construir una cooperación cultural concreta y visible. Sería una oportunidad para abandonar un discurso patrimonial encerrado en el territorio nacional. Nuestro patrimonio también se encuentra en legaciones, iglesias, archivos y colecciones extranjeras. No todo lo mexicano que merece cuidado está en México. A veces sobrevive en lugares donde nadie lo espera: una pared silenciosa de Mohammedia, bajo la luz tenue de una iglesia casi vacía.

También sería una oportunidad para corregir una injusticia historiográfica. Ángel Zárraga no necesita ser convertido

en héroe alternativo. Basta con devolverlo a la complejidad de su tiempo. Fue cosmopolita, católico, mexicano, porfiriano en su formación, moderno en su lenguaje, próximo a redes europeas, amigo de Alfonso Reyes, recordado por Picasso y marginado por una cultura nacional que no supo qué hacer con un muralista religioso ajeno al catecismo revolucionario. Su obra exige una lectura menos militante y más histórica. El mural de Fedalah es una prueba material de esa exigencia.

No se trata de agregar una nota pintoresca sobre un pintor olvidado. Se trata de ampliar el mapa del arte mexicano. Fedalah recuerda que el siglo xx mexicano no fue solo un diálogo entre la Revolución y sus imágenes, sino también una red de exilios, diplomacias, encargos, devociones y trayectorias transatlánticas. Recuerda que la religión no desapareció de la modernidad mexicana; encontró formas de expresarse en los márgenes de la narrativa oficial. Recuerda, por último, que el olvido no siempre es ausencia de información: a veces es una decisión cultural sedimentada.

Pablo Picasso apenas quiso recordar a Diego Rivera, pero sí evocó con afecto al duranguense: un hombre fino, culto, amable, “*un bonnête homme*”. A Rodolfo Usigli le indignó que Picasso recordara a Zárraga y no a Rivera. Paz concluyó que lo incomprensible era que los mexicanos lo hubiéramos olvidado. El mural de Mohammedia confirma esa incompreensión. Durante décadas ha estado allí, visible e invisible, firmado y sin registro, deteriorado y vivo. La pregunta ya no es cómo llegó Zárraga a Marruecos. La pregunta es si México llegará a tiempo para reconocerlo.

Un mural no se pierde de golpe; se pierde lentamente, por pequeñas omisiones acumuladas. Un desprendimiento más, una filtración más, un clavo más, una limpieza indebida más, y lo que hoy puede salvarse será una fotografía y una nota al pie. Si el mural de Santiago de Fedalah desaparece, no perderemos solo una obra de Ángel Zárraga. Perderemos una prueba de la amplitud del muralismo mexicano, una huella compartida entre México, Marruecos y Francia, y una oportunidad para reconciliarnos con zonas que el nacionalismo revolucionario obturó.

Allí está todavía. En una iglesia de Mohammedia, bajo la advocación de Santiago, un santo sostiene a un soldado muerto y lo entrega a la luz. La imagen podría servir como alegoría de la tarea pendiente. Hay que tomar una obra herida, sostenerla, sacarla del abandono y devolverla a la conversación pública. Zárraga pintó en Fedalah, sin estar quizá nunca allí, una escena de tránsito. Ahora corresponde hacer que ese tránsito no desemboque en desaparición, sino en memoria. ~

ANDRÉS ORDÓÑEZ es investigador de la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales de la UNAM. Fue miembro de carrera del Servicio Exterior Mexicano durante treinta años y embajador de México en Marruecos entre 2014 y 2017.