

La demolición de las Reales Caballerizas y los proyectos de un fallido museo republicano: del Museo del Coche y Arte Popular al Museo de Armas y Tapices

Álvaro Notario Sánchez

Universidad de Castilla-La Mancha

alvaro.notario@uclm.es

RESUMEN: Junto al imaginario colectivo de las novedosas prácticas artísticas de la Edad de Plata, es justo poner también de manifiesto la relevancia que tuvo la política cultural de la Segunda República española. Además, los gobiernos progresistas de este periodo de la historia de España se preocuparon por la gestión cultural en el amplio sentido de la palabra, aunque por la premura de sus mandatos, muchos de estos proyectos quedaron en el papel. En estas páginas vamos a analizar una de las iniciativas más interesantes y a la vez más desconocidas de este tiempo, el fallido proyecto del Museo del Coche y Arte Popular de 1934, que en 1936 pasó a denominarse el Museo de Armas y Tapices, que tampoco vería la luz. Ambas ideas tendrán como consecuencia inevitable el actual proyecto del Museo de Colecciones Reales.

PALABRAS CLAVE: Segunda República española; Colecciones Reales; Museo del Coche; Museo de Armas y Tapices; Manuel Azaña; Ricardo de Orueta; Patrimonio Nacional.

The Demolition of the Royal Stables and the Projects of a Failed Republican Museum: From the Cars and Popular Arts Museum to the Weapons and Tapestries Museum

ABSTRACT: Together with the collective background of the artistic practices in the so-called Silver Age, we should give the cultural policy of the Second Spanish Republic the importance it deserves. In addition, the progressive governments of this period of Spain's history were concerned with cultural management, although due to the hastiness of their government, many of these projects remained on paper only. In these pages we are going to analyze one of the most interesting and lesser-known initiatives of this period: the failed project of the Cars and Popular Arts Museum of 1934, which in 1936 was renamed the Weapons and Tapestries Museum, which would not come to fruition either. The current project for the Royal Collections Museum is the inevitable consequence of both these ideas.

KEYWORDS: Spanish Second Republic; Royal Collections; Cars and Popular Arts Museum; Weapons and Tapestries Museum; Manuel Azaña; Ricardo de Orueta; National Heritage.

Recibido: 24 de febrero de 2020 / Aceptado: 7 de junio de 2020.

Una república cultural de contrastes

La Segunda República española fue un breve pero convulso periodo en el que se alternaron gobiernos progresistas y conservadores, dando como resultado un tiempo de incertidumbres políticas sin continuidad. Sin embargo, durante los periodos en los que la izquierda gobernó, se consiguió percibir un espíritu aperturista que trabajó en una línea clara en la defensa del patrimonio artístico y su gestión, reflejándolo en leyes como la de 1933 (Nebreda, 2018: 213), de la que aún hoy somos deudores.

Cómo citar este artículo: NOTARIO SÁNCHEZ, Álvaro, «La demolición de las Reales Caballerizas y los proyectos de un fallido museo republicano: del Museo del Coche y Arte Popular al Museo de Armas y Tapices», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 41, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2020, pp. 171-180, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2020.v41i.8032>

Estos gobiernos contaron por primera vez con el apoyo de los intelectuales de la denominada Edad de Plata, que no solo secundaron el proyecto ideológico, sino que se implicaron en sus equipos políticos. Gracias al incansable trabajo de Ricardo de Orueta, desde la Dirección General de Bellas Artes, o de Manuel Bartolomé Cossío, desde la Institución Libre de Enseñanza, sin olvidar a intelectuales como Manuel Azaña, que se adentraron en la política para cambiar la deriva del país hasta las últimas consecuencias, se comenzaron ambiciosos proyectos culturales que fueron frenados por los periodos más conservadores, y sobre todo por el advenimiento de la contienda civil.

Además del interés por la educación universal y la democratización de la cultura, que ya perseguían la Institución Libre de Enseñanza, la Junta de Ampliación de Estudios o la Residencia de Estudiantes, donde muchos de ellos se formaron, se sumó el espíritu de salvaguarda de nuestros bienes culturales, que fue esencial en el proceso bélico que dio fin a la República (Cabañas, 2009).

Dentro de estos gobiernos instalados en el progreso y en la cristalización de su proyecto cultural, la creación de nuevos museos fue parte imprescindible y a la vez poco conocida. Este hecho respondía de alguna forma a la necesidad de difundir el patrimonio artístico español y a la conservación de las obras. Los que se crearon en este tiempo suponían también el reflejo de lo que se entendía por cultura, algo muy distinto a épocas anteriores. Debido a ello, no se fundaron grandes pinacotecas, sino museos que ensalzaban de algún modo la historia y la cultura españolas, las tradiciones y el folklore (Bolaños y Cabañas, 2014: 87-91).

Además de la creación de nuevos museos, se trabajó en la línea de la reorganización de los ya existentes a través de nuevos Patronatos, así como en las condiciones de acceso, pues se declaró gratuita la entrada a los Museos y Monumentos para profesores, doctores colegiados y alumnos, tal y como estableció el Decreto de 29 de mayo de 1931 (García, 2007: 39-40).

Relevante fue el impulso que dio Ricardo de Orueta, como director general de Bellas Artes a la vida de los museos durante este tiempo, al Museo de Bellas Artes de Valladolid al convertirlo en Museo Nacional de Escultura por Decreto de 29 de abril de 1933, trasladándolo a su actual sede en el Colegio de San Gregorio (Bolaños, 2008: 361-370). Tampoco debe olvidarse el importante papel que tuvo

España en la organización de la Conferencia Internacional de Museos en 1934 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Herrero y Sanz, 2014).

Pero sin duda el más conocido de todos los museos republicanos será el Museo del Pueblo Español, creado por decreto de 26 de julio de 1934, aunando los fondos del Museo del Traje Regional e Histórico, derivados de la exposición homónima de 1925 de Luis de Hoyos. A ellos se unieron las colecciones del Museo del Encaje y los del Museo de Arte Popular, que a su vez provenían del Seminario de Etnografía y Artes Populares, surgiendo así un museo que tendrá ciertas relaciones con el devenir del museo que analizaremos en las páginas siguientes.

El nuevo estatuto del patrimonio de la Corona

La Segunda República quiso dar a conocer los espacios palaciegos, que ya no pertenecían a la extinguida monarquía, con dos objetivos fundamentales: hacer públicos estos palacios de uso privado y, por otro, destinarlos a la alta representación del Estado. En este sentido, merece un capítulo aparte la musealización de los palacios como parte de la gestión cultural del que hasta entonces fue el patrimonio de la Corona, que con el régimen republicano pasó a denominarse Patrimonio de la República.

Para entender esta nueva casuística que dejaba a los bienes de la Corona sin sus habituales propietarios, es necesario conocer la creación en 1931 del Consejo de Administración del Patrimonio de la República, encargado de gestionar este patrimonio que ahora pasaría a depender del Estado y responder así a una finalidad social, en relación con los nuevos preceptos ideológicos (Huertas, 1987: 147). Además, se promulgó la ley de 22 de marzo de 1932 sobre Patrimonio de la República, por la que estos bienes pasaban a depender del Estado para ser utilizados por el común de la sociedad.

Orueta, como director general de Bellas Artes, fue también en el caso del Patrimonio de la República una de las piezas clave en la gestión de estos bienes al implantar una administración estatal y una gestión profesional de los bienes del patrimonio de la Corona mediante su inventariado y catalogación, destacando el inventario fotográfico de los salones de los palacios de 1931 (Cabello, 2015:140).

Con esta nueva dependencia legislativa, el Palacio Nacional de Madrid fue abierto como museo a finales de 1931, e incluso se pensó en convertirlo en la nueva sede del Museo de Artes Decorativas, tal como reflejaba la prensa del momento (*La Voz*, 1931: 1). Por su parte, el Palacio de la Granja combinó su uso como residencia de verano del presidente con el museo de Tapices. Por último, los palacios de El Pardo y Riofrío también se musealizaron en parte, mientras que El Escorial permaneció abierto al turismo como venía siendo habitual antes de la instauración de la República.

Las Reales Caballerizas: jardines y proyectos museísticos

Sin lugar a dudas, de todos los proyectos museísticos de la República, el que más tenía que ver con el patrimonio de la extinguida corona fue el que se planeó realizar con el grueso fondo de carrozas y carruajes que se conservaban en las Reales Caballerizas, que por diversos motivos fueron demolidas. Es preciso señalar que esta idea pasó por diferentes etapas desde la desaparición del edificio de las caballerizas, pues todo este patrimonio mueble, del que ahora era propietaria la República, quedaba desprovisto de un espacio en el que conservarse. Por ello, debía buscarse una solución alternativa que pasó por diferentes proyectos derivados de los cambios de gobierno.

El pretexto con el que se demolieron estaba íntimamente relacionado con un plan urbanístico que pretendía crear nuevos espacios urbanos, creando un cinturón verde que comunicase los jardines de la plaza de Oriente con la Casa de Campo, ahora propiedad municipal, rodeando toda la superficie del Palacio (Cabello, 2014: 273).

Con la demolición de esta edificación también se conseguían recuperar los jardines del palacio, que diferentes arquitectos fueron diseñando desde su construcción en el siglo XVIII. Primero, el propio Sachetti proyectó un jardín con fuentes, estatuas y parterres que no se realizó; después Ventura Rodríguez lo reformuló, pero mantuvo los elementos, con nuevos diseños para los parterres del jardín, fuentes simétricas y un gran monumento probablemente a Felipe V. Este proyecto tampoco pudo llevarse a cabo, por lo que en tiempos de Carlos III, Sabatini hizo un nuevo diseño para los jardines mucho más geométricos, que finalmente fueron

sustituidos por la edificación de la Caballerizas, que el propio Sabatini proyectó (Durán, 1929: 43-55).

Así, el espacio que ocuparon las Reales Caballerizas que suprimió la República fue convertido en los jardines de Sabatini, que fueron diseñados finalmente por García Mercadal¹, tomando el nombre del arquitecto que construyera el edificio que desaparecía, que en su día también había proyectado un jardín en el mismo emplazamiento (Tellería, 2018: 6). Para la elección del paisajista que llevaría cabo el proyecto republicano se convocó un concurso nacional en diciembre de 1932 al que concurrieron once arquitectos e ingenieros y del que resultaron ganadores dos proyectos: por un lado, el que presentaron de forma conjunta los arquitectos Durán Salgado y Aníbal Álvarez con el ingeniero agrónomo Pérez Calvet, y por otro, el ya mencionado proyecto de García Mercadal (Valdemoro, 1933: 182-184).

1934: El Museo del Coche y el Concurso Nacional de Arquitectura

Con las caballerizas en proceso de demolición y meses después del inicio del Bienio Conservador, tendrá lugar la creación del Museo Nacional del Coche por Decreto de 13 de marzo de 1934, que serviría para la conservación del valioso patrimonio allí custodiado.

A esto hay que añadir que hacía tres meses que Orueña había dimitido como director general de Bellas Artes quedándose como presidente de la Junta del Tesoro Artístico, hasta su reingreso como director general en marzo de 1936. Ante esta situación, el nuevo equipo de gobierno, sin un conocimiento pleno de la situación, pensó que la mejor solución ante el derribo del antiguo edificio que custodiaba todo este patrimonio, requería de la creación de un museo para acogerlo, por lo que se apresuraron a crearlo sobre el papel, mientras que los carruajes se guardaron en Camelias, una gran estufa en los bajos de Palacio (Cabello, 2015: 142).

En relación con el interés por lo antropológico que antes apuntábamos, se pretendía construir en este museo una sección de viajes por España y una biblioteca. Este primer proyecto daba idea de un museo con un argumento concreto, más desarrollado que la simple apertura al público del espacio de las caballerizas alfonsinas. Con este nuevo plan se pretendía no solo mostrar las carrozas sino hablar de las

formas de viajar en España, incluyéndose una «Biblioteca de Viajes y Viajeros en España» tomándose como referencia las bibliografías de especialistas como Foulché-Delbosc o Farinelli.

Poco después se convocó un concurso nacional de arquitectura (García, 2017: 115-135), en junio del mismo año 1934, pero bajo la dirección un nuevo ministro, el Director General Chicharro. Sin embargo, el concurso nacional de arquitectura no era para el Museo Nacional del Coche, sino un anteproyecto del Museo del Coche y del Arte Popular, lo cual es cuanto menos llamativo, ya que se unían ahora dos proyectos que aparentemente nada tenían que ver.

Es interesante comprobar cómo estos proyectos, tanto el del Museo Nacional del Coche como el Concurso Nacional de Arquitectura para el Museo del Coche y Arte Popular, son anteriores al del Museo del Pueblo Español, buque insignia de la política museística republicana. Mientras que el decreto de creación del Museo del Coche está firmado el 14 de marzo de 1934, el del Pueblo Español se firmará unos meses después, el 26 de julio de ese mismo año. Sin este detalle es difícil entender cómo el Museo del Coche, creado en marzo de 1934, pudo cambiar tanto en los requerimientos de su concurso arquitectónico publicado en la *Gaceta de Madrid* en junio de 1934.

Con la construcción del nuevo museo se pretendían solucionar varios problemas, por un lado, la reordenación urbanística de la zona, emprendida con el derribo de las caballerizas y que implicaba la corrección del trazado de la calle Bailén, y por otro, unificar en un complejo de edificios el Museo del Traje, con sede en el antiguo palacio de Godoy, con el nuevo Museo del Coche y Arte Popular. Por ello, se debían alinear las fachadas del ya mencionado palacio de Godoy con la fachada de este nuevo edificio para el Museo del Coche, que se construiría en el solar contiguo (Cabello, 2014: 273).

Además de poder visualizar cómo sería el Museo del Coche y Arte Popular a través de las especificaciones en el decreto, casi como un pliego de prescripciones técnicas, podemos ver cómo en el transcurso de la primavera de 1934, el proyecto del Museo del Coche se fue transformando hasta llegar a la solución final. La explicación a esta evolución es sencilla: para marzo de 1934 no se había planteado aún la idea de hacer el Museo del Pueblo Español, que irá surgiendo según avancen estos meses. En el decreto del concurso

de arquitectura se atisba el deseo de crear un museo de arte popular, y formar un conjunto con el ya existente Museo del Traje, constituyendo un complejo de museos republicanos.

Parece ser que de junio de 1934, fecha de la publicación del concurso de arquitectura, al 26 de julio, fecha de la fundación del Museo del Pueblo Español, se decidió hacer algo totalmente diferente. Es decir, en apenas un mes, se pensó reformular el Museo del Traje, convirtiéndolo en Museo del Pueblo Español, adscribiéndole las colecciones que pensaban hasta entonces incluir en el Museo del Coche y Arte Popular.

Así, el Museo del Coche, volvería a tener el significado de su origen fundacional, solo un museo de coches y carrozas. Sin embargo, parece ser que el proyecto quedó paralizado pese a que se resolviera el concurso de arquitectura a finales del año 1934, en concreto el 13 de diciembre, una vez ya inaugurado el Museo del Pueblo Español. Por unanimidad decidieron que «del premio de 12.000 pesetas se adjudiquen 8.000 al autor del proyecto número 6, D. Luis Moya Blanco, y, en concepto de accésit, 2.000 pesetas al autor del proyecto número 1, y otras 2.000, al autor del proyecto número 10, D. Lorenzo González Iglesias y D. Luis Durán, respectivamente». Por otro lado, «que el premio de 5.000 pesetas se adjudique al autor del proyecto número 3, D. Santiago Esteban de la Mora», y por último, «que el accésit de 3.000 pesetas se conceda al autor del proyecto número 9, D. Manuel Sánchez Arcas».

De aquí se puede deducir que no hubo un claro ganador, ya que el primer premio se repartió con dos accésits, quizá porque ya se sabía que no iba a existir finalmente la posibilidad de construir este edificio. Desde luego, los tres mejores proyectos fueron el de Luis Moya, que se alzó con el primer premio, Santiago Esteban de la Mora, con el segundo y Manuel Sánchez Arcas con el primero de los accésits. Sin embargo, llama la atención que del premio de 12.000 pesetas, se desgranaran otros dos accésits, tal vez porque se considerara que el proyecto de Moya no era merecedor del premio completo, o más bien porque se prefería premiar a más participantes, dado que ya para las fechas de resolución del concurso se sabía que el proyecto ganador no iba a construirse, al menos tal y como se había planteado en origen, al estar ya en marcha el Museo del Pueblo Español.

Más allá de los procedimientos y galardones, contamos con algunos de estos proyectos presentados para

el concurso en cuestión. En el Archivo General de Palacio (AGP) se conservan algunos de los proyectos de los arquitectos con las mayores distinciones, en concreto se han encontrado los de Luis Moya y Esteban de la Mora, totalmente distintos en su distribución espacial ajustada al solar previsto, pero ambos con un planteamiento acorde a los requerimientos del concurso.

Junto a estos dos proyectos, que ahora describiremos a través del análisis de los planos que conserva el AGP, el primero en publicarlos fue Pedro Muguruza en 1935, en un artículo de la revista *Arquitectura*, junto al primero de los accésits concedidos (Muguruza, 1935: 155-180).

En el caso del proyecto de Luis Moya, encontramos dos series de planos, la primera de ellas correspondiente a los números de inventario AGP P00000949 a AGP P00000954², un total de seis planos muy bien conservados e impresos sobre papel tela con unas dimensiones aproximadas de 710 mm de ancho por 1200 mm de alto. La segunda de las series, inédita y correspondiente al mismo proyecto, es más amplia que la anterior, pues además de reproducir los mismos planos añade a estos seis, dos nuevas vistas y una magnífica aguada en la que nos detendremos más adelante. Sus números de inventario comprenden desde el AGP P00010269 al AGP P00010277, están en peor estado de conservación, sus dimensiones son algo mayores (de unos 720 mm de alto por unos 1220 mm de ancho, los más grandes) y están impresos sobre cartón, en lugar de usar el papel tela como soporte.

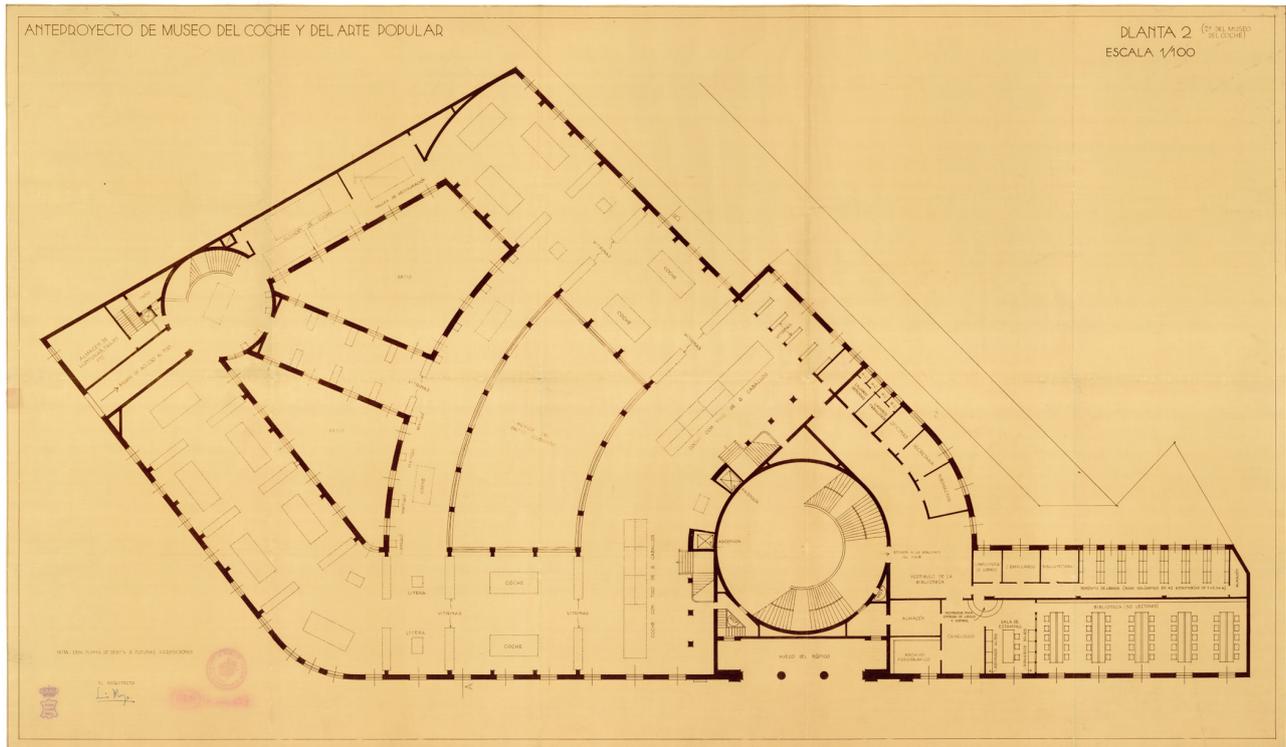
Los planos que componen este proyecto, a escala 1/100 se corresponden en concreto con la Sección A-B y fachada lateral (AGP P00000949 y AGP P00010269), la fachada principal y alzado (AGP P00000952 y AGP P00010270), la sección axial (AGP P00000950 y AGP P00010271), la planta 4, correspondiente con la segunda planta del Museo de Arte Popular y el ático del edificio (AGP P00000951 y AGP P00010276), la planta 3, correspondiente con la primera planta del Museo de Arte Popular (AGP P00000953 y AGP P00010275) y la planta 2, correspondiente a la segunda planta del Museo del Coche y dedicada según una nota en el ángulo inferior izquierdo a futuras adquisiciones (AGP P00000954 y AGP P00010274). A estos planos por duplicado se le añaden dos más de la segunda serie, en concreto el correspondiente a la planta de emplazamiento (AGP P00010272) y la planta 1 y del sótano (AGP P00010273),

que completarían el proyecto arquitectónico gracias al que podemos entender el planteamiento del que hubiera sido el Museo del Coche y Arte Popular [1].

Estos documentos nos permiten acercarnos al proyecto de Moya de forma muy pormenorizada, ya que contamos con la visión espacial exterior de las secciones A-B, el alzado del mismo y una vista axial de todo el edificio, que nos ayuda a adentrarnos en la distribución global del museo estructurado en cuatro plantas. La primera y segunda para el Museo del Coche y las dos últimas para el Museo de Arte Popular. Se aprecia una clara diferenciación entre ambos espacios, en el primero de ellos domina la verticalidad de un espacio diáfano y columnado, en torno al patio que se aprecia en la acuarela, y que sirve para distribuir los diferentes coches y carrozas a su alrededor.

Al valor documental de los planos se suma el descriptivo y visual de la espectacular acuarela del propio Moya que presenta una vista del interior de la planta baja del Museo del Coche, añadiendo a estos planos su dimensión más estética. Esta acuarela sobre cartón de dimensiones similares a los planos, es la que mejor nos permite transportarnos al que hubiera podido ser el Museo del Coche y Arte Popular, percibiéndose el estilo racionalista de su arquitectura de líneas rectas, colores fríos y amplios vanos alargados que dividen visualmente el espacio, haciéndolo a su vez muy luminoso. Hablamos de un espacio porticado a base de pilares de capitel corintio y de regusto decó, que se articula en torno a un patio interior dominado por una fuente. La línea recta domina la arquitectura, barandillas sencillas, posiblemente en hierro en contraste con lo que parecen ser losas de mármol blanco cubriendo el suelo y los pilares. A través de la estructura arquitectónica se perciben en la planta baja dos carrozas y en el nivel superior, varias sillas de manos, acordes a los planos junto a los que fue presentada esta imagen [2].

Junto al proyecto completo de Luis Moya, se han encontrado también algunos planos del segundo de los ganadores de este concurso, Santiago Esteban de la Mora. Aunque no contamos con el conjunto completo, podemos hacernos una idea del concepto espacial que pretendía crear a través de los documentos encontrados, en concreto, y siguiendo la serie más amplia de los planos de Moya, los que corresponden a la planta baja, dedicada al Museo del Coche (AGP P00010278), la planta 1, dedicada



1. Luis Moya, *Anteproyecto de Museo del Coche y del Arte Popular: Planta 2.ª (2.ª del Museo del Coche)*, 1932-1933, impreso sobre papel tela, 709 x 1203 mm (escala 1/100), Madrid, Patrimonio Nacional, Archivo General de Palacio, n.º P00000954

al arte popular (AGP P00010279) y las plantas 2 y 3 (AGP P00010280), a las que se sumaría una perspectiva del edificio (AGP P00010281) y la planta de sótano y entreplanta 1 (AGP P00010282)³ [3].

En este sentido, recientemente se ha descubierto una maqueta del proyecto del Museo de Coche y de Arte Popular en los fondos de Patrimonio Nacional, requisito que no se exigía en las prescripciones técnicas del concurso, cuyo número de inventario es el 10233129, que se encuentra en mal estado de conservación. La presente maqueta tiene unas medidas de 50 cm de altura por 112 de anchura y 36 cm de profundidad y está realizada en cartón blanco y cristal, siendo hasta la fecha la única maqueta de los proyectos para este concurso de arquitectura que se conocen. No cuenta con firmas ni referencias que la identifiquen a priori con este proyecto, aunque la unidad estilística nos hace identificarla como tal.

Según la descripción de la ficha de catalogación de la misma en Patrimonio Nacional, lugar donde se encuentra, se trata de la maqueta correspondiente al proyecto de Luis

Moya, en la que sobre una plataforma rectangular se alza un edificio de cinco pisos, destacándose el tercero por los grandes ventanales verticales con los que cuenta. Una parte absidal cierra uno de los lados del edificio generando un requebro en la fachada.

Sin embargo, pese a esta atribución por parte de Patrimonio Nacional, al estudiar en primera persona el modelo y al compararlo con el proyecto de Luis Moya, llegamos a la conclusión de que no se corresponde con el mismo, ya que entre otras cosas presentaba una fachada continua en todo su recorrido. Parece ser que tampoco es equivalente al proyecto de Esteban de la Mora, y todo apuntaba en un primer momento a que podría ser fruto de un tercer arquitecto del que no hemos encontrado aún los planos, en concreto de Durán, a quién podría atribuirse este modelo debido entre otras cosas a que fue responsable de la arquitectura del Patrimonio Nacional en esos años y los que siguieron, y también porque se hizo una exposición con muchos de sus proyectos en el tiempo de la República.



2. Luis Moya, *Recreación del interior del Museo del Coche y Arte Popular*, 1932-1933, aguadas en distintos colores sobre cartón, 631 x 1070 mm (sin escala), Madrid, Patrimonio Nacional, Archivo General de Palacio n.º P00010277

Sin embargo, tras estudiar el artículo publicado por Pedro Muguruza en el que reproduce los planos de los dos primeros premios, es decir, el proyecto de Moya y de Esteban de la Mora junto al primer accésit, el de Sánchez Arcas, queda meridianamente clara la relación entre estos planos publicados, de los cuales no hemos encontrado aún los originales en el Archivo General de Palacio, y la maqueta en cuestión.

Dicho esto, y tras este análisis de este material meramente documental y testimonial, debemos decir, que nada más se hizo desde entonces por el Museo del Coche y Arte Popular, más allá de resolver el concurso nacional de arquitectura.

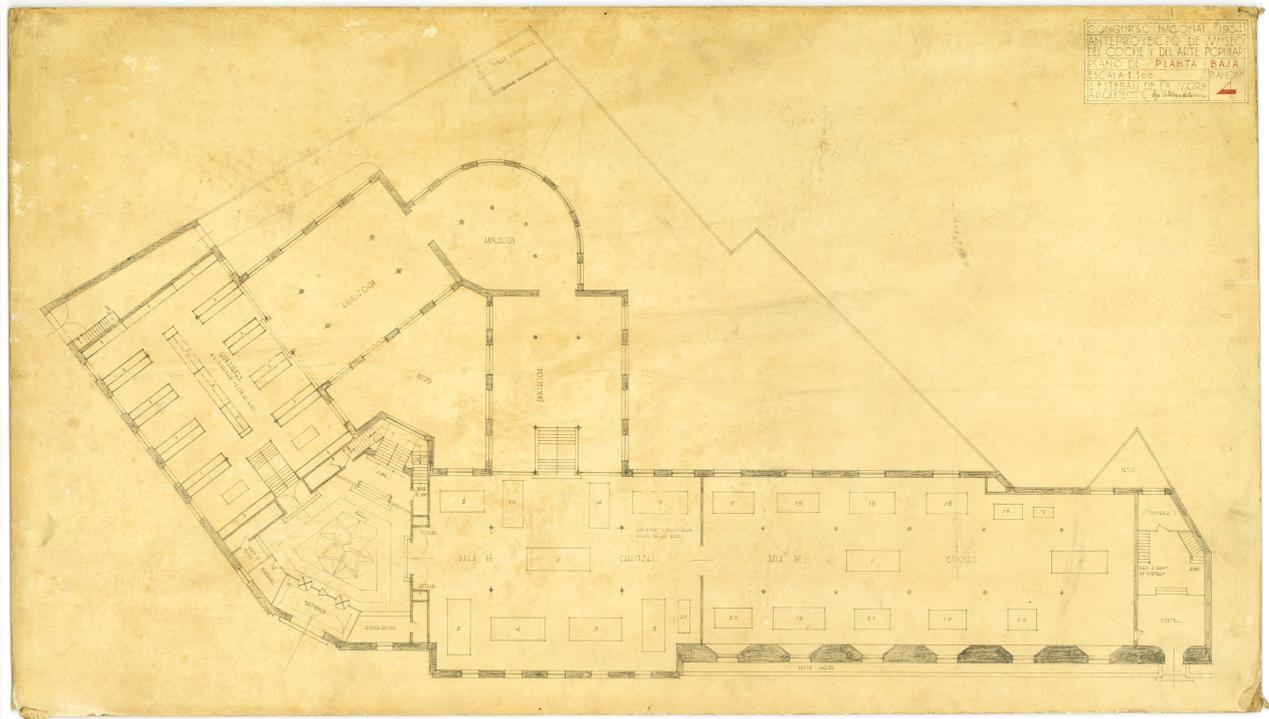
1936: El Museo de Armas y Tapices

Tuvo que llegar el año 1936 y un nuevo gobierno de progreso, con Azaña como presidente de la Segunda República y Orueta como director general de Bellas Artes, para que se diera una vuelta de tuerca a este asunto, pensándose ahora

en un nuevo contenido para este museo. Se olvidó la idea de mezclar la etnografía con el Patrimonio de la República para crear solo un museo de colecciones del Patrimonio que se llamaría Museo de Armas y Tapices.

En mayo de 1936, el Consejo de Ministros aprobó por un lado el decreto de creación del Museo de Armas y Tapices, al tiempo que se eliminaba el Museo Nacional del Coche. Al estar ya creado el Museo del Pueblo Español, que como dijimos antes se puso en marcha en julio de 1934, ya no tenía sentido un museo que aunara las colecciones populares con el conjunto de coches y carrozas. Así, la Segunda República retomó el proyecto museístico que comenzó en 1934, utilizando los proyectos del concurso nacional de arquitectura del mismo año como base del nuevo edificio.

Siguiendo con esa idea de musealizar el patrimonio real, y olvidándose de unir el arte popular con el regio, cosa que ya habían solucionado al unirlo a los trajes de la exposición del 25, decidieron seguir con esa idea y crear un museo de colecciones reales, con las armas y los tapices como principales protagonistas. Así, se paralizaba también el proyecto de reforma del Palacio de la Granja que estaba ade-



3. Santiago Esteban de la Mora, *Anteproyecto de Museo del Coche y del Arte Popular: Planta baja*, 1932-1933, impreso sobre cartón, 686 x1200 mm (escala 1/100), Madrid, Patrimonio Nacional, Archivo General de Palacio n.º P00010278

cuando una de sus alas para acoger la colección de tapices para reunirla con el resto de las colecciones regias (Herrero, 2014: 310).

De esta manera, meses antes de estallar la Guerra Civil, Orueta comenzó a idear el Museo de Colecciones Reales que aún pervive en nuestros días y que prácticamente está a punto de inaugurarse. En él se instalarían piezas procedentes de los palacios del Patrimonio de la República no expuestas, la Armería del Palacio Nacional y Fábrica de Tapices, y se situaría en la acera opuesta los jardines de Sabatini (Cabello, 2014: 275).

Sin embargo, nada de esto se hizo finalmente debido a la llegada de la guerra. Años después se construiría el Museo de Carruajes, en 1967 en un edificio realizado por

Ramón Andrada, que constaba de una sola planta con inspiración en el Pabellón de España en la Exposición de Bruselas de 1958 de Corrales y Molezún (Galán, 2001: 221-238). Este museo que se cerró a principios de los años 90, no es que quisiera concluir el proyecto de la República, fue tan solo una forma de acoger los carruajes que quedaban.

Vemos, por tanto, que pese a la agitada historia que lo envuelve, este proyecto del Museo de Armas y Tapices nunca vio la luz en aquel descampado de la calle Bailén. Sin embargo, debemos entender que de esta idea nació el actual Museo de Colecciones Reales, que con su próxima apertura conseguirá unir en un mismo espacio los bienes del Patrimonio Nacional en las proximidades del Palacio de Oriente, núcleo vital de los Reales Sitios.

Notas

- 1 La guerra paralizó la construcción de los nuevos jardines y tras la contienda, García Mercadal fue depurado del régimen, siendo Herrero Palacios quien asumió la dirección de las obras.
- 2 De esta serie de planos existe una referencia en una nota al pie en Sancho Gaspar, 1995: 122.
- 3 Todos estos planos están impresos sobre cartón y están en bastante mal estado de conservación. Aunque desiguales entre sí, sus medidas aproximadas son de unos 690 mm de alto por unos 1200 mm de ancho.

Bibliografía

- BOLAÑOS ATIENZA, María (2008), *Historia y de los museos de España*, Trea, Gijón.
- BOLAÑOS ATIENZA, María y CABAÑAS BRAVO, Miguel (2014), *En el frente del arte. Ricardo de Orueta 1868-1939*, AC/E, Madrid.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (2009), «La Dirección General de Bellas Artes Republicana y su reiterada gestión por Ricardo de Orueta (1931-1936)», *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXII, t. 326 abril-junio 2009, pp. 169-193.
- CABELLO CARRO, Paz (2014), «Del Patrimonio de la Corona hasta el actual Patrimonio Nacional (1819-1950)», *Patrimonio Cultural y Derecho*, n.º 18, pp. 249-285.
- (2015), «Reflexiones para una política de bienes culturales en Patrimonio Nacional», *Patrimonio Cultural y Derecho*, n.º 19, pp. 133-165.
- DURÁN, Miguel (1929), «Del antiguo Madrid. Los jardines del Palacio Real» *Arquitectura*. Año XI, n.º 118, pp. 43-62.
- GALÁN DOMINGO, Eduardo (2001), «De las Reales Caballerizas a la Colección de Carruajes del Patrimonio Nacional», *Arbor*, vol. CLXIX, pp. 221-238.
- GARCÍA BASCÓN, Antonio José (2017), *La conferencia de Madrid de 1934, sobre arquitectura y acondicionamiento de museos de arte*, Universidad de Granada (tesis doctoral).
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Javier (2007), «La regulación y la gestión del Patrimonio Histórico-Artístico durante la Segunda República (1931-1939)», *e-rph*, n.º 1, pp. 3-45.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1968), *Historia y Guía de los museos de España*, Espasa-Calpe, Madrid.
- HERRERO CARRETERO, Concha (2014), «Sistemas expositivos de tapices y textiles. Colección de Patrimonio Nacional: logros y propuestas», *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, nov., pp. 307-326.
- HERRERO DELAVENAY, Alicia y SANZ DÍAZ, Carmen (2014), «La Conferencia Internacional de Museos de 1934. Protagonistas de su organización y desarrollo», *Revista de Museología*, n.º 59, pp. 80-89.
- HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo (1988), *La política cultural de la Segunda República española*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- MUGURUZA OTAÑO, Pedro (1935), «IV Concurso Nacional de Arquitectura: Museo del coche y el arte popular», *Arquitectura*, n.º 5, pp. 155-180.
- NEBREDÁ MARTÍN, Lara (2018), «La protección del patrimonio histórico-artístico durante la Segunda República: Análisis de documentación legal», *Revista General de Información y Documentación*, vol. 28, 1, pp. 213-241.
- SANCHO GASPAS, José Luis (1995), *La arquitectura de los Sitios Reales: catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio*. Patrimonio Nacional, Madrid.
- TELLERÍA BARTOLOMÉ, Alberto (2018), *Consulta a la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid sobre los Jardines de Sabatini*, Ciudadanía y Patrimonio, Madrid.
- VALDEMORO, José L. (1933), «Lo que serán los jardines públicos en el terreno que ocupaban las Caballerizas de Palacio», *Blanco y Negro*, 30-IV, pp. 182-184.
- (1931), «Un proyecto del Sr. Domingo. En el antiguo Palacio Real se instalará seguramente el Museo de Artes Decorativas», *La Voz*, 9-IX, p. 1.
- (1934), «Decreto creando el Museo Nacional del Coche», *Gaceta de Madrid*, n.º 73, 14-III, p. 1969.
- (1934), «Orden aprobando las Bases reguladoras del concurso Nacional de Arquitectura», *Gaceta de Madrid*, n.º 158, 7-VI, pp.1578-1580.
- (1934), «Decreto de 26 de julio de 1934 creando el museo del Pueblo Español», *Gaceta de Madrid*, n.º 209, 28-VII, pp. 965-967.

VALDEMORO, José L. (1934), «Orden aprobando la propuesta de premios del Concurso Nacional de Arquitectura de este año», *Gaceta de Madrid*, n.º 350, 13-XII, p. 2224.

— (1936), «Decreto derogando el de 13 de marzo de 1934, creando el Museo Nacional del Coche», *Gaceta de Madrid*, n.º 128, 7-V, p. 1255.

— (1936), «Decreto creando en Madrid el Museo de Armas y Tapices», *Gaceta de Madrid*, n.º 127, 6-V, p. 1205.