

**HISTORIA DE UNA OBRA NUNCA REALIZADA.
EL MONUMENTO AL *INFANTE DOM HENRIQUE*
Y LA AUTORREPRESENTACIÓN DEL *ESTADO NOVO*¹**

STORY OF A MONUMENT NEVER BUILT.
THE *INFANTE DOM HENRIQUE'S* MONUMENTS
AND THE *ESTADO NOVO* SELF-REPRESENTATION

Annarita Gori

Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa

Entregado el 11-12-2014, aceptado 4-1-2016.

Resumen: La historia del monumento al Infante D. Henrique, es la historia de un monumento que nunca se realizó, pero que a pesar de eso, contó con una fase de proyecto que duró dos décadas, representando un importante laboratorio histórico donde poder estudiar las políticas de propaganda y representación del *Estado Novo* desde 1933 a 1957. La idea de construir un monumento al más importante exponente de los Descubridores, nacía ya a finales del siglo XIX, pero con la instauración del régimen de Salazar obtiene un valor fundamental, a causa de la importancia que el dictador daba a la exaltación de la Edad de Oro de la Nación y al valor de la historia patria como base de la pedagogía patriótica. Por eso, el estudio de los tres concursos para el monumento que se debía erigir en Sagres (1933-35; 1936-38; 1954-57) permite tocar algunos puntos clave de la historia cultural del *Estado Novo*: el uso público de la historia portuguesa, en particular la tensión entre la *saudade* por la Edad de los Descubridores y la promesa de un resurgimiento de la Nación como temas clave de la política

¹ Proyecto financiado por la Fundação de Ciência e Tecnologia de Portugal (SFRH/BPD/89272/2012). Manifiesto mi agradecimiento a Massimo Baioni, Maddalena Carli e Rita Almeida de Carvalho y a los revisores anónimos por su positivo aporte y por sus buenas sugerencias.

y de la propaganda salazaristas. La relación entre arte, arquitectura y política durante dos décadas de *Estado Novo*, en un período delicado que observa el fin de la propaganda típicamente fascista de los años treinta y la nueva política cultural de la segunda posguerra.

Palabras clave: *Estado Novo*, modernismo, monumento, política cultural, uso público de la historia, identidad nacional.

Abstract: The story of Infante D. Henrique's monument is a story about a monument that never was build; however, counting that the planning phase lasted more than twenty years, it's possible to see the monument as an important case studies to study the Estado Novo self-representation and propaganda from 1933 until 1957. The idea to erect a monument dedicated to the most important personality of *Descobridores*, arose at the end of nineteenth-century, but it gained a strong importance during the Estado Novo, thanks to the special attention paid by the regime for patriotic virtues pedagogy and the glorification of the *Edad de Oro*. For these reasons a study about the three contests proclaimed to build the Sagres's monument (1933-35; 1936-38; 1954-57) allows to investigate some cultural political topics of Estado Novo.

The public use of history —thanks to the constant use of some myths and symbols— in the Portuguese national identity process, in particular, the connection between the *saudade* for the *Descobridores*' era and the «new future» characterized by a national rebirth; the link between art, architecture and politics in a delicate period in which the fascist propaganda used during Thirties ended, and a new cultural politics appeared after the WW2.

Key words: Estado Novo, Modernism, monument, cultural politics, public use of history, national identity.

La historia del monumento de Sagres al Infante D. Enrique, apodado también como El Navegante (1394-1460)², es la historia de un monumento que nunca se llegó a realizar. Sin embargo, teniendo en cuenta la fase de proyecto que duró más de cincuenta años —y que vio tres convocatorias públicas durante la dictadura (1933-36, 1936-1938, 1954-57) más otro en 1988 cuando ya se había re-instaurado el sistema democrático en 1988— convierte al monumento y sus proyectos en un importante laboratorio histórico donde podemos apreciar respuestas diversas a una misma pregunta realizada cuatro veces a lo largo de cincuenta años³. De hecho, el estudio de los primeros tres concursos permite tocar algunos puntos clave de la historia cultural del *Estado Novo*⁴. Sobre todo permite preguntarse sobre el uso público de la historia en la construcción de la identidad política portuguesa, de modo particular en torno a la tensión entre la *saudade* por la Época de los Descubridores y la promesa de un resurgimiento de la Nación como tema clave de la política y de la propaganda salazaristas, a través del uso de algunos mitos y símbolos constantes, sublimados en la

² El Infante Dom Enrique fue una figura clave de la primera época de los descubrimientos, gracias al impulso que dio a la navegación. Lo demuestra, por ejemplo, la conquista de Ceuta en 1414. El Infante era también un creyente muy devoto, nombrado Gran Maestre de la Orden de Cristo cargo que ostentaría hasta el final de sus días. Finalmente tuvo un papel destacado en la construcción de la primera cátedra de astronomía de la Universidad de Coimbra. Las escasas noticias sobre su vida han propiciado la construcción de una figura mítica que aún las características del hombre de fe, de ciencia y devoción para la expansión territorial portuguesa.

³ Pedro Vieira de Almeida, *Os concursos de Sagres – A «Representação 35»*. *Codicionantes e consequências*, Tese de doutoramento em Arquitectura, Universidade de Valladolid, 1998, vol. 1 p. 1.

⁴ Por Estado Novo se entiende el régimen autoritario instaurado en Portugal con el golpe de estado del 28 de mayo de 1928 en el poder hasta la Revolución de los Cláveles del 25 de abril de 1974. Este artículo se centra en gran parte en el período en que António Oliveira de Salazar (1932-1968) estuvo en el poder. Para un primer estudio sobre el debate general, no pudiendo aquí hacer referencia a una bibliografía exhaustiva, se aconseja: António Costa Pinto, *The Blue Shirts. Portuguese Fascists and the New State*, New York, Columbia University Press, 2000, pp.55-57 [nueva edición portuguesa 2015]; Fernando Rosas, *O Estado Novo nos Anos Trinta*, ed. Estampa, 1986; Id., «O salazarismo e o Homem Novo: ensaio sobre o Estado novo e a questão do totalitarismo», *Análise Social*, n. 26, pp. 1031-1054. Con un planteamiento más centrado en la historia cultural cfr. Luis Reis Torgal, *Estados Novos, Estado Novo*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009; H. Matos, *Salazar a construção do Mito – A Propaganda*, Lisboa, Temas e Debates, 2004.

figura del Infante⁵. En segundo lugar permite analizar el papel de la estatuaría de un régimen cambiante y la relación entre arte, arquitectura y política en un período delicado que va de la propaganda típicamente fascista de los años treinta a la búsqueda de nuevos estilos, autorepresentaciones icónicas en términos de «propaganda visual» y nuevas políticas culturales⁶.

El *Estado Novo* y el mito imperial

En 1930 se fundaba en Portugal el grupo político de la *União Nacional* (UN), que, en 1934, una vez ilegalizados los otros movimientos y grupos políticos, se convertiría en el partido único del *Estado Novo* y uno de los promotores de su propaganda. De hecho, la UN, había sido fundada como respuesta al problema de la representación política en el ámbito del *Estado Novo*. La solución intentaba aglutinar monárquicos, republicanos, nacionalistas, católicos, y también simples ciudadanos que se acercaban por vez primera a la política, con el objetivo de convertirse, no ya en un partido, sino una «asociación cívica», una «fuerza civil de apoyo» en la que debían reunirse todos los «portugueses de buena voluntad» que se oponían al caos experimentado durante los años de la I República⁷.

También en 1930, un decreto gubernamental, el *Acto Colonial*, redefinía las características jurídicas, políticas y económicas de los territorios ultramarinos. En definitiva el *Acto* era una reinterpretación de una ley aprobada tras la I República de 1911 que consideraba los territorios de ultramar como «colonias» limitando ulteriormente las pocas competencias autóno-

⁵ En referencia al estudio de los monumentos como forma de autorepresentación, véase para el caso italiano Catherine Brice, *Monumentalité publique et politique à Rome. Le Vittoriano*. École française de Rome, Roma, 1998; para el español Alina Navas Hermosilla, «El monumento a Pablo Iglesias, un concurso artístico entre dos épocas», *El arte del siglo XX*, Cristina Giménez Navarro, Concepción Lomba Serrano, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2009, pp. 537-554.

⁶ El referencia al término «propaganda visual» véase Miriam Basilio, *Visual Propaganda, Exhibitions, and the Spanish Civil War*, London, Ashgate, 2014. Sobre los cambios en los años cuarenta cfr. «A propósito da exposição. Os anos 40 na arte portuguesa», *Arquitectos*, a.I. n.10/11, sett-ott. 1982, p. 14-25.

⁷ Arlindo Manuel Caldeira, «O partido de Salazar: antecedentes, organização e funções da União Nacional (1926-34)», *Análise Social*, XXII (94), 1986, 5.º, p. 943-977; Miguel Braga da Cruz, *O partido e o Estado no Salazarismo*, Editorial Presença, Lisboa, 1988, p. 133; António Costa Pinto, «As elites políticas e a consolidação do salazarismo: o Nacional Sindicalismo e a União Nacional», *Análise Social*, vol. XXVII, (116-117), 1992 (2.º-3.º), p.575-613.

mas de las cuales disponían y reflejando el carácter centralista y colonial del *Estado Novo*. Con el nuevo texto se querían alcanzar varios objetivos: afirmar la relación entre la madre patria y el Imperio colonial portugués; subrayar la superioridad de Portugal en las decisiones en materia colonial respecto a los organismos internacionales y defender una posición nacionalista que veía en las colonias una extensión natural de la tierra lusitana. En particular, este último punto se reveló importante en el ascenso al poder de Salazar que aparecía a los ojos de los sectores conservadores nacionalistas como el hombre que habría defendido sus intereses y el honor de la nación. La idea de Portugal como nación colonizadora emerge claramente, por ejemplo, leyendo el segundo artículo de la primera sección que decía: «Está en la misma esencia de la nación portuguesa empeñarse a fondo en la función histórica de poseer y colonizar los dominios ultramarinos y de civilizar los pueblos que los habitan, ejerciendo también una influencia moral que le ha sido conferida por el *Padroado* de Oriente»⁸.

Es interesante notar cómo de un acto jurídico nacían también claramente dos directrices de la futura propaganda salazarista: el mito del Imperio y la legitimación a través de la historia. En el uso público de la historia el régimen portugués se dividió entre una mitificación del pasado glorioso —en particular la fundación, la restauración y la edad de los descubrimientos— y una exaltación del presente y, sobre todo, del futuro garantizados por el *Estado Novo*⁹. El salazarismo unía tradición con pro-

⁸ «Decreto n.18570», *Diário do Governo*, I serie, n.156, 8 julio de 1930, p. 1309. El decreto fue modificado en 1951, también como consecuencia de los cambios en el contexto internacional. El *Padroado* de Oriente es el nombre que adoptó a partir de 1911 el *Padroado ultramarino português*. Se trataba de un acuerdo entre el Vaticano y el estado portugués —firmado en el siglo xv y en vigor hasta después del Concilio Vaticano II— según el cual la Santa Sede delegaba la exclusividad en la financiación de todas las actividades religiosas en las tierras conquistadas. **Es interesante notar la vinculación entre el Infante y el Padroado**. Solo después de su muerte este privilegio pasó de la Orden de Cristo —de la cual el infante era Gran Maestre— a manos de la Corona.

⁹ La particularidad de la relación entre pasado, presente y futuro no fue una característica única del *Estado Novo*, sino que se evidencia también en algunas formaciones precedentes, e incluso en una predisposición cultural general que emergió a finales del siglo xix. Sobre este asunto Miguel Esteves Cardoso individua una dialéctica que llama *Contradição Portuguesa entre a saudade* (la nostalgia de un pasado mítico) y el *sebastianismo* (la búsqueda de una regeneración humana a partir de un preciso arquetipo de sociedad que, precisamente, se localiza en la edad mítica llorada por la *saudade*) en Id., «Misticismo e ideologia no contexto cultural português: a saudade, o sebastianismo e o integralismo lusitano», *Análise Social*, vol. XVIII (72-73-74), 1982, p. 1399-1408.

greso, o aún mejor, exaltaba «la memoria de los héroes [nacionales], a la luz de los intereses que el régimen definía como aquellos del presente. De este modo, no se trata de negar la resurrección del pasado, sino incluirlo en el tradición de las liturgias del recuerdo, de anclar a esta opción un proyecto regenerador que, a a su manera, prometía, no solo concretar un destino, sino la realización del destino específico de Portugal»¹⁰.

La celebración del pasado no era una prerrogativa única del *Estado Novo*. Sin embargo, a diferencia de los sistemas políticos precedentes, el salazarismo no usaba el pasado para mostrar la decadencia del presente, sino para asegurar un futuro mejor, presentándose como el autor del re-nacimiento y el garante de un crecimiento ulterior. Un ejemplo emblemático fue el discurso de Salazar del 28 de mayo de 1936 en Braga con ocasión de los diez años de la revolución, en el que afirmó: «Han pasado hoy 10 años, que en la historia patria representan sólo la Era de la restauración; inician ahora otros 10 años que deberán constituir una Era de engrandecimiento que se debe realizar a través de los más grandes sacrificios, más altos heroísmos, más grandes dedicaciones. No quería irme de aquí sin saber quién sabe que tiene el coraje para acompañarnos».¹¹

Uno de los mitos que mejor se adaptaba al «nacionalismo histórico portugués»¹² era sin duda aquel ligado al ciclo de los *descobridores* y al período imperial. De hecho, el Imperio, era para el *Estado Novo* un fundamento imprescindible de toda su propaganda: a través de él se mostraba al pueblo cuánto fuese grande la nación, cuánto fuesen útiles las colonias para salir de la situación de crisis que estaba atenazando a los países occidentales y cómo el salazarismo estuviese renovando continuamente la vocación providencialista que por derecho le tocaba a Portugal. Al mismo tiempo servía también para mostrar a toda Europa cómo fuese históricamente natural para el país ibérico ser el jefe de los vastos territorios ultramarinos. La difusión del mito del Imperio se desarrolló en varias formas

¹⁰ Fernando Catroga, «Ritualizações da história», en Fernando Catroga, Luís Reis Torgal, José Amado Mendes (Eds.), *História da História em Portugal, Séculos XIX-XX*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, p. 586, cfr. También Sérgio Campos Matos, *História, Mitologia, Imaginário Nacional. História no curso dos Liceus (1895-1939)*, Livros Horizonte, Lisboa, 1990.

¹¹ António Oliveira Salazar, «As grandes certezas da Revolução Nacional – Discurso pronunciado em Braga, no 10.º aniversário do 28 de Maio», en António Oliveira Salazar, *Discursos*, vol. II, Coimbra Editora, Coimbra, 1961, p. 139.

¹² La definición es de Artur Portela, que distingue entre un «nacionalismo histórico portugués», «un nacionalismo religioso español» y «un nacionalismo sindicalista alemán» (*Salazarismo e artes plásticas*, Lisboa, ICALP, 1987, p.78).

durante el régimen; y en particular por lo que se refiere a la propaganda visual, el salazarismo privilegió dos canales frecuentemente interconectados entre ellos: las exposiciones y la estatuaria.

La representación de la dictadura a través de la lente de su vocación colonialista fue practicada desde finales de los años veinte, en un periodo en el que «cuestión colonial» y la autoridad del régimen estaban todavía en el centro de debates internos¹³. Por ejemplo, en 1929, en ocasión de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, el País se representó con un pabellón proyectado por los hermanos Carlos y Guilhelme de Andrade uniendo al barroco portugués del siglo XVIII elementos orientalizantes y un pabellón accesorio enteramente dedicado a la colonia de Macau. Como testimonio ulterior de la naturaleza imperial fueron realizadas una serie de estatuas de los grandes *descobridores* (entre los cuales Bartolomeu Dias, Gonçalves Zarco, Alfonso de Albuquerque y, obviamente, el Infante). La superposición entre patria e imperio fue propuesta todavía con más fuerza después de la firma del *Acto Colonial*, tanto en aquellas con tema colonial, como en la Exposición internacional y colonial de París de 1931, la de Arte Colonial de Nápoles de 1934; como en las internacionales de París de 1937, de New York y San Francisco de 1939¹⁴. En la patria, una función análoga tuvo la Exposición del Mundo Portugués, y la Colonial de Oporto de 1934. Esta última, realizada pocos meses después de la Exposición documental de la *União Nacional* de Lisboa del 1934 sobre el papel desarrollado por la revolución nacional en la restauración de la nación, pretendía mostrar a los países europeos, y a los compatriotas que el «Portugal não é um País pequeno»¹⁵. Se exponía así, «a través de los una

¹³ Fernando Catroga en relación con este tema subraya cómo la elección de exponer a los *descobridores* hubiese tenido lugar a poca distancia de la rebelión de julio de 1928 en que el colonialismo había sido uno de los puntos basilares de la contestación; cfr. *Ritualizações da História*, cit., p. 584.

¹⁴ Sobre las exposiciones coloniales cfr. Maria Isabel João, *Memória e Império. Comemorações em Portugal (1880-1960)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001, p. 114 e ss.; para las internacionales Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo: 1934-1940*, Livros Horizonte, Lisboa, 1998; cfr. también Annarita Gori, «Album di famiglia. Uso pubblico della storia nel Portogallo salazarista», *Storiografia*, 17, 2013, pp. 247-263.

¹⁵ Cfr. Luísa Marroni, «Portugal não é um país pequeno. A lição de colonialismo na Exposição Colonial do Porto de 1934», *História. Revista da FLUP*, Porto, IV Série, vol. 3-2013, pp. 59-78. «Portugal não é um País pequeno» es el título de un mapa geográfico de Henrique Galvão distribuido en ocasión de la Exposición colonial de Oporto en el que, al lado de Portugal se encontraban las colonias haciendo ver que, uniendo la madre patria a los territorios ultramarinos, se obtendría la superficie de Europa.

grandeza geográfica que permitía negar la pequeñez dentro de Europa, y al mismo tiempo se evidenciaba el valor del alma misionera y civilizadora de Portugal»¹⁶. En estas ocasiones arte y representación del poder estuvieron estrechamente ligadas; muchas de las obras proyectadas tuvieron una vida breve debido a su carácter efímero, sin embargo, otras veces, fueron reconstruidas o reutilizadas como decoraciones urbanas, como en el caso de las estatuas expuestas en Sevilla reubicadas posteriormente en la *Avenida da Índia* frente al Monasterio de los Jerónimos, o el monumento del *Padrão dos Descobrimentos*, creado para la Exposición del Mundo Portugués de 1940 y reconstruido en piedra en 1960, cuya historia, acabaría ligándose al monumento dedicado al infante¹⁷.

La vocación expansionista venía constantemente reafirmada como una especificidad garantizada particularmente por un pasado único y particularmente rico de Portugal respecto a otras naciones. De hecho, el mito de los descubrimientos, y sus protagonistas, habían constituido desde finales del siglo XIX, los pilares de la identidad portuguesa¹⁸.

Uno de los personajes centrales de esta narración fue el Infante D. Enrique. El uso público de su figura empezó inmediatamente después de su muerte y muy pronto, memoria y mito se entrelazaron fuertemente, también a causa de las escasas informaciones sobre las que se basaron las reconstrucciones históricas. Envuelto más en la leyenda de sus gestas que en un sólido estudio documentado, el mito del infante de Sagres comenzó a construirse ya en el siglo XV para continuar, ser ampliado y «adaptado»

¹⁶ Luís Manuel de Jesus Cunha, *A Nação nas malhas da sua identidade: o Estado Novo e a Construção da Identidade Nacional*, Universidade do Minho, Braga, 1994, p. 122.

¹⁷ Sobre la conexión entre los dos monumentos cfr. Helena Elias, *Arte Pública e Instituições do Estado Novo. Arte Pública das Administrações Central e Local do Estado Novo em Lisboa: Sistemas de encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960)*, Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 2007, e Id.,

¹⁸ El filósofo portugués Eduardo Lourenço sobre el uso del pasado como legitimación de la identidad nacional: «Portugal no espera el Mesías, el Mesías es su propio pasado, convertido en la más consistente y obsesiva referencia de su presente, pudiendo ser sustituido en los momentos de mayor duda de sí mismo o constituyendo sobre él el horizonte mítico de su futuro». (*Nós e a Europa, ou as duas razões*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1988, p. 10). Sobre este tema cfr. también Luís Manuel Cunha, «A nação e o império: a (re)invenção do lugar de Portugal no mundo», *Cadernos do Nordeste*, 4, 6-7 (1991), pp. 221-227; David Corkill and José Carlos Almeida, «Commemoration and Propaganda in Salazar's Portugal: The Mundo Português. Exposition of 1940», *Journal of Contemporary History*, 44, (2009), n. 3, p. 388.

hasta los años sesenta del siglo xx. En particular, el infante se insertó en la línea de los héroes que representaban al mismo tiempo la santidad y el heroísmo de Portugal, como ya había ocurrido con Nun'Álveres Pereira, figura mítica de la guerra hispano-portuguesa de 1383-1385, y fundador de la orden de los carmelitanos en el país¹⁹.

Muy pronto la propaganda terminó por asimilar Salazar al infante. Uno de los primeros en establecer esta relación fue el director del *Secretariado de Propaganda Nacional* António Ferro en el prólogo de su libro *Salazar, o homem e a obra*²⁰. Allí ambos fueron presentados como solitarios y ascéticos en su hacer por el resurgimiento nacional: el primero por expandir el alma lusitana en el mundo con una obra de civilización y cristianización; el segundo por hacer revivir el esplendor de un pasado mítico y combatir las amenazas contra la civilización occidental tradicional.

Construir un monumento en Sagres, lugar considerado en cierta forma mítico²¹, era para el *Estado Novo* no sólo la ocasión para celebrar uno de los personajes más significativos de la historia patria, sino, al mismo tiempo para exaltar la dictadura y su jefe²²: Salazar y el infante terminaron por identificarse en las campañas de la prensa a favor de la instauración de una obra que pretendía representar la síntesis misma de una época²³.

¹⁹ Sobre este tema cfr. Fernando Catroga, *Nação, Mito, Império*, Nudoc, Fortaleza, 2005, p. 149; Annarita Gori, «Festa da Pátria: Nun'Ávares Pereira, herói e santo», *Ler História*, n°59, 2010, pp. 139-159.

²⁰ «[Salazar] es similar al infante de Sagres en su tenacidad, en su misticismo objetivo, en su fe en sí mismo, en su sueño que le resulta imposible, pero que sabe que es posible». António Ferro, *Salazar o homem e a sua obra*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, s.d., p. 11.

²¹ Según la «Lenda da Escola de Sagres» en la montaña de Sagres, el infante habría fundado una escuela, un importante centro de arte náutica que habría formado los grandes descubridores como Vasco da Gama y Cristobal Colón, donde se habría perfeccionado las técnicas cartográficas y de navegación. Solo al final del siglo xix los historiadores empezaron a comprobar la leyenda y a dudar de su existencia. Para una reconstrucción cfr. Pedro Vieira de Almeida, *Os concursos de Sagres – A «Representação 35». Codicionantes e conseqüências*, cit., V. I, p. 5.

²² Como ha escrito Pedro Vieira de Almeida «la atracción del monumento defendido por el Diário de Lisboa, era que se trataba de la figura de D. Enrique y que Salazar se revéa en la mitificada personalidad del Infante [...] Ambos ambiciosos aunque esquivos, ambos espartanos, ambos implacables, ambos con un desresponsabilizante pretexto nacional»; en Pedro Vieira de Almeida, *A arquitetura no Estado Novo. Uma leitura crítica*, Livros Horizonte, Lisboa, 2002, p. 46.

²³ Moisés Martin, *O olho de Deus no Discurso Salazarista*, Edições Afrontamento, Lisboa, 1990.

Los numerosos y complejos elementos que el monumento debía representar fueron el origen de una historia larga y controvertida, que pasó a través de cuatro concursos y que se cerró, después de medio siglo, sin materializar nada de concreto.

Proyectando un monumento nacional

La idea de erigir un monumento al infante había sido ya propuesta en varias ocasiones desde finales del siglo XIX, pero no fue hasta después del golpe de estado del 28 de mayo de 1926 que retomó vigor y adquirió nuevos significados. La propuesta de erigir un monumento no nació ni del *Secretariado de Propaganda* ni de la *União Nacional*, sino del director del *Diário de Lisboa*, Joaquim Manso quien llevó a cabo desde las columnas de su periódico una campaña a favor de la construcción. Como escribió varias veces, él se hacía portavoz de la «opinión y el deseo del país»²⁴, de los «portugueses, en su bella selección de inteligencia, carácter, amor portugués, juventud ardiente o vejez llena de experiencia y consejo, los cuales deseaban que, en el promontorio, donde la fe de un príncipe descubrió las bases de un mundo, fuese erigido en testimonio de su gran gratitud y el noble ejemplo de su fe en la patria redimida de sus errores y de sus debilidades»²⁵. A esta iniciativa, conocida como *Campanha do Infante* se sumaron otros intelectuales lisboetas como João de Barros, el almirante Gago Coutinho, y Júlio Dantas presidente de la *Academia das Ciências* de Lisboa, los cuales pidieron que más que a un hombre, el monumento se dedicase a una idea: la estatua erigida sobre el «Promontorio sagrado» habría representado «la imagen de un sueño tanto como de un hombre», y habría sido «una obra excepcional tanto como la fidelidad portuguesa a la consciencia universal de nuestra civilización»²⁶.

Salazar tomó en consideración la iniciativa del diario y ya a mitad de junio nombró una primera comisión²⁷. Con el Decreto Ley 23.405,

²⁴ R.P., «O monumento ao Infante D. Henrique», *Diário de Lisboa*, 5 febrero 1933.

²⁵ Joaquim Manso, «Carta ao Sr. Presidente do Ministério a propósito do monumento ao Infante D. Henrique», *Diário de Lisboa*, 4 marzo 1933.

²⁶ João de Barros, «Promontorio Sacro», *Diário de Lisboa*, 23 enero 1933.

²⁷ Entre estos Júlio Dantas, el almirante Gago Coutinho, José de Figueiredo, el pintor António Soares, Reinaldo dos Santos, el arqueólogo Matos Sequeira, el escultor Simões de Almeida, Joaquim Manso y el arquitecto Cristino da Silva (Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Arquivo António Oliveira Salazar (AOS)/, Correspondência Official (CO)/

se abría a finales de año el concurso para el monumento. El texto retomaba algunas de las sugerencias presentadas en los años precedentes por Manso; de hecho, después de haber precisado que el concurso estaba reservado «solo a grupos nacionales» y a solicitar que «la arquitectura tuviese un peso mayor que la escultura», el Decreto indicaba el sentido general que el monumento habría debido tener:

El monumento que se proyecta, aunque dedicado al nombre y a la figura del infante, debe comprender y expresar un concepto histórico más vasto —el primer ciclo de los descubrimientos de los portugueses. Así, el Infante navegante, personaje principal de la política del siglo xv, que supo ver más allá de su tiempo y lanzar las bases de un plan nacional ya iniciado por su padre, siendo, ciertamente el inspirador de este plan, no deberá, sin embargo, absorber con su representación todo el monumento, sino integrarse en él como un complemento indispensable. No se trata, por lo tanto, sólo de una estatua de un príncipe, sino de la síntesis de una época²⁸.

El concurso representaba un momento importante para el *Estado Novo* también para activar aquellas «dos docenas de chicos llenos de talento y juventud que esperan ansiosamente ser útiles al País» que António Ferro había indicado a Salazar para dotar al régimen portugués de un arte y de una arquitectura propias²⁹. Este último propósito se realizó también gracias a la sinergia entre las nuevas instituciones creadas: *Ministério das Obras Públicas e Comunicações* y *Secretariado de Propaganda Na-*

Finanças (FI)-31°/cx284/pt5/f.93). Sobre la composición final de la comisión: *Diário de Lisboa*, 30 abril 1935.

²⁸ ANTT/AOS/CO/FI-31°/cx284/pt5/f.94. Cfr. también Mario Monteiro, «A guia de Sagres», *Diário de Lisboa*, 11 febrero 1933.

²⁹ La frase de António Ferro pertenece a una de las entrevistas entre el periodista y Salazar. En este caso Ferro comentaba al dictador cómo en Italia Mussolini estuviere favoreciendo un arte fascista y le recordaba cómo en Portugal hubiese artistas con talento preparados a servir al País y crear obras para el *Estado Novo*. La respuesta de Salazar remarca toda su prudencia en relación con las nuevas técnicas de propaganda fascista: «Estamos de acuerdo. El pensamiento y el espíritu no pueden ser paralizados. Deben ser estimulados y deben estar en continuo movimiento. Por lo tanto diga a estos chicos de tener esperanza y de saber esperar» en *Salazar, o homem e a obra*, cit., pp. 90-91. En el campo arquitectónico los «chicos» a los que se refería Ferro eran, entre otros, Cottinelli Telmo, Cassiano Branco, Pardal Monteiro, Gonçalo Melo Breyner, Veloso Reis Camelo, Adelino Nunes, Rogério de Azevedo, Norberto Correia, Paulino Montês e Raul Martins; muchos de ellos firmarán algunos de los bocetos del concurso para el monumento.

cional; la política de las obras públicas impulsada por el ingeniero Duarte Pacheco y la «Política do Espírito» de Ferro³⁰. El resultado fue el nacimiento de un estilo que mezclaba y «nacionalizaba» aspectos y temas de la modernidad con líneas clásicas y, especialmente en el caso de los monumentos conmemorativos y de la arquitectura efímera, temas fundamentales de la pedagogía nacional. Como ha excelentemente explicado Joana Brites, «en Portugal la modernidad no fue evitada en bloque, pero pronto se tuvo la necesidad de «aportuguesarla», o de «recubrirla» con un manto de historia y tradición. Dada la incapacidad, o la inconveniencia de intentar una síntesis entre tradicionalismo y modernidad, se asistió a un auténtico «collage» de elementos-símbolo dentro de «contenedores» funcionales [...] El modo en que los arquitectos se relacionaron con el lenguaje moderno e historicista no puede ser concebido como una evolución lineal que parte de la adopción del primero para llegar a su sustitución, voluntaria y forzada por el segundo. La década entre los años veinte y cuarenta nos muestra cómo, más que ser opuestos, estos códigos lingüísticos y simbólicos terminaron por ser complementarios»³¹.

La atención a la Historia y a su representación a través de cánones arquitectónicos eran las bases sobre las que se apoyaban las propuestas enviadas al concurso. Además de maquetas y presupuestos se exigía a los concursantes una memoria descriptiva y justificativa que explicase los motivos que les habían llevado a participar y las referencias culturales e históricas que les habían inspirado. Los proyectos que llegaron a la comisión fueron quince, entre los que resaltaban los nombres más importantes de la arquitectura y de la escultura portuguesas: Cottinelli Telmo, Bernardino Coelho e Albuquerque de Bettencourt con *Síntese*; Pardal Monteiro e Leopoldo de Almeida con *Mar*; Raul Lino e António Duarte con *Mais Além*; Cassiano Branco con *Talent de Bien faire*; los Fernandes de Sa con

³⁰ Sobre la acción del *Secretariado de Propaganda Nacional* cfr. entre otros: Jorge Ramos do Ó, *Os anos de Ferro. O dispositivo cultural nos anos da «Política do Espírito»*, Lisboa, Estampa, 1999; Heloísa Paulo, *Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN-SNI e o DIP*, Coimbra, Minerva, 1994.

³¹ Joana Brites, «Entre o poder da arte e a arte do poder: Modernismo versus neoclasicismo monumentalista na arquitectura das décadas de 1920 a 1940?», *Revista Portuguesa de História*, t. XXXVII (2005) p. 435. La idea de una «modernidad portuguesa» aparece en la presentación del proyecto hecha por Raul Lino, donde explica que tendrá un «estilo adecuado», un mixto entre modernidad y tradición; una configuración «original pero no extraña a nuestro sentimiento lusitano». (Raul Lino, *Projecto de monumento ao Infante D. Henrique*, Lisboa, Bertrand, 1934, p. 8 e 11).

Império; Veloso Reis Camelo con *Mar Nostrum*; José Cortês e Francisco Franco con *Cinco Quinas* y los hermanos Guilherme e Carlos Rebelos de Andrade, que habían proyectado el pabellón portugués para la Exposición internacional de Rio de Janeiro de 1922 y la de Sevilla de 1929, con el proyecto *Dilantando a Fé e o Império*³². Los títulos y las memorias enviadas, evidenciaban la presencia de temas frecuentes: el Imperio, la fe, el mar, la idea de expansión.



Maqueta 1

José Cortês y Francisco Franco, *Cinco Quinas*, in José Cortês y Francisco Franco, *Memória descritiva e justificativa do projecto apresentato pelo arquitecto José Cortês ao concurso para o monumento a erguer em Sagres ao Infante Dom Henrique*, Rio de Janeiro, Cinco Partes do Mundo, 1937, est. VI.

³² Para las fotos en alta calidad de los bocetos véase el sitio de internet <http://doportonaoso.blogspot.pt/2010/09/os-planos-do-porto-dos-almadas-aos.html>

Por ejemplo, presentando el proyecto *Cinco Quinas*³³ José Cortês y Francisco Franco escribían:

El significado de la obra del infante, es simplemente universal. El Infante D. Enrique sirvió a Dios y a Portugal, a través de su medio preferido: el mar. [...]Siendo así, concebimos el monumento que quiere conmemorar el espíritu y la obra del infante como algo rico de un simbolismo complejo en el cual se fijen cuatro puntos: Dios, la Patria, la atracción por el mar, el conocimiento dado a la humanidad. Toca pues al Portugal de hoy, al Portugal que nosotros queremos rejuvenecido y fuerte, el bello y noble deber de expresar su reconocimiento al Príncipe insigne que amplió la fe de su Imperio, y el imperio de su Fe³⁴.

La pareja Cortez-Franco retomó estos temas también en la realización: el monumento era concebido como «una lanza apuntada hacia los infieles de Marruecos»; la enorme «Cruz de la Orden de Cristo con los brazos de diez metros» posicionada delante del monumento; la cúpula del pabellón de las *cinco quinas*, una «capilla laica» que representaba un mapamundi con las rutas realizadas por el infante; el gran «órgano para engrandecer en los aniversarios el drama heroico de la Edad de las Conquistas y de los Descubrimientos, el *Gloria in Excelsis Henrico!*»³⁵.

Referencias a los símbolos de la identidad portuguesa y en particular a la idea de cruzada, si bien no tan acentuados, se encuentran en los cinco proyectos finalistas (*Dilantando a Fé, o Império, Sagres, Mar, Mar Nostrum y Talent de Bien faire*), gracias a la utilización del *padrão*³⁶, de la vela y de la Cruz de la Orden de Cristo. En particular esta última es el elemento que aparece con más frecuencia: en 4 de las 5 maquetas finalistas fue elegida como símbolo de la época de los descubrimientos y del doble objetivo dado a los portugueses de expandir la fe cristiana y de agrandar

³³ Los Cinco Quinas son los escudos representados en el blasón de Portugal.

³⁴ José Cortês, *Memória descritiva e justificativa do projecto apresentado pelo arquitecto José Cortês ao concurso para o monumento a erguer em Sagres ao Infante Dom Henrique*, Rio de Janeiro, Cinco Partes do Mundo, 1937, pp. 12-13. Existe también una versión portuguesa del septiembre de 1934, publicada en 1935.

³⁵ Ivi, pp. 22-23.

³⁶ El *padrão* era un marco de piedra, un cipo con una forma particular: una columna sobre la cual se apoyaba un cubo en cuyas caras se representaba el escudo portugués y se erigía en las tierras nada más ser descubiertas simbolizando la pertenencia a Portugal. El *padrão* constituyó un símbolo importante de la dictadura cuyo nombre fue utilizado para el monumento emblemático de la Exposición del mundo portugués: El *Padrão dos descobrimentos*.

los confines del mundo; fue usada como elemento principal del monumento, todavía más que la figura del propio infante que, incluso siendo el protagonista del monumento, aparecía claramente apartado en el conjunto de las obras presentadas en el concurso.



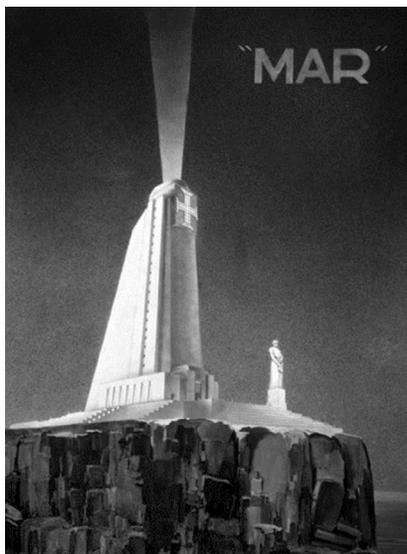
Maqueta 2

Guilherme e Carlos Rebelos de Andrade, *Dilantando a Fé, o Império*, in «Concurso pára o Monumento ao Infante D. Henrique a construir no promontório de Sagres», *Arquitectos*, n.3, marzo 1938, p. 54.

Precisamente el proyecto que hacia de la cruz su elemento característico, el de los hermanos Rebelos de Andrade, fue declarado ganador a finales de marzo del 1934. *Dilantando a Fé, o Império* se presentaba como «grandioso, fuerte, de un admirable expresionismo arquitectónico»; el proyecto preveía un pilón de casi 120 metros con forma de cruz con una inclinación de 45° cortada en la cima e iluminada para dar la ilusión «que la luz descendiese de la Cruz de la Orden de Cristo sobre la tierra en una proyección luminosa [en la cual], la fe y el imperio, el cielo y la tierra, estuvieran unidos por la figura simbólica de la cruz»³⁷. Al infante había sido

³⁷ «O júri escolheu o projecto», *Diário de Lisboa*, 30 aprile 1935.

reservado un lugar en el interior de un bajorrelieve de Ruy Gameiro que lo retrataba rezando³⁸.



Maqueta 3

Pardal Monteiro, *Mar*, *Diário de Lisboa*, 30 aprile 1935

Es interesante que las maquetas del concurso enviadas a la fase final tenían todas ellas un aspecto «sólido», concentrándose sobre todo en formas llenas y muy lineares, como por ejemplo el proyecto de Pardal Monteiro formado por un gran pilón central que recordaba a un *padrão* con la gran cruz del Orden de Cristo en el centro y dos paredes triangulares y paralelas que simbolizaban la proa de un barco. También el tercer clasificado, *Mar nostrum* de Veloso Reis Camelo, retomaba la misma idea cortando una gran pared triangular con un pilono central con el relieve del escudo portugués.

³⁸ El bajorrelieve fue después expuesto en las exposiciones de París de 1937 y de New York de 1939; la de los hermanos Rebelos de Andrade era la única figura de infante de rodillas así como la de José Cortês era la única solución ecuestre.

Únicas excepciones eran el proyecto de Cassiano Branco que presentaba sólo una vela con formas redondeadas, casi un semicírculo apoyado sobre el suelo, sin ninguna imagen del infante; y el proyecto *Aviz* de Carlos Ramos y de los arquitectos Adelino Nunes, Dário Vieira, Leopoldo de Almeida y Fred Kradolfer, no aceptado porque llegó tarde al plazo de entrega, y que presentaba una carabela con tres velas con la Cruz del Orden de Cristo en la proa y la estatua del infante detrás, con un *padrão* como mástil.

Precisamente la falta de la vela y del *padrão* del proyecto vencedor, que se basaba únicamente en la cruz, fue motivo de fuertes críticas a la comisión que lo eligió como vencedor. En su memoria descriptiva José Cortês tomaba una fuerte posición contra el resultado del concurso criticando el espíritu patriótico³⁹. Un eco mayor tuvo, sin embargo, el documento conocido como *Representação 35*, firmado por 44 intelectuales portugueses entre los que había arquitectos, pintores, escultores y representantes de las fuerzas armadas⁴⁰. El documento era una manifestación de solidaridad con los autores que habían visto descartados sus proyectos, especialmente, Pardal Monteiro y José Cortês; una crítica a la decisión de premiar el proyecto de los hermanos Rebелos de Andrade; y, como ha escrito Pedro Vieira de Almeida, un primer intento de reflexión entre los arquitectos lusitanos de «crear un estilo “portugués y moderno”»⁴¹. La *Representação 35* retomaba como reflexión la crítica al proyecto *Dilantando a Fé, o Império*: «un formidable desastre artístico», un «monumento alegórico y no un monumento arquitectónico»⁴². Los firmantes sostenían que si el proyecto hubiese sido realizado, no habría permitido la comprensión de los motivos fundantes, o sea «la con-

³⁹ José Cortês, *Memória*, cit. p. 2.

⁴⁰ La versión consultada se encuentra en el apéndice de Pedro Vieira de Almeida, *Arquitectura no Estado Novo*, cit. pp. 224-261. Las citas, si no ha sido señalado, son las del texto para la impresión y no el inédito encontrado por Vieira de Almeida en el estudio del fondo del arquitecto Carlos Ramos en la Fundação Gulbenkian. A pesar del carácter colectivo del documento, Vieira de Almeida indica como autores efectivos a Cottinelli Telmo y Carlos Ramos con un interés decisivo de Pardal Monteiro y de José Cortês. (Pedro Vieira de Almeida, *Arquitectura no Estado Novo*, cit., pp. 86-91).

⁴¹ Pedro Vieira de Almeida, *Arquitectura no Estado Novo*, cit. p. 74.

⁴² Con este propósito los autores citan este ejemplo: «una inmensa cruz, gigantesca, no tendrá el mismo valor expresivo de una Catedral, producida de la sola fe, pero realizada como una obra arquitectónica» (*Representação 35*, cit., p.226); el proyecto de los Rebелos de Andrade había sido criticado también por su forma oblicua, definida antinatural y vinculable a una idea de inminente caída de la grandeza nacional.

sagración a la época de los descubrimientos, el poder creativo de nuestra Era de renovación nacional, la Nación y el Arte». La solución que los firmantes del documento presentaban era por lo tanto una síntesis entre la capilla interna propuesta por José Cortês y la estructura arquitectónica de Pardal Monteiro basada en elementos estilísticos y, sobre todo icónicos como el *padrão*, la vela y la capilla. La crítica lanzada a los hermanos Rebelos de Andrade no era tanto al mensaje vehiculado por el monumento —la expansión de la fe y del imperio— sino a su presentación; solo el *padrão*, según los autores de la *Representação 35*, en tanto que elemento que reunía en sí las ideas de Fe e Imperio, «el símbolo religioso de la cruz al símbolo de la acción de los *descobridores*», podía representar «el símbolo supremo de la época de los descubrimientos, el elemento vital y no alegórico» de la nueva arquitectura portuguesa. Sin embargo, la capilla, debía servir para recrear sobre el promontorio un templo laico dedicado, no sólo al infante, del que no venía solicitado el traslado de sus restos, sino un lugar espiritual «consagrado a un recuerdo religioso hecho por los hombres de hoy a todos aquellos que murieron y yacen, sin sepultura, bajo las aguas del Globo»⁴³.

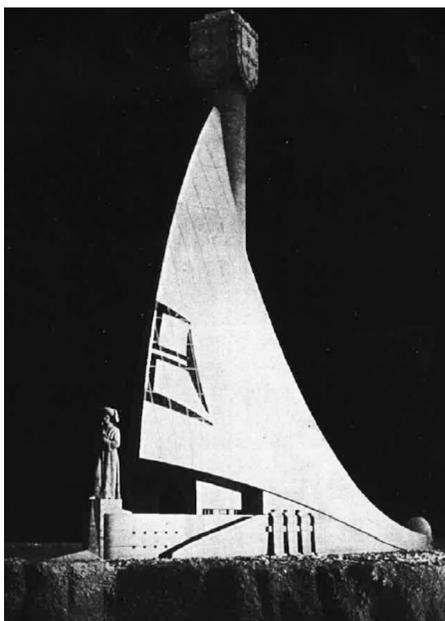
Aduciendo motivos técnicos⁴⁴ la Presidencia del Consejo invalidó el primer concurso y, con el decreto ministerial del 13 de mayo de 1936, anunció una nueva fase de concurso⁴⁵. Al cierre llegaron 9 proyectos: algunos,

⁴³ Es interesante destacar como en la *Representação 35* se use como ejemplo el fascio littorio: «Somos aquellos que creen en nuestra grandeza no necesitan del ejemplo extranjero. Pero no estará mal recordar el intento de la Italia moderna de realizar una arquitectura suya basada sobre el motivo del fascio littorio como símbolo de una Italia salvada». Pocas líneas más abajo, sin embargo, se especificaba también como el fascio ha llevado la arquitectura italiana a una semejanza con aquella romana antigua, y a «no realizar aquella novedad estilística a la que la arquitectura moderna aspira». Portugal, al contrario, usando el *padrão* como símbolo base, es llamado a crear un estilo nuevo, moderno, «grande por el impulso tradicional, pero sin hacer una copia tradicionalista o una repetición. Grande porque es arquitectura y no mera alegoría» (*Representação 35*, cit., p. 236). Para una primera aproximación al modelo fascista portugués en perspectiva comparada, cfr. António Costa Pinto e Aristotle Kallis (eds.), *Rethinking Fascism and Dictatorship in Europe*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2014; — Adinolfi, Goffredo (2007), *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*, Milano, FrancoAngeli, 2007.

⁴⁴ «No están aseguradas las condiciones de resistencia y estabilidad del monumento porque no han sido debidamente calculados sus diversos elementos, y por lo tanto, la estructura del monumento, así como ha sido concebida no es edificable» (ANTT/AOS/CO/FI-31^o/cx284/pt5/f.124).

⁴⁵ ANTT/AOS/CO/FI/31.^a/cx 284/pt.5/f. 126. El texto del concurso era prácticamente igual, solo había aumentado el premio de 9000 a 12000 contos.

como el de los hermanos Rebelos de Andrade y Raul Lino presentaron la misma maqueta, muchos de los restantes presentaron una versión simplificada y actualizada de los presentados en 1934 en base a las sugerencias de la *Representação 35*, como fue el caso de Vasco Lacerda Marques y Carlos Ramos. Es innegable que el documento había influido notablemente tanto en los concursantes como en el jurado. Aunque hay que destacar que Pardal Monteiro no presentó ningún proyecto y que el de José Cortês no fue finalmente admitido, es una señal de la notable importancia que tres de los cinco proyectos finalistas, en particular los tres primeros clasificados, contuviesen, como símbolos y elementos arquitectónicos el *padrão*, la vela y la capilla. Esta vez, los ganadores del concurso proclamados el 7 de abril de 1938, fueron Carlos Ramos y el escultor Leopoldo de Almeida (quien competía también junto a Lacerda Marques y Antonio Lino).



Maqueta 4

Carlos Ramos y Leopoldo de Almeida, *Monumento ao Infante*, en «Concurso pára o Monumento ao Infante D. Henrique a construir no promontório de Sagres», *Arquitectos*, n.3, marzo 1938, pp. 50.

El proyecto se presentaba como una versión más simple y lineal que la de 1934. Quedaba el *padrão* que funcionaba como mástil, pero las velas habían sido reducidas a una sola de grandes dimensiones y había desaparecido completamente la solidez del primer proyecto. El conjunto era claro y lineal y la arquitectura esta vez predominaba sobre la escultura. De frente a esta grande carabela estilizada estaba el infante, presente en esta edición, en cuatro de los cinco proyectos finalistas. En una entrevista publicada tras la proclamación de Carlos Ramos éste explicaba cuál había sido el concepto fundamental de su proyecto: «Hemos pensado que un monumento destinado a consagrar la figura del infante tenga los elementos de su época, pero en el cual palpiten sutilmente el moderno espíritu del renacimiento portugués, debía ser simple en su trazado geométrico, claro, que fuese fácil de interpretar en sus elementos evocativos o simbólicos; sobrio en la composición no olvidando, sin embargo, una cierta atención al hecho de que el monumento se deba ver desde el mar». Después, respondiendo a la pregunta de un periodista sobre los elementos utilizados en la realización del proyecto, respondía: «siguiendo las líneas del concurso, hemos reproducido aquellas que nos parecían más significativas de la época y los hechos que se debían glorificar. Por eso hemos elegido: la vela latina de la carabela de los primeros descubridores y otros detalles ligados a la navegación; el *padrão* con el que se señalaba nominalmente la toma de posesión de un territorio; la Cruz de Cristo y la capilla, símbolos del fervor religioso; finalmente, no como motivo principal, pero sí subordinado a una concepción arquitectónica superior, la cara del infante, la personificación del esfuerzo colectivo que lo orientó y lo dirigió»⁴⁶.

Fueron clasificados segundo y tercero, los proyectos de Vasco Lacerda Marques y el de António Lino. Presentaban también una combinación de vela y *padrão*, de forma más esquemática, con forma de triángulo la primera y de semicírculo la segunda similar a lo ya propuesto por Casiano Branco en 1934⁴⁷.

Como había sucedido en ocasión del primer concurso, también esta edición fue anulada por motivos técnicos y financieros. El motivo económico estaba en la base de un plan de propaganda más amplio: en 1938 habían iniciado las conversaciones para organizar la Exposición del mundo

⁴⁶ «Como vai ser o monumento ao Infante D. Henrique», *Diário de Lisboa*, 8 abril 1938.

⁴⁷ Cfr., «Concurso pára o Monumento ao Infante D. Henrique a construir no promonório de Sagres», *Arquitectos*, n.3, marzo 1938, pp. 49-55.

portugués, prevista para 1940. La atención y los recursos económicos se trasladaban por tanto de Sagres a Lisboa, enlazando así, por primera vez, la suerte del monumento dedicado al Infante con la del monumento a los descubrimientos de Lisboa (el *Padrão dos Descobrimentos*). El mismo Salazar en un despacho fechado en mayo de 1939 en el cual hacía notar que era necesario rebajar el primer plan de gastos para la exposición frente a una inminente guerra europea, escribía a propósito del monumento que se debía construir en Lisboa: «el Consejo piensa que no deba ser abandonada la construcción del monumento a los descubrimientos cuya realización hará posible (más allá del propio valor dentro del conjunto de la exposición), para verificar experimentalmente si a través de este camino se pueda encontrar una solución al problema del Monumento al Infante di Sagres»⁴⁸.

Tras la guerra el asunto de la construcción del monumento y la reedificación en material definitivo del *padrão* de Belén continuaron a entrelazarse. Después de una década de estudios preparatorios de la *Comissão do Plano de obras da Praça do Império e da Zona marginal de Belém* (CAPOPI), frenados por los eventos bélicos y la muerte del ministro de obras públicas Duarte Pacheco, uno de los mayores promotores de la arquitectura pública en Lisboa en los años entreguerras, se empezó a hablar del saneamiento del área de Belén y de la reconstrucción del monumento de Cottinelli Telmo y Leopodo d'Almeida⁴⁹. En 1954, el nuevo ministro, Eduardo de Arantes e Oliveira, encargó al arquitecto Luís Cristino da Silva que comenzara un estudio para la planificación de la antigua área de la exposición, también en vista del V centenario de la muerte del infante que se celebraría en 1960.

Con el Decreto Ley 39.713, el Gobierno constituyó una comisión especial encargada de programar las celebraciones y de promover el tercer concurso para el monumento⁵⁰. En un *Memorandum* que Salazar envió al Ministerio de Obras Públicas, se encuentran las líneas guía:

⁴⁸ *Andamento das construções da Exposição do Mundo Português*, 29 mayo 1939, ANTT/AOS/CO/ Presidência do Conselho (PC)-22, pt.20.

⁴⁹ El *Padrão di Belem* había sido construido en forma efímera en 1940 y posteriormente destruido cuando cerró la Esposición de el mundo portugués, a finales de 1940. En 1954 fue adoptada la decisión de volverlo a levantar de forma permanente en ocasión de las celebraciones para el centenario del Infante D. Henrique, que se desarrollarían seis años más tarde. Cfr. Pedro Vieira de Almeida, *A arquitectura no Estado Novo*, cit., p. 120.

⁵⁰ «Decreto Ley 39.713», *Diário de Governo*, I serie n.142, 1 julio 1954; y Maria Isabel João, *Memória e Império*, cit., p. 193 y ss.

1. Promover las conmemoraciones del infante en 1960;
2. Iniciar desde este momento la preparación de esta obra de tributo a la Nación;
3. Preparar el homenaje principalmente a través de un monumento digno;
4. Ponderar la hipótesis del promontorio de Sagres, y si no fuese posible un monumento en Lisboa;
5. Debiendo abandonar la idea de un monumento en el promontorio, estudiar y proveer para mejorar el estado actual de las cosas;
6. Si el monumento debiese y pudiese erigirse en Sagres tener en cuenta la hipótesis, de ser necesario, de instalar un museo o de adaptar algunas partes del monumento como faro.

Además Salazar recordaba que aunque el promontorio sufría defectos «estructurales» que lo hacían poco apto para la construcción de un monumento que pudiese ser visto desde los barcos, el monumento habría debido superar de todas formas los cien metros de altura. Sin embargo, proseguía, «el monumento debe verse desde el mar; verlo y admirarlo desde la tierra no habría tenido el mismo valor». Finalmente, concluía, «a pesar de que Sagres sería el lugar ideal para conmemorar al infante, se deberá pensar en Lisboa (no ha sido presentada otra alternativa) en caso de imposibilidad»⁵¹.

La ambivalencia del *Memorandum* enviado por Salazar explicaba plenamente la dificultad ideológica en la base de la construcción del monumento: la dictadura, cercana a su treinta cumpleaños, no podía deshacerse de un personaje tan importante de su panteón, ni tampoco podía eludir homenajear el período histórico de los descubrimientos en un momento tan delicado para su imperio colonial como el final de los años cincuenta. De hecho, estos años representaron para Portugal una coyuntura compleja y contradictoria. El país seguía siendo criticado por seguir teniendo un régimen no democrático después de que la Segunda Guerra Mundial hubiera puesto punto y final a las dictaduras europeas⁵², pero a la vez, en los nuevos escenarios de la Guerra Fría, constituía una pieza importante de todo

⁵¹ António Oliveira de Salazar, *Memorandum. Monumento ao Infante D. Henrique de 1 de Julho de 1954 que inclui o Anexo n. 1*, [copia del original manuscrito 10 marzo 1954], Biblioteca e Arquivo Histórico Obras Públicas (BAHOP), Ministério Obras Públicas (MOP), Monumento Infante D. Henrique (MIDH), cx 113.

⁵² Interesante la representación de «Dean of dictatorship» propuesta pocos años antes por la revista *Time* el 22 de julio de 1946.

el dispositivo occidental, también y sobre todo después de su adhesión a la OTAN, en abril de 1949, y a la ONU, en 1955. A lo largo de la década el país, también gracias a las ayudas norteamericanas⁵³, vivió un período de relativo bienestar y, a través de algunos cambios que buscaban cortar puentes con afinidades a los regímenes fascistas de los años treinta, ya habían iniciado en la inmediata posguerra —piénsese en la transformación del *Secretariado de Propaganda Nacional* en *Secretariado Nacional de Informação*, o en la reconversión de las organizaciones paramilitares en organizaciones estudiantiles o deportivas— presentarse ante la opinión pública internacional como «autoritarismo benigno»⁵⁴. Una tímida apertura, que se debió sobre todo al influjo de los procesos de descolonización a nivel mundial, fue experimentada también en relación con sus colonias. Con la revisión de el *Acto Colonial* de 1951, las posesiones portuguesas volvían a llamarse «provincias de ultramar» y recuperaron algunos beneficios. Sin embargo, solo a la mitad de los años cincuenta se empezaron a vertebrar movimientos de liberación en los territorios coloniales. En 1954 la Unión India procedió a la anexión de los territorios portugueses de Dadrá e Nagar Haveli. Esta «derrota» tuvo un impacto psicológico muy duro y fue vivida como la primera ruptura del Imperio. Seis años más tarde, mientras en Angola ya había empezado la guerra, la Unión India ocupó los territorios de Goa, Damão e Diu, acabando con 451 años de dominio portugués.

En este marco, pues, la decisión de convocar un nuevo concurso y contemporáneamente de organizar las celebraciones para el centenario de la muerte del Infante en 1960, cobraría un fuerte significado político. En agosto de 1954 fue publicado el reglamento del concurso⁵⁵; el texto, especialmente la parte referente al significado que la obra habría debido tener⁵⁶,

⁵³ Sobre la prudencia de Salazar con respecto a las ayudas norteamericanas cfr. Maria Fernanda Rollo, «Portugal e o Plano Marshall: história de uma adesão a contragosto (1947-1952)», *Análise Social*, vol. XXIX (128), 1994 (4.º), 841-869; Pedro Cantinho Pereira, «Portugal e o Início da Construção Europeia (1947-1953)», *Nação e defesa*, n. 115-3.ª Série pp. 239-242.

⁵⁴ António Costa Pinto, «Twentieth Century Portugal: an Introduction», in Id., *Contemporary Portugal. Politics, Society and Culture*, Columbia University Press, New, York, 2003, p. 43.

⁵⁵ «Portaria 15.009 do Ministério da Obras Públicas», *Diário do governo*, I serie, n.190, 28 agosto 1954 e «Portaria 15.154», *Ibidem*, I serie, n.227, 13 diciembre 1954

⁵⁶ «aquello que se pretende del monumento es todavía fundamentalmente lo mismo que se exigió hace veinte años, cuando en la apertura del primer concurso se fijaron las líneas guía que habrían debido inspirar la concepción del monumento a las que el Gobierno se mantiene todavía fiel»; Decreto Ley 39.713, cit.

volvía a recordar el sentimiento patriótico de los participantes recordando la importancia de la figura del infante. Sin embargo y a diferencia de las ediciones precedentes, la convocatoria introducía una novedad sustancial: estaba dirigida a grupos de arquitectos extranjeros, y también la comisión evaluadora reflejaba este criterio al incorporar a Giovan Battista Ceas y Jean Tschumi, vicepresidente y presidente de la Unión Internacional de los arquitectos. Entre los miembros nacionales del jurado figuraban personalidades vinculadas al Estado como Augusto de Castro, ya comisario de la Exposición del Mundo Portugués, José Manuel da Costa jefe del *Secretariado Nacional de Informação*, Henrique Gomes da Silva director de la *Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais* y Manuel Sá e Melo director general del sector urbanístico del *Ministério das Obras Públicas*⁵⁷. Esta apertura internacional de Portugal en los cincuenta se encuadraba en el difícil, y a veces contradictorio camino empezado por el gobierno en pro de su legitimación por parte de los otros países europeos. La idea era proyectar una imagen de modernización hacia el exterior y, a la vez de mantenimiento de su carácter de potencia colonial en el interior⁵⁸. Desde este punto de vista, la internacionalización del concurso constituye un elemento particularmente interesante a los ojos de un historiador, ya que posibilita una mirada sobre la manera en que los extranjeros se relacionaban con el *Estado Novo* y su lectura sobre sus mitos de fundación⁵⁹.

Al cierre del concurso se presentaron 49 proyectos, de los cuales más de la mitad —25— realizados por grupos extranjeros de nueve países entre los cuales estaban España, Alemania, Inglaterra, Estados Unidos e Italia⁶⁰.

En el archivo del Ministerio de las Obras Públicas se encuentran todas las propuestas mandadas a la comisión; éstas, además de ser muy diversas entre sí, son también muy heterogéneas respecto a los concursos anteriores. Leyendo las memorias, es posible apreciar cómo los temas principales

⁵⁷ «Composição da Comissão», BAHOP, MOP, MIDH, cx 113; y *Concurso de Projectos para o monumento ao Infante D. Henrique em Sagres*, Comissão Executiva do V Centenário do Infante D. Henrique, Lisboa 1957, pp. 8-10.

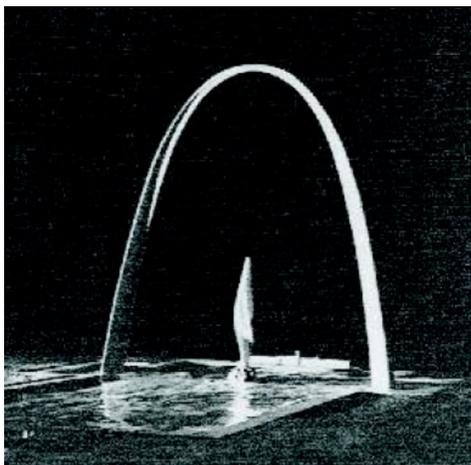
⁵⁸ El reglamento fue traducido en diversas lenguas y las embajadas y consulados en el exterior fueron llamados a difundirlo entre los estudios de arquitectura más importantes; cfr. *Regulamentos*, BAHOP, MOP, MIDH, cx 109. Sobre este tema cfr. José Guilherme Abreu, «Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998)», Tesis de doctorado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2006, p. 250 y ss.

⁵⁹ Pedro Vieira de Almeida, *Os concursos de Sagres – A «Representação 35»*. *Codicionantes e consequências*, cit. V. I, p.4.

⁶⁰ Ivi, p. 11

trazados en la convocatoria del concurso eran después declinados a través de varios puntos de vista e interpretaciones artísticas derivadas de la diferente procedencia nacional de los proyectos.

El primer dato que emerge es la propuesta de una re-lectura del infante principalmente como hombre de ciencia por los dos proyectos españoles que proponían una representación, a la postre poco explotada por la propaganda estadonovista⁶¹. Antonio Lembrada Cercoles en su proyecto *Horizonte* explicaba «si el Infante «hace» Sagres al establecer allí su famosa Escuela de Náutica y su residencia personal y en una palabra, el centro científico y político del Mundo cristiano con ansias de universalidad, nosotros concebimos ahora, una Punta de Sagres dedicada hoy integralmente a exaltar y recordar la figura —precursora en tantos aspectos— del Infante y «hacer» materialmente y cumpliendo una vieja deuda, todo su suelo recordatorio del gran hombre que primero lo honró con sus empresas»⁶².



Maqueta 5

Gonzalo Echegaray, *Homenagem*, en AHOP, MOP, MIDH, cx. 103

⁶¹ También era extranjera la otra propuesta que aceptaba este planteamiento, el proyecto del grupo francés *Cavalo Preto* proponía, aunque haciendo pareja al gran monumento en forma de vela, la figura del infante como «aquella de un pensador en el centro del universo cósmico que estudia» (*Cavalo Preto*, BAHOP, MOP, MIDH, cx. 103 e112)

⁶² *Horizonte*, BAHOP, MOP, MIDH, cx. 107.

Una atención casi exclusivamente centrada en la importancia del lado intelectual del personaje se encuentra también en el proyecto *Homenagem* del grupo español guiado por el arquitecto Gónzalo Echegaray, que explica cómo el monumento fuese «un homenaje de la civilización occidental a uno de sus mayores precursores y representantes; un reconocimiento de la técnica a uno de los primeros investigadores de las ciencias aplicadas»⁶³. Es interesante destacar cómo el proyecto del segundo grupo español tuviese encima la figura estilizada del infante, un enorme arco de cemento armado que, como subraya Abreu, recuerda a dos proyectos fuertemente «urbanos»: el E 42 di Roma, y el arco de Eeron Saarinen para el *Jefferson National Expansion Memorial* de Saint Luiss⁶⁴.

Otra característica de muchos de los proyectos extranjeros fue la incapacidad de integrar el monumento en el monte de Sagres. En cierta forma parecían no conseguir «interpretar correctamente el lugar», a captar su dimensión mítica y su potencial de sublimación.⁶⁵ El boceto de Gónzalo Echegaray, no integraba el monumento en el promontorio presentando un modelo más apto para un contexto urbano⁶⁶. Una alteración completa del promontorio aparecía en otro proyecto extranjero, *Alpha* del grupo de arquitectos austriacos Achleinter Gsteu Pillhofer que aunque haciéndose eco en las páginas introductorias de la hazaña marítima y por lo tanto acercándose a un tema más «clásico» y en línea con el concurso, proponía una construcción en forma de carabela, apoyada sobre una apertura con forma de v creada precisamente en el acantilado. Una concepción «alienante» similar a la propuesta de Otto Firlle, colaborador de Albert Speer y arquitecto del pabellón alemán para la Exposición Internacional de París de 1937. La solución de este alemán eran tres enormes torreones inclinados

⁶³ *Homenagem*, BAHOP, MOP, MIDH, cx. 103.

⁶⁴ José Guilherme Abreu, *Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1998)*, cit., p.332-333. Sobre arquitectura y franquismo cfr. entre los otros: Carlos Sambricio, «A propósito de la arquitectura del franquismo, Carlos Sambricio responde a Tomás Llorens y Helio Piñón», *Arquitecturas Bis*, n.27, pp. 25-29; Angel Llorente, *Arte e ideologia en el franquismo. (1936-1951)*, Visor, Madrid, 1995.

⁶⁵ Pedro Vieira de Almeida, *Os concursos de Sagres*, cit., VI, p. 388. La crítica de Vieira de Almeida sobre este aspecto es extensible también a los proyectos portugueses, incluso al ganador.

⁶⁶ Cfr. por ejemplo la importancia del promontorio en el proyecto portugués *Mar I*: «creemos, en primer lugar, que todo el Promontorio debe estar organizado en función del Monumento, osea queríamos que una vez superado el recinto, el visitante se sienta en un espacio «diferente», diremos sagrado, en el cual el monumento esté perfectamente integrado». (BAHOP, MOP, MIDH, cx. 112).

representando al infante, a Vasco da Gama y Fernão Magalhães⁶⁷, «era una violenta manipulación y un sometimiento del promontorio, dominado por la omnipotencia y la megalomanía derivadas de una monumentalidad, por decirlo de algún modo, faraónica»⁶⁸. Parece sensato que el jurado hubiese eliminado, muchos en primeras votaciones, todos los concursantes extranjeros que evidentemente no habían sido capaces de entender a fondo lo que había sido exigido en la convocatoria. La idea de abrirse al exterior en temas delicados como la representación nacional y el orgullo colonial parece haberse conseguido solo en parte: sí es cierto que el concurso fue ampliamente difundido y la respuesta en términos de propuestas recibidas fue amplia a nivel internacional, pero también es verdad que, probablemente, este mensaje no fue recibido totalmente en Estados con una historia, una cultura, y un sistema político distante del portugués. La sensación fue percibida también por los contemporáneos, José Augusto França tras haber visto los maquetas escribía: «no hablo pues de los extranjeros que, proyectando siempre vastas plazas para dar el efecto turístico, muestran, como era natural, no saber qué están haciendo»⁶⁹.

De hecho, pasando a analizar los proyectos portugueses, la mayor parte fundían varios elementos que la figura del infante sublimaba. En modo particular el tema más frecuente era el de la celebración del primer ciclo de descubrimientos geográficos, entendido como momento en que la Nación había iniciado su ascenso y su expansión, no sólo geográfica, sino también espiritualmente. En algunas de las memorias el nexo entre descubrimientos y renacimiento es muy fuerte, por ejemplo en la del proyecto *Mar* se lee: «De hecho el infante ha transformado una nación esencialmente agrícola en un pueblo con un ideal universal. Aprovechó por tanto nuestra privilegiada situación geográfica, las fuertes virtudes de la raza e inició, sobre bases científicas comprobadas, la expansión portuguesa en el mundo. De la epopeya de los descubrimientos derivaron las conquistas y la colonización, el poder de los portugueses y un progreso imprevisto de la civilización»⁷⁰. Es interesante observar cómo, a veces, en las páginas descriptivas que acompañaban a los proyectos aparezcan juntos el Por-

⁶⁷ *Dom Henrique, Vasco da Gama, Magalhães*, BAHOP, MOP, MIDH, cx. 113.

⁶⁸ José Guilherme Abreu, *Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1998)*, cit., p. 313.

⁶⁹ José Augusto França, «Monumento ao Infante D. Henrique», *Correio do Porto*, 29 enero 1957.

⁷⁰ *Mar*, BAHOP, MOP, MIDH, cx. 108. Cfr. También *Talent de bien faire, Ibidem*

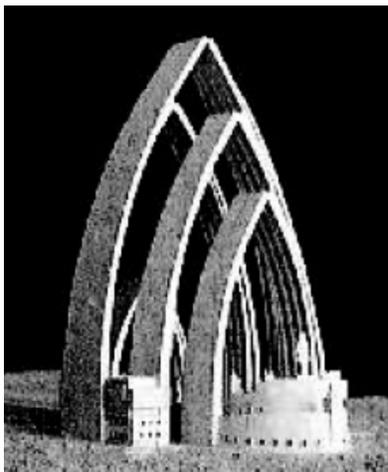
tugal de la Época de los *descobridores* con el Portugal contemporáneo. Aunque los tonos no alcanzasen el énfasis de la propaganda de los años treinta y cuarenta y no fuese nunca explícito el nombre de Salazar, se nota que el nexo entre pasado y presente estaba todavía fuertemente enraizado cuando se trataba de las representaciones de la patria y de la construcción de la identidad nacional. Por ejemplo en el proyecto *Escorpião* de Carlos Neves y José Márcio de Freitas se lee «es exactamente en el paso a las nuevas páginas de su historia donde todo chispea y brilla gracias a la gran renovación política de Salazar, que los grandes hombres de Portugal llevan su justo homenaje a un gran portugués. La época que pasa se repite, como aquella de entonces, una por la grandeza de la aventura y por el descubrimiento de lo desconocido que trajo al mundo nuevas enseñanzas y nuevas rutas, colocando a Portugal en la cima de la gloria y de la riqueza; la otra, aquella que hoy se vive, por el desarrollo de una política sana, por la grandeza y el alcance de sus leyes en materia económica-social y por el respeto que otras nacionales nos muestran por las grandes lecciones de buen gobierno y de tradiciones cristianas»⁷¹.

Como se ha visto, el otro gran eje portante ligado a los descubrimientos geográficos en los proyectos presentados, fue el de la fe. Algunos proyectos centaban la explicación en la memoria y en la solución arquitectónica.

Prece de António Lino y del escultor Leopoldo de Almeida unía plásticamente la idea de las manos en pose de rezo con la de las arcadas de una catedral y de una proa de una barca, intentando encerrar los significados de Fe e Imperio representados por el infante.

En particular, tres proyectos, de los cuales dos fueron admitidos a la fase final, llevaban ya en el título esta idea: *Fé e Imperio* de José Costa Silva, *Dilatando a Fé e o Império* de Miguel Pestana u Vieira de Fonseca y *Dilatando a Fé, o Império* de los hermanos Rebelos de Andrade. Este último, en su tercer intento, presentaba una memoria particularmente rica y articulada, valiéndose de la asesoría histórica de Jaime Cortesão para las explicaciones del museo englobado dentro del proyecto. En la memoria, se documenta toda la pasión y la voluntad de los dos arquitectos que durante treinta años intentaron hacer prevalecer su idea de monumentalidad, mostrando y justificando todos los elementos típicos de la propaganda salazarista «clásica». En relación con la decisión de usar la cruz como base

⁷¹ Otro arquitecto que propuso este tipo de sugerencia fue Jorge Segurado, autor del pabellón portugués de la Exposición universal de Nueva York; cfr. *Esfera*, BAHOP, MOP, MIDH, cx. 109.



Maqueta 6

António Lino y Leopoldo de Almeida,
Prece, en AHOP, MOP, MIDH, cx. 105.

del proyecto decían: «El cruzado, en esta interpretación nuestra, domina el Héroe y también al Sabio. Heroicidad, perseverancia y sabiduría, sirvieron a la Cruzada. La Cruz de Cristo no es un emblema de conclusión, ni de afiliación a un orden monástico, sino un símbolo de una génesis. Solo la idea religiosa tenía, en plena Edad Moderna, la fuerza propulsiva para esta acción incomparable, infatigable, resuelta y violenta, determinante y absorbente de toda la actividad mental y física de una vida entera de renunciaciones a todos los placeres y confortos. Está, por lo tanto, en nuestro proyecto, la Génesis»⁷². Probablemente, el proyecto de los Andrade era el más ajustado a los requisitos conceptuales de la comisión. En él habían quedado la imagen que el régimen quería dar de sí mismo en los años treinta y cuarenta, tanto por lo que respecta a la *memoria justificativa* que tocaba los temas claves de la propaganda — fe, descubrimientos geográficos, misión civilizadora de Portugal — como arquitectónicamente gracias a la solemnidad y a la

⁷² *Dilatando a Fé, o Império*, BAHOP, MOP, MIDH, cx. 105. Subrayado original. En la memoria hay también una justificación del eje inclinado del proyecto, muy criticada en la *Representação 35*: «Su forma [inclinada] le imprime una fuerza de movimiento ascensional, un esfuerzo y un impulso dinámico [...] en un ansia de evasión hacia el infinito».

majestuosidad del momento. También el historiador del arte José Augusto França destacaba que, entre los pocos proyectos que hubieran entendido plenamente el espíritu del concurso estuviese *Dilatando a Fé*: «En el medio de la tristeza el proyecto de los Rebeldes de Andrade tenía una buena y estudiada fuerza de expresión de los volúmenes, acompañada de la potencia, sí, pero consciente de lo que pretendía. Consciente, digamos, por la estructura, de que la atemporalidad de su estilo no anunciaba un significado interior, votivo, un apasionado trabajo espera una idea seria, plásticamente notable —una Cruz de Cristo que se proyecta en el espacio»⁷³.

Proyectos con título casi igual, y con memorias con contenidos muy simples, llevaron a soluciones arquitectónicas totalmente diversas, como por ejemplo el proyecto de los Rebeldes de Andrade o el de Miguel Pestana y Vieira de Fonseca. El primero, tradicionalista ya en los años treinta; el segundo, aunque respetando una cierta retórica de fondo intentaba visitar cánones y símbolos de la propaganda oficial. Vela, *padrão*, Cruz del Orden de Cristo, carabela, siguieron siendo elementos representativos, aunque de un modo muy diferente, contribuyendo a hacer todavía más difícil la búsqueda de un estilo nacional. Muchos grupos de arquitectos en sus *memorias* dejaron constancia de sus posiciones sobre el tema dando lugar a un vivaz debate sobre el mejor modo para expresar el conjunto de conceptos que el monumento habría debido representar. Algunos se colocaron contra «las evasiones injustificadas, las fugas fantasiosas» que algunos de sus colegas estaban usando en esos mismos años, afirmando que esos preferían «el simbolismo objetivo al idealismo abstracto». Por eso Segurado escribía:

Proyectando un trabajo de esta índole, son dos los caminos que se abren para un arquitecto: o adoptar un tema que llamaremos «abstracto», sirviéndonos de una terminología que ha sido muy utilizada, o, sin embargo, elegir un motivo simbólico y darle una forma. En el primer caso la preferencia va toda hacia una forma, estéticamente bella, que se impone sólo por la pureza de sus líneas. No hay en este caso una relación entre el monumento y el hombre o el hecho o la obra que se quiere consagrar. Se construye un monumento atractivo que sirve para celebrar esto o aquello, como habría podido estar destinado a recordar aquello o esto otro. Nos encontramos de frente a una manifestación abstracta del arte y, en todo el mundo, son numerosos este tipo de monumentos. No ha sido esta nuestra elección, para nosotros un monumento

⁷³ José Augusto França, «Monumento ao Infante D. Henrique», *Correio do Porto*, 29 enero 1957.

a alguien es el fruto de las elecciones de su vida se debe relacionar íntimamente y ser inconfundible. La obra debe estar influenciada por el espíritu que la consagra, debe traducirlo, y no poderse aplicar indiferentemente a representar cualquier otro tema⁷⁴.

Las dificultades encontradas por los arquitectos tuvieron su traslación también en las reuniones del comité, que acabó dividiéndose entre un corriente más tradicionalista y otra más atenta a las nuevas tendencias arquitectónicas internacionales. Las visiones de los comisarios parecen afectar no sólo el lado artístico y aquel estrechamente arquitectónico, sino también la representación de la idea de nación que subyacía. Por ejemplo Raul Lino, concursante de las primeras dos ediciones, pidió poder tomar excepcionalmente la palabra después de la primera fase, para exponer su intención de voto: «Declaro que no voto ninguno de los proyectos que han sido expuestos al juicio del jurado, porque pienso que ninguno corresponde con la idea expresada en el programa. Ninguno evoca la figura del infante o la acción de sus compañeros. Nada sugiere la mística o el espíritu guerrero, la ciencia náutica que caracterizó la época *henriquina*. Nada nos hace recordar aquel que fue llamado el último gran hombre de la Edad Media»⁷⁵.

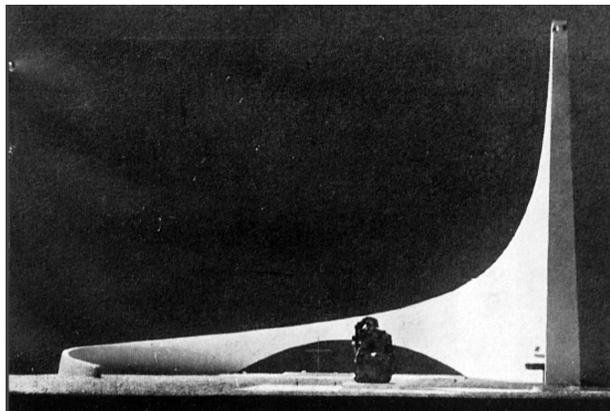
Al final de la primera fase quedaron 12 proyectos: *Juventude* de António Lino, *Cruz* de Nadir Afonso Rodrigues, *Mar(1)* de Fernando Távora, *Dilatando a Fé e o Império* de Miguel Pestana, *Mar* de Eugenio Corrêa, *Escorpião* de Carlos Neves, *Atlântico 23* de Massimo Castellazzi —el único extranjero que alcanzó la fase final—, *Caravela* de António Maria Veloso Reis Camelo con João Jacinto Tomé, *Dilatando a Fé, o Império* de los hermanos Rebelos de Andrade con Ruy Gameiro que volvían a presentar una visión muy similar a la del concurso precedente, *Mar Novo* de João Andersen con Salvador d'Eça Barata Feyo, *Nau* de Felipe Nobre de Figueiredo con António Duarte, *Talent de bien faire* de Cassiano Branco y António dos Santos. Los últimos cinco habrían sido admitidos a la fase final que tuvo lugar el 16 de agosto de 1956⁷⁶. La reunión, como se observa

⁷⁴ *Memoria descritiva*, BAHOP, MOP, MIDH, cx. 116; *Caravela*, BAHOP, MOP, MIDH, cx.109; *Esfera*, BAHOP, MOP, MIDH cx. 109.

⁷⁵ «*Segunda Prova*», BAHOP, MOP, MIDH, cx. 113.

⁷⁶ «*Nota para a Impresa*», BAHOP, MOP, MIDH, cx. 113. A pesar de los comunicados de prensa que se encuentran en el archivo del Ministerio de Obras Públicas, como ha comentado Pedro Vieira de Almeida, los periódicos dieron poco resalte a estos asuntos a diferencia de lo que había ocurrido con la «*Campanha do Infante*» de los años treinta. Pedro Vieira de Almeida, *A arquitectura no Estado Novo*, cit. pp. 128-129.

de la pobre relación presente en el archivo del Ministerio de Obras Públicas, fue precedida y acompañada de algunos debates entre los miembros del jurado, tanto que el presidente, José Caeiro da Matta, en la apertura de la sesión, recordó a los participantes como «la presente reunión está destinada únicamente a votar la clasificación final de los proyectos, no estando previsto un espacio para la discusión en esta sesión»⁷⁷. La tensión aumentó ulteriormente cuando algunos miembros de la comisión como Ceas, Tschumi, Peres Fernandes, Cristino da Silva y Vasco Costa exigieron un debate que acompañase la votación, mientras Augusto de Castro, Costa Borchado y el mismo presidente se opusieron firmemente contra cualquier tipo de intercambio de opiniones durante la votación. Además, la elección del proyecto vencedor, se obtuvo sólo tras tres votaciones pasando de la mayoría absoluta, a la cuota de dos tercios y a la mayoría relativa. Finalmente fue decretado ganador *Mar Novo* con 13 votos, seguido de *Caravela* con 9, *Dilatando a fé, o Império* con 2, *Talent de bien fair* con 1, mientras *Nau* no obtuvo ninguno⁷⁸.



Maqueta 7

João Andersen, *Mar Novo*, en AHOP, MOP, MIDH, cx.118.

⁷⁷ «Segunda Prova», BAHOP, MOP, MIDH, cx. 113.

⁷⁸ *Ibidem* Las votaciones fueron repetidas para determinar las otras posiciones, llegando a este orden final: *Mar Novo*, *Nau*, *Caravela*, *Dilatando a Fé, o Império*, *Talent de bien faire*.

Analizando los votos, José Guilherme Abreu apunta que los miembros del comité «ligados al mundo de la universidad, de las asociaciones profesionales, y de la cultura más erudita votaron, prácticamente en bloque el proyecto *Mar Novo*, mientras las figuras más ligadas a la Administración y a la máquina burocrática del Estado votaron sobre todo el proyecto *Caravela*, algo que representaba una humillante derrota para el aparato estatal que se había empeñado fuertemente por hacerse representar en el concurso. Impresionante fue la derrota de *Dilantado a Fé, o Império* que había obtenido sólo dos votos [...] algo que evidenciaba la paradójica circunstancia de que, el proyecto que mejor interpretaba la monumentalidad sublime exigida por el Estado Novo, al final gozaba sólo del apoyo de los sectores más conservadores y obedientes del régimen»⁷⁹.

João Andresen utilizó algunas páginas de la larga y articulada memoria descriptiva para defender su concepción de arquitectura-forma, pura, lineal, pero no menos evocativa de su *Mar Novo*. En la descripción de su proyecto, escribía, «El monumento es una forma. Es un gesto circular y ascensional, que naciendo de la Tierra tan portuguesa como la de Sagres desaparece en el cielo. Una forma con un valor de síntesis plástica de los descubrimientos. Con este objetivo nos hemos reunido arquitectos, ingenieros, escultores, pintores. Y nos hemos encontrado en una misma idea —la exaltación de la generación del siglo xv portuguesa y de la figura del infante D. Enrique— arquitectura de síntesis, técnica nueva, audaz y segura, escultura decidida y emocional, pintura susceptible de explicar, y más que esto, de exaltar, por su poder fascinante». Más delante no ahorra críticas a «aquellos espíritus que podrán objetar que el monumento no puede ser sólo una forma, desnuda y cruda, sin algún efecto que la convierta en más digna de la atención y de la idea que debe dominar, aquellos que a la expresión pura de la forma de la Tour Eiffel prefieren la negación de la forma del monumento a Vittorio Emanuele en Roma». Finalmente, defendiendo su proyecto escribía: «Ser «nuevo» es una actitud del espíritu. Es la reacción ante una nueva época, buena o mala, mejor o peor, pero nueva, en la que se debe vivir.[...] Nosotros querríamos que nuestro monumento fuese deliberadamente la expresión de una nueva época. En esto el mismo infante nos sirve de ejemplo. Él ha sido uno de los grandes

⁷⁹ José Guilherme Abreu, *Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1998)*, cit., p. 240.

innovadores de la edad moderna. Su idea era nueva. Por esto sus frutos perduran todavía, cinco siglos después»⁸⁰.

Mar Novo fue acogido positivamente por la crítica como un proyecto innovador en el estilo, pero que respondía de todas formas a lo que se pedía en la convocatoria. França escribió que «el proyecto era uno de aquellos que «creía en el infante». Un monumento que se traducía en una idea-moderna, cercana a la corriente más «actual» de la arquitectura euro-americana, inteligentemente original porque representa de donde y adonde iba la «vela», símbolo e, imaginario, elemento dinámico que se traduce en la sensibilidad que la maqueta presenta». Palabras de elogio llegaron de António Quadros que en un artículo titulado significativamente *Simbologia das formas* escribía: «el proyecto del arquitecto João Andresen se diferencia del resto. En realidad, de todas las formas imaginadas por los otros arquitectos participantes, su espiral ascendente, iniciando en los pies de un infante en meditación ante el mar enigmático, posicionándose desde occidente hacia oriente, en un vuelo gradual hacia el alto, y absolutamente conforme con la más sutil interpretación de los descubrimientos portugueses, tales como surgen en la poesía trascendental que más profundamente le dieron significado»⁸¹.

A pesar de los elogios, el monumento no fue nunca construido. Después de la proclamación del vencedor se produjo un embarazoso silencio sobre todo este asunto. En noviembre de 1956 el equipo de João de Mello Breyner Andersen escribía a Salazar para pedir explicaciones sobre la falta de iniciativa por parte del Gobierno⁸². La respuesta no se hizo esperar mucho; en diciembre Salazar informaba a la comisión ejecutiva del V centenario de la muerte del infante que «teniendo en consideración todos los aspectos del problema, [el Gobierno en las reuniones del 30 de octubre y del 9 de noviembre] ha decidido no hacer erigir el monumento en el promontorio de Sagres»⁸³. Probablemente la ausencia de unanimidad del

⁸⁰ João Andersen, *Mar Novo : Concurso de projectos para p Monumento ao Infante Dom Henrique, 2.ª fase*, Porto, [s.n.], 1956, [il testo non ha numeri di pagine]. Cfr también, *Mar Novo, Concurso de projectos para p Monumento ao Infante Dom Henrique, 2.ª fase, Memória descritiva e justificativa. Projecto das estruturas (textos)*, BAHOP, MOP, MIDH, cx.117; cfr. ANTT, Arquivo José França (AJF), Actividade profissional (APF), Museu Nacional de Arte Antigua (MNAA), V/00002.

⁸¹ António Quadros, «Simbologia das formas», *Diário de Notícias*, 10 enero 1957.

⁸² «Carta ao Senhor Presidente do Conselho de Ministros», BAHOP, MOP, MIDH, cx.113.

⁸³ «Carta ao Senhor Presidente da Comissão Executiva do V centenário da Morte do Infante D. Henrique», BAHOP, MOP, MIDH, cx.113. Cfr. también *Concurso de Projectos para o monumento ao Infante D. Henrique em Sagres*, cit., pp. 18-19.

jurado, la modernidad del proyecto vencedor, no precisamente en línea con lo que el gobierno entendía como estilo estadonovista, fueron determinantes. Se debe recordar que paralelamente se estaban realizando los proyectos para volver a construir el *Padrão das Descobertas* en Belén, un proyecto más simple, tanto desde el plano simbólico, como desde aquel de la balanza económica estatal. La elección de reconstruir el *Padrão* de Cottinelli Telmo y Leopoldo de Almeida parece responder también a una exigencia propagandística. Era el símbolo de la exposición de 1940 y por lo tanto de los años del mayor consenso en el *Estado Novo*, el monumento representaba los descubrimientos, exaltando al infante y los otros grandes protagonistas de la historia portuguesa, no abandonando ninguno de los elementos importantes de la propaganda: vela, *padrão* y una gigantesca espada que asumía la forma de la cruz. Con su erección se remachaba de nuevo el vínculo entre el pasado antiguo, uno más reciente y el presente de la Nación.

Conclusiones

Precisamente en la decisión de reconstruir el *Padrão* de Belén se puede ver el motivo de fondo de la fallida construcción del monumento de Sagres. Más allá de los factores económicos y técnicos, como ha señalado en su estudio Pedro Vieira de Almedia, si se analiza el problema desde el punto de vista de la teoría crítica de la arquitectura, el motivo debe de ser individuado en la preferencia del *Estado Novo* por un monumentalismo cívico en lugar de un monumentalismo ritual que recordase el mito subyacente y tendiese a lo sublime; por una área urbana de Belén en lugar de la áspera belleza y fuerza del lugar de Sagres; por una monumentalidad comprendida como algo pragmático e inmediato en lugar de una «*sublimidade*» que, actuando sobre un registro emotivo, pudiese «conducir al éxtasis»⁸⁴. Si la afirmación arquitectónica de lo sublime no se había asentado en los concursos de los años treinta cuando se había concebido como «una noción concreta que acompañó el nacimiento de algunos regímenes autoritarios»⁸⁵, tenía todavía menos oportunidades en los años cincuenta, período histórico en el que un nuevo lenguaje arquitectónico se

⁸⁴ Sobre los conceptos de «Monumentalidade vs Sublimidade» se vea a Pedro Vieira de Almeida, *Os concursos de Sagres*, cit., VI, pp.197-198.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 197.

colocaba en contradicción con las mitologías que se suponía debía expresar. El proyecto de Andersen, más allá de las consideraciones estéticas sobre sus líneas limpias y la apreciable simetría dinámica, con su «laicismo moderno», «higienizaba» el paisaje, y sobre todo no conseguía transmitir con el lenguaje el mito del infante y la sacralidad del lugar.

Intentando responder a las hipótesis inicial y analizando el asunto del monumento desde el punto de vista del uso público de la autorrepresentación del *Estado Novo*, se puede decir que en los años treinta hubo una falta de acuerdo sobre la representación de uno de los mitos basilares de la identidad nacional, más que un fallo en la fuerza del propio mito. Por el contrario, en lo relativo al concurso de los años cincuenta, el punto importante de la cuestión se sitúa en la relación entre el mito y los cambios ocurridos en la sociedad portuguesa y en el contexto internacional. Como en los años treinta, el infante fue evocado para aglutinar el sentimiento de identidad de la población acerca de un mito nacional que ya no tenía la misma fuerza, ya que en el imperio colonial se empezaba a poner en discusión la relación con la patria; mientras en Portugal se iniciaba a difundir un espíritu crítico contra el salazarismo en varios sectores de la sociedad. El mito del infante, con todo su bagaje, perdía además su carácter propositivo de proyectar la grandeza de Portugal hacia el exterior y se convertía cada vez más en algo tradicional que miraba a defender antiguos privilegios. En los años cincuenta «servía para sostener las posiciones inmovilistas del régimen contra todos los “vientos de la historia”»⁸⁶; en particular se seguía repitiendo que la grandeza y la supervivencia de Portugal dependían del mantenimiento de su imperio colonial y de su dictadura, y se empezó a presentar la figura del infante como un baluarte frente a los intentos de descolonización, el pacifismo y las doctrinas provenientes de Moscú⁸⁷. El *Estado Novo* permaneció fiel a este mito pero, aprovechando la inminente celebración de su centenario en 1960, eligió una solución

⁸⁶ Maria Isabel João, *Memória e Império*, cit. p. 121.

⁸⁷ Cfr. El discurso de apertura ante el Parlamento del presidente de la Comisión nacional por el V Centenario de la muerte del infante en *Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique*, Lisboa, Comissão Executiva do V Centenário da Morte do Infante Dom Henrique Lisboa, 1962, vol. II, p. 28. Es interesante destacar cómo esta idea estaba ya en los concursos de los años treinta. Por ejemplo Raul Lino escribía: «Como obra específicamente nacional, no debe solo darnos una evocación de un pasado histórico, sino sobre todo debe estimular, a través de las sugerencias, las cualidades necesarias para poder combatir el enemigo, tanto externo como el que se encuentra entre nosotros». Raul Lino, *Projecto de monumento ao Infante D. Henrique*, cit., p. 5.

más pragmática, descartando la hipótesis de construir un «monumento difícil» a favor de la reconstrucción del *Padrão* de Belén. En términos de uso público de la historia, la opción iba pareja a la decisión sopesada en plano arquitectónico: a una autorepresentación ligada a un monumento y a un lugar que habían sido fuentes de un debate carente de soluciones y que había durado veinte años, se le había predilecto un monumento «aprobado» que había cosechado el favor de la población y, sobre todo, de los sectores más conservadores.

En los años sucesivos en Sagres, en lugar del monumento, se decidió una profunda restauración que recuperó una vieja muralla del siglo XVI y se inició a pensar en la zona como a un polo turístico y de estudios gracias a la creación de un Albergue para jóvenes, un Centro de Estudios Ultramarinos, una oficina de turismo y un auditorium. Sagres mantenía así su papel de lugar mítico donde nacía la Historia y la identidad portuguesa pero se le daba un papel de promoción del territorio y del turismo a toda el área. El proceso continuó con altos y bajos hasta el último concurso de 1988 que se basaba no sólo sobre la construcción de un monumento sino en la recuperación de la fortaleza. El proyecto ganador del arquitecto João Carreira preveía la construcción de algunos nuevos edificios que introducían volúmenes y alturas muy modernas que, de hecho, ignoraban la restauración realizada en los años cincuenta. De nuevo, el proyecto no fue realizado excepto las partes útiles para la recepción turística como el centro expositivo, el multimedial y un pequeño bar. La polémica que había durado una década tocó sobre todo a la parte del proyecto que habría debido representar «el espíritu de Sagres», una pasarela peatonal de casi 250 metros rodeada de muros de 6 metros de alto llamada *Via dos Descobridores* en la que fuentes, bajorrelieves y juegos de agua habrían debido evocar alegóricamente «la permanencia del espíritu de los navegantes y de sus viajes»⁸⁸. A pesar de que el clima en que se desarrollaba el concurso había cambiado completamente con el fin del *Estado Novo* y la instauración de la democracia, el asunto sobre la representación del mito de Sagres y del Infante, especialmente por el uso intenso hecho por el régimen, quedó como un problema en la construcción de una identidad nacional común.

⁸⁸ José Carreira, «Notas de Autor», *Oceanos*, noviembre 1990, p. 22, cit. in José Guilherme Abreu, «Sagres' Saga. Monument in the Landscape or Landscape as Monument?», *Citar Journal*, 4, 2012, p. 23.