

El Coliseo del Sitio Real de Riofrío

Juan Francisco HERNANDO CORDERO
Doctor en Historia del Arte

RESUMEN. El Sitio Real de Riofrío fue el tercero de los proyectos cortesanos de nueva planta que impulsó Isabel de Farnesio junto a los Sitios de San Ildefonso y del Palacio Nuevo de Madrid. El hecho de que no llegara a culminarse y de que se hayan perdido las edificaciones que conformaban el ala occidental de la plaza de armas, ha propiciado el desconocimiento de las características arquitectónicas y espaciales con las que Vigilio Rabaglio diseñó un Coliseo destinado a albergar las representaciones teatrales y musicales en este real sitio. El presente trabajo analiza cuáles fueron sus características formales, sus fuentes y modelos de inspiración, su proceso de construcción y la evolución de su estado de conservación hasta su pérdida definitiva en el siglo XIX.

Palabras clave: Riofrío, Isabel de Farnesio, Vigilio Rabaglio, Coliseos del siglo XVIII, Marqués de Scotti, Joseph Díaz Gamones, Manuel Serrano, Pablo Ramírez de Arellano, Domingo Ramos.

Abstract. The Royal Site of Riofrío was the third project promoted by Elizabeth Farnese near the Palace of San Ildefonso and the New Palace in Madrid. The fact that it was never completed and that the buildings that made up the west wing of the Arms Court were lost, has made people ignore the architectural and spatial features of the Coliseum designed by Vigilio Rabaglio to house the musical and theatre performances in this real site. This study analyzes its formal characteristics, its sources and models of inspiration, as well as the process of construction and the development of the state of preservation until its permanent loss in the 19th century.

Key words: Riofrío, Isabel de Farnesio, Vigilio Rabaglio, Coliseums of the 18th century, Marqués de Scotti, Joseph Díaz Gamones, Manuel Serrano, Pablo Ramírez de Arellano, Domingo Ramos.

La entronización de la dinastía Borbón, en el siglo XVIII, supuso una renovación global de todo el panorama artístico y cultural de la España barroca del “Siglo de Oro”, abriéndose de nuevo a influencias internacionales principalmente francesas e italianas. Esta renovación, sin embargo, se produjo de una manera lenta y gradual, en la primera mitad del siglo, conviviendo las corrientes estéticas hispanas, protegidas por el clero, con las europeas auspiciadas por la corona. Fue en este periodo cuando se produjo la gran renovación de los palacios

existentes y la construcción de nuevas residencias regias que se adaptaran a las singularidades de la nueva corte.

La realización de nuevos y ambiciosos proyectos arquitectónicos que personificaran la nueva imagen de representación política de la monarquía, propició la llegada de numerosos artistas que iniciaron una labor profesional y académica cuyos resultados se manifestaron, sobre todo, en torno a la mitad de la centuria.

El desarrollo del teatro en la España del siglo dieciocho, fue una más de las muchas consecuencias que tuvo la entronización borbónica. La afición de Felipe V y de sus dos esposas, María Luisa Gabriela de Saboya e Isabel de Farnesio, principalmente esta última, por las representaciones de este género literario y por los espectáculos musicales propiciaron el desarrollo de la comedia italiana y la importación de actores y cómicos, denominados popularmente como “trufaldines”, así como músicos y cantantes de ópera de la talla de Scarlatti o Farinelli.

Este tipo de espectáculos eran sin duda los más completos, al nutrirse de elementos de todas las artes espacio-temporales, al convivir en él lo efímero y lo permanente, la palabra y el sonido, el color y la fantasía, como expresión de sentimientos y situaciones. Precisamente por esta riqueza expresiva, el teatro musical se va a convertir en el gran protagonista de la cultura del siglo XVIII. La música se utilizaba en su doble aspecto, vocal e instrumental, con una clara finalidad: la música instrumental prepara al espectador, sugiere situaciones, subraya con énfasis los momentos cruciales, evoca lo supranatural, sustenta las danzas, etcétera, mientras que la música vocal expresa “los afectos” contenidos en el texto, comunicándolos en la forma más fácil y eficaz¹.

Estos gustos propiciaron nuevas necesidades espaciales que desembocaron, primero en la renovación de los tradicionales *corrales de comedias* hispanos, pasando posteriormente a la creación de nuevos coliseos integrados en la red de residencias reales, como estadio previo a su introducción en el desarrollo urbano, socializando esta actividad lúdica.

Tras el fallecimiento de Felipe V en 1746, la situación personal de Isabel de Farnesio, relegada de la corte y aislada en el Sitio de San Ildefonso por su hijastro, el nuevo rey Fernando VI, propiciaron la gestación, diseño y construcción de un nuevo complejo palacial situado en la dehesa y monte de Riofrío.

El proyecto fue diseñado por el arquitecto Vigilio Rabaglio, protegido del Marqués de Scotti, entre los años 1751 y 1752, tomando como modelos de inspiración aquellos en los que había trabajado en España desde su llegada en 1737.

Del proyecto diseñado por Sachetti para el “Palacio Nuevo”, se inspiró para la realización de la planta y de sus partes más significativas como son la forma cuadrada, el patio central como elemento articulador, las escaleras imperiales, la ubicación de la capilla palatina, etcétera.

De la iglesia de los Santos Justo y Pastor, remodelada en 1740 según diseños de Santiago Bonavía por encargo del Cardenal-Infante D. Luis, tomó el modelo para la planta y alzado de la iglesia del convento de Franciscanos Descalzos que centraría el ala oriental de la plaza de armas.

Del Coliseo de los Caños del Peral, que remodeló al poco tiempo de su llegada a España en 1737, retomó su disposición planimétrica y su desarrollo vertical².

Estos y otros aspectos eran conocidos parcialmente a través de fuentes documentales escritas, pero esta situación cambió de forma radical a partir del año 1995, momento en el que el Estado Español a través del Ministerio de Educación y Cultura, representado por una Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patri-

■ ¹ Á. MADRUGA REAL, «Los teatros del Palacio de Aranjuez»; *Reales Sitios*, 1999, N° 140, pp. 14-24.

■ ² F. DOMÉNECH RICO, *La compañía de los Trufaldines y el primer teatro de los Caños del Peral*, Tesis doctoral, UCM, Madrid, junio 2005.

monio Histórico Español, adquirió en una subasta de arte en Suiza una colección de dibujos, academias y estarcidos de los hermanos Pietro y Vigilio Rabaglio³. En ella se destacan catorce diseños del proyecto palacial de Riofrío y constituyen la documentación gráfica más importante existente hasta el momento.

Su análisis detallado permite reconstruir el concepto que Rabaglio trató de dar a este conjunto destacando, sobre todo, su unidad arquitectónica, entendida como un todo, en el que la funcionalidad de las edificaciones se sometía a la estricta imagen barroca que se pretendía dar, como medio de exaltación de la figura de Isabel de Farnesio.

En el proyecto general del Sitio, se pueden apreciar perfectamente las dimensiones y cada uno de los elementos estructurales que lo componían, teniendo como centro de la composición el palacio, complementado por dos zonas claramente diferenciadas, la zona privada de esparcimiento de Isabel de Farnesio, con un desarrollado programa jardinero; y la zona pública articulada a través de una gran plaza porticada a la que se abrían edificaciones de carácter religioso, teatral, militares, de oficios y residencial (Lám. 1).

Es en este dibujo donde se puede apreciar por primera vez de una forma clara la concepción que Rabaglio quería dar al Coliseo. Se trataba de una edificación, que si bien no sería de grandes dimensiones, sí adquiriría un protagonismo especial al centrar el ala occidental de esta plaza de armas y formar parte de un eje transversal

que lo uniría con el Convento de Franciscanos Descalzos de la otra ala.

El propio Rabaglio en el *Plan general del Sitio de Riofrío*, documento en el que enumeraba todas y cada una de las arquitecturas que conformaban su proyecto, describía el teatro de la siguiente manera:

“(...) Teatro cómodo para diversión del señor Infante u Familia (...)”⁴.

Poco tiempo después, en el año 2000, Delfín Rodríguez presentó en la exposición *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Escena y Retrato del Rey*, otros dos planos de Riofrío localizados en el archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, en el que se puede apreciar un planteamiento del Coliseo semejante al del plano anterior de la Colección Rabaglio (Lám. 2)⁵.

Estas dos representaciones constituyen, a día de hoy, los dos únicos ejemplos que se conocen sobre los diseños de las construcciones que complementarían al palacio de Riofrío, en las que aparece perfectamente definido el Coliseo, con el mismo planteamiento arquitectónico, fisonomía y dimensiones.

TIPOLOGÍA DEL COLISEO DE RIOFRÍO. FUENTES Y MODELOS DE INSPIRACIÓN

No existía en la Europa de finales de la Ilustración, como tampoco durante las distintas etapas precedentes, una tipología única y universal del teatro, sino una serie de modelos que podían agruparse por “tendencias” histórico-artísticas, pues po-

■ ³ A. BONET CORREA, «Vigilio Rabaglio: Arquitecto de la Reina Viuda D^a Isabel de Farnesio y del Infante Cardenal Don Luis Antonio de Borbón», Catálogo de la Exposición: *Arquitecturas y Ornamentos Barrocos: Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid*, Madrid, 1997, p. 15.

■ ⁴ ARCHIVO GENERAL DEL PALACIO REAL DE MADRID, San Ildefonso C^a 1/14, Relación del plan general de la obra y Real Fábrica ideada por el arquitecto Vigilio Rabaglio de construirse en las cercanías del Real Bosque de Riofrío.

⁵ D. RODRÍGUEZ, Catálogo Exposición: *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Escena y Retrato del Rey*, p. 315, Madrid, 2000. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, Sig. Planero 1 Cajón 8, plano 5.

seen una serie de directrices, que suelen ser comunes en su planta, especialmente en la parte de edificio reservada al espectador que, en cierto modo, concuerdan con los cambios realizados en otras obras⁶.

El modelo italiano oscilaba entre plantas cuya zona destinada al espectador variaba entre la forma de U, como reelaboración intelectual del periodo renacentista y manierista; y la forma de herradura propia del periodo barroco clásico o académico. El propio Juarra realizó diseños de coliseos utilizando ambos modelos.

El modelo francés sin embargo proponía plantas de forma elíptica y oval longitudinal truncadas por el lado del escenario, propias del barroco pleno y del S. XVIII; así como otras en forma de campana, de influencia rococó.

Estos ejemplos del pasado y del presente eran utilizados según las preferencias de los mecenas y de los arquitectos.

En el caso de Riofrío, las preferencias de Isabel de Farnesio eran claras. Su gusto por todo lo italiano fue una constante durante todo su reinado y el de su hijo Carlos III. Por este motivo los modelos utilizados en la arquitectura de representación que se utilizaron en la España del S. XVIII fueron los de origen italiano, volviendo a la antigüedad clásica y a los tratados de Vitrubio, Alberti y Palladio, pero reinterpretados por arquitectos y escenógrafos contemporáneos como Fontana, los Galli-Bibiena, Galuzzi, Juarra, Sachetti y Bonavía.

No hay que olvidar el importantísimo papel que tuvo el Marqués de Scotti, como asesor de Isabel de Farnesio en estas cuestiones. Su influencia provocó la llegada

de arquitectos, escenógrafos, compañías teatrales, musicales y operísticas de origen italiano durante el reinado de Felipe V. Desde su llegada a España en 1717, se convirtió en "Juez Protector de Operistas" y representante plenipotenciario con amplios poderes tanto en materia de prospección y organización de espectáculos como de obras para mejora y embellecimiento de los locales destinados a tal uso⁷.

La protección que Scotti ejercía sobre Rabaglio, se traducía en la realización de proyectos arquitectónicos directamente inspirados en sus ideales artísticos y estéticos. En el caso del coliseo que diseña para Riofrío continúa con la tendencia italiana propia del barroco clasicista, quizás más retardataria, pero que tanto gustaba a Scotti y a la Reina Viuda y donde Rabaglio se movía con comodidad.

Sus modelos vuelven a partir de la zona norteitaliana de donde procede, el Teatro Farnese de Parma de Aleotti en forma de U; el Teatro Regio de Turín de Benedetto Alfieri basado en un proyecto de Juarra en forma de herradura cerrada⁸, así como de los modelos en los que trabaja con Bonavía y Sachetti, de los Caños del Peral⁹ y el Coliseo del Palacio Nuevo que no se llegó a realizar.

El Coliseo de Riofrío no se concibió como un escenario participativo y popular, sino cortesano y privativo de Isabel de Farnesio y de su hijo el Infante D. Luis, constituyendo un estadio previo a la nueva con-

■ ⁶ J. E. GARCÍA MELERO, «Los modelos de la tipología del teatro a finales de la Ilustración en España», en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 7, 1994, pp. 213-246.

■ ⁷ M. TORRIONE, «Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio: Farinelli, artífice de una resurrección», Catálogo de la exposición *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso: Retrato y escena del Rey*, Segovia, 2000, pp. 220-240.

⁸ M. TORRIONE, *Op. Cit.* p. 236. Cuadro de P. Oliveiro. Vista del interior del Teatro Regio, hacia 1740.

⁹ C. SAMBRICIO, «Virgilio Rabaglio. Arquitecto de los Caños del Peral»; *Archivo Español de Arte*, 1972, p. 321.

cepción que Marquet dio a las arquitecturas de representación a partir de 1760 en los teatros de Aranjuez (1767), del Escorial y en el Pardo (proyectados ambos en 1770), liberadas ya del corsé palatino, abierto a la ciudad y al público en general¹⁰.

Las propuestas que realiza Marquet¹¹, distan mucho de la concepción del Coliseo de Riofrío, ya que proponía que éstos fueran edificios independientes insertos en una nueva concepción urbanística, abiertos al pueblo y a la burguesía, lo cual obligaba a la realización de importantes variaciones de organización espacial, entroncando con la filosofía de la Ilustración y de sus impulsores los Condes de Aranda y Jovellanos¹².

A la hora de definir el modelo planimétrico, Rabaglio se inclina por elegir el modelo norteitaliano impulsado por Juva-

rra eligiendo una disposición en forma de U inscrita en un rectángulo, de gruesos muros y repitiendo la ordenación de escena, proscenio, platea, vestíbulo y palcos a los que se accede por dos pequeñas escaleras situadas en los ángulos del rectángulo.

Está siguiendo el mismo modelo que ya puso en práctica en 1737, cuando realizó su intervención en el Coliseo de los Caños del Peral (Lám. 3)¹³.

Las semejanzas entre ambos proyectos son más que evidentes, tal y como se evidencia en la colocación de las escaleras que suben a los palcos, en su acceso lateral a la platea, en la curvatura de la U, etcétera.

Riofrío continúa con el mismo esquema aunque la funcionalidad y los destinatarios de ambos coliseos eran muy diferentes. Mientras que en los Caños del Peral el coliseo se abría al público en general, en Riofrío adquiriría un sentido privativo y restringido de la corte de Isabel de Farnesio y del Infante Don Luis.

ANÁLISIS Y DESCRIPCIÓN DEL COLISEO DEL SITIO DE RIOFRÍO

La ausencia de documentación escrita que justificara los planteamientos estéticos que Vigilio Rabaglio planteó para el coliseo de Riofrío, hace de los diseños pertenecientes a la *Colección Rabaglio*, depositada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, la única fuente historiográfica que permite conocer su

¹⁰ V. TOVAR MARTÍN, «Teatro y espectáculo en la Corte de España en el siglo XVIII». *Catálogo-Exposición*, Madrid, 1987, pp. 221-239.

“(…) Entre 1760 y 1772 realizó los teatros de Aranjuez, el Escorial y el Pardo, todos ellos como organismos agregados a la escena urbana, a unos Sitios Reales que han dejado de ser “lugar cerrado” para una élite estrictamente cortesana y pasan a ser un lugar “para la corte, para los españoles y para los extranjeros” como diría Carlos III (…)”

¹¹ No hay que olvidar que conoció el proyecto de Riofrío en 1757 cuando recibió el encargo de realizar diseños de la herrajería de puertas, ventanas, barandas de balcones y de las escaleras imperiales.

¹² M.G. DE JOVELLANOS, *Espectáculos y diversiones públicas*, Ed. de J. Laga, Madrid, 1983.

“(…) el teatro es el primero y más recomendable de todos los espectáculos; el que ofrece una diversión más general, más racional, más provechosa y por lo mismo, el más digno de atención y desvelo del gobierno. Los demás espectáculos divierten hiriendo frecuentemente la imaginación con lo maravilloso o relegando blandamente los sentidos con lo agradable de los objetos que presentan.

El teatro, a estas mismas ventajas que reúne en grado supremo, junta la de introducir el placer en lo más íntimo del alma, excitando por medio de la imitación todas las ideas que puedan abrazar el espíritu y todos los sentimientos que puedan mover el corazón humano (…)”

¹³ *Arquitecturas y Ornamentos Barrocos: Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid*, Madrid 1997, Pág. 32 y 151. Planta del Coliseo de los Caños del Peral, RBG/P-56. Se trata de un dibujo realizado a lápiz negro, delineado a tinta sepia y aguadas rosa y marrón, sobre papel verjurado, con filigrana. Escala gráfica y numérica 237 x 361 mm. El proyecto parece estar superpuesto a una edificación anterior, hecho que inclina a pensar que pueda ser uno de los estudios para la reforma del teatro de los Caños del Peral en Madrid.

planta, su alzado y su fachada. Su estudio detallado resulta, por tanto, obligado para conocer las singularidades artísticas y espaciales de esta edificación teatral.

La planta

El análisis planimétrico de las edificaciones que conformaban la plaza de armas que se abría a la fachada meridional del palacio, revela que Rabaglio quiso dar una mayor relevancia a la Iglesia del Convento de Franciscanos, sita en el ala oriental, y al Coliseo en su contraria. Sin embargo la obsesión del arquitecto por la simetría de todo el conjunto, obligó a que estas construcciones tuvieran las mismas dimensiones, diecisiete metros de fachada por treinta de fondo, siguiendo una proporción directamente relacionada con cada una de las crujías del palacio de 1 – 1,5.

Pero además de la relación de proporcionalidad comentada respecto al palacio, Rabaglio mantiene otras que inciden directamente en el diseño del teatro. En los coliseos cortesanos siempre existía un equilibrio estable entre los espacios dedicados al espectáculo y al público, que en número siempre reducido acudía a ver la obra. El escenario debía acomodar el tamaño de su superficie útil a la colocación de las decoraciones cambiantes en un periodo durante el cual la escenografía adquirió una gran importancia¹⁴.

En Riofrío, el espacio dedicado al público y al escenario es prácticamente el mismo, ligeramente superior el primero, continuando con la misma tradición que el resto de coliseos cortesanos que se hicieron en la primera mitad del siglo XVIII (Lám. 4).

El teatro tenía tres accesos, uno principal que se abría en su eje y otros dos late-

rales que además se comunicaban con las dependencias anejas y con los patios cómodos de las casas de oficios que lo enmarcaban.

Los accesos desembocaban en un corredor que a su vez conectaba con las escaleras que ascendían a las plantas superiores.

En este proyecto de Rabaglio también se muestra como la escena se comunicaba a través de dos puertas con las dependencias laterales que se abrían a los patios cómodos de las casas de oficios colindantes y otro acceso a su fachada occidental por el que se saldría a los cuadros enarenados o ajardinados de su parte posterior, garantizando una fluida circulación de los trufaldines y operarios participantes en cada una de las representaciones.

El alzado

En cuanto a su alzado y distribución interior, el único documento gráfico que aporta información sobre su organización espacial y lenguaje estético, es un detalle de la sección transversal que realizó Rabaglio de los edificios de la plaza meridional a la que se abre la fachada principal del palacio (Lám. 5)¹⁵. Se trata de un interesante dibujo en el que se puede apreciar perfectamente el desarrollo volumétrico del Coliseo y de la Iglesia del Convento de franciscanos, en comparación con el propio palacio y con la galería porticada que unifica toda la plaza, proporcionando información sobre su organización espacial interior.

En el alzado del coliseo se observan con claridad los dos espacios en los que se organiza, la zona dedicada al público y la destinada al escenario, evidenciando su

■ ¹⁴ A. M. COSSÍO, *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid, 1991.

■ ¹⁵ *Arquitecturas Y Ornamentos Barrocos: Op. Cit.*, p. 143. RBG/P-31, Sección transversal de la plaza de armas del Sitio de Riofrío Preparado a lápiz negro, delineado a tinta negra y aguada gris sobre papel jururado, con filigrana, 332 x 1211 mm.

reducido tamaño y su desarrollo en altura (Lám. 6).

El ámbito del escenario se encuentra dividido verticalmente en dos espacios claramente diferenciados, el inferior destinado a albergar toda la maquinaria de tramoyas que moverían los diferentes telones y bambalinas, y la parte superior donde tendrían lugar las representaciones artísticas. El recinto inferior vendría iluminado por un vano cuadrado abierto a los planteles posteriores del lado de poniente. Se destaca también la inclinación que muestra este escenario hacia la platea.

En la parte superior, diáfana, tan sólo se destaca una puerta que se abre a cada lado y que lo comunica con las dependencias que se abren a los patios cómodos que flanquean el coliseo. Esta zona se encuentra iluminada por una serie de vanos en la parte inferior y uno grande en la parte superior.

En cuanto a la zona destinada al público, ésta se desarrolla en altura a través de cuatro alturas de palcos, articulados verticalmente a través de un orden arquitectónico de pilastras toscanas, sobre los cuales se desarrolla un graderío sobre el que se abren unos ojos de buey que tienen la función de iluminar el interior del teatro. Esta estructuración en palcos viene a reafirmar la jerarquización del público asistente por categorías y grupos sociales.

En la planta baja aparece una línea de compartimentos en las que prima la línea recta. Se trata de palcos adintelados soportados por zapatas, siguiendo un modelo típicamente castizo.

En la primera planta aparecen abiertos en forma de arco de medio punto separados por pilastras de orden toscano, cuyos fustes unifican la planta baja con la primera. El único detalle decorativo que mues-

tran estos palcos, reside en las claves de los arcos.

La planta segunda es la considerada como la principal y en ella se abren los palcos de mayor tamaño, estructurados a través de arcos carpaneles o rebajados, repitiendo el mismo esquema de pilastras que arrancan de las enjutas de los arcos de los palcos inferiores.

En el piso tercero aparecen los más reducidos, pero repitiendo la misma estructura que los anteriores.

Por último y rematando el conjunto, se crearía un graderío destinado a los cortesanos de niveles más bajos, sobre los cuales se abrirían los óculos que iluminarían este coliseo.

Esta distribución espacial de los palcos se repite también en el proscenio, la zona más próxima al escenario. También se puede apreciar el volumen del vestíbulo de entrada, así como los accesos laterales al mismo.

Esta estructura organizativa viene a corroborar el mantenimiento del ideal aristocrático estamental del modelo italiano, que chocaba frontalmente con el modelo francés pre y post-revolucionario de galerías abiertas para albergar a las masas burguesas.

En cuanto a los materiales utilizados para su construcción, Rabaglio volvió a inclinarse por aquellos que primaban en su patria natal, prefiriendo el ladrillo y la madera en la techumbre obteniendo una fórmula mixta que complacía tanto a las leyes de la acústica como de la perspectiva.

Todo el conjunto iría rematado por una cubierta de pizarra siguiendo el modelo impuesto por el palacio.

La fachada

En la sección longitudinal que realizó Rabaglio del ala de poniente de la plaza de armas, aparece integrada la fachada del coliseo, como único elemento destacable y que forma pareja enfrentada con la fachada de la iglesia del Convento de Franciscanos del ala oriental (Lám. nº 7).

Rabaglio diseña una composición que trata de mantener la unidad de toda la galería porticada y a la vez ocultar parte del volumen de la caja del teatro con una sencilla espadaña de dos cuerpos y tres calles, en la que se destaca un bello reloj soportado por una figura del dios del tiempo, Cronos, flanqueado por dos musas relacionadas con la música y con las artes teatrales.

También resalta la entrada principal con un arco enmarcado por dos pilastras que soportan un friso que alberga una inscripción, no identificable, rematado por un escudo con la heráldica de Isabel de Farnesio, muy similar al que centra la fachada meridional del palacio.

PROCESO DE CONSTRUCCIÓN, PARALIZACIÓN, ABANDONO Y DESAPARICIÓN DEL COLISEO DE RIOFRÍO

Una vez presentados estos proyectos a la Reina Viuda resultándoles de total agrado, fueron aprobados procediéndose en febrero de 1752 a la compra de los terrenos propuestos por Rabaglio para edificar sobre ellos su proyecto palatino.

Sin embargo una serie de circunstancias, como el fallecimiento del Marqués de Scotti en ese mismo mes de febrero, único protector de Rabaglio en este proyecto, el hecho de no haberle asignado un sueldo, la imposición de su equipo de ayudantes y su agrio carácter reservado y prepotente, pro-

picieron su abandono en la dirección de los trabajos el 11 de febrero de 1753¹⁶.

Sus sucesores en la dirección de las obras, Carlos Frasquina (1753-1757), Pedro Sermini (1757-1762) y Joseph Díaz Gamones (1762-1767), continuaron de una forma rigurosa los diseños dejados por Rabaglio, siendo este último el que dirigió los trabajos de ejecución de las edificaciones cortesanas que formaban la plaza de mediodía, entre las que se incluía el coliseo.

El 11 de junio de 1766 fallecía en Aranjuez Isabel de Farnesio dejando sin acabar un proyecto de sitio cortesano que desde el fallecimiento de Fernando VI en 1759, había dejado de tener sentido alguno.

A los pocos días se formó un Consejo para llevar a cabo la Testamentaria, presidido por **Manuel de Azpilcueta**¹⁷.

Este Consejo sería el encargado de ordenar la realización de los inventarios de los bienes muebles e inmuebles, regular la venta de algunos de los bienes muebles para conseguir dinero suficiente para pagar deudas a los acreedores, salarios y jornales de los muchos trabajadores que trabajaban hasta el día de su muerte en las obras financiadas por la Tesorería de la hasta entonces Reina Madre; y establecer el reparto de los bienes restantes entre sus herederos.

En el caso de Riofrío, el encargado de realizar los inventarios y las tasaciones de todos los bienes allí existentes fue el Vee-

■ ¹⁶ A.G.P. San Ildefonso, C^a 13.593, Recibí del finiquito señalado a Rabaglio por sus trabajos en Riofrío, fechado el 11 de febrero de 1753.

¹⁷ A.G.P. San Ildefonso, C^a 13.618. En esta caja aparecen numerosas referencias a las órdenes que tuvo que dar Manuel de Azpilcueta como Presidente del Consejo que debía gestionar la Testamentaria de la difunta reina. Siempre aparecía nombrado de la siguiente forma: "(...) del Consejo de S.M., su Alcalde de Casa y Corte y Juez de dicha testamentaria (...)".

dor, Francisco Antonio Romay, el 19 de diciembre de 1766¹⁸.

Por orden expresa del Rey Carlos III, este Consejo pagó lo más rápidamente posible los sueldos de los empleados y acreedores de Riofrío, San Ildefonso y Valsaín, con el dinero líquido que tenía la Reina en sus cuentas, y con la venta de algunos bienes muebles¹⁹.

El director interino, Joseph Díaz Gamones presentó un informe al consejo el 4 de agosto de 1766 en el que informaba de la ejecución de la orden de paralización que dicho consejo había remitido el pasado 31 de julio y del despido de la mayor parte de los trabajadores:

“Exmo. Sr. En cumplimiento a la veneranda orden que V.E. se ha dignado comunicarme con fecha del 1º del corriente en la que se manda suspender hasta tanto que se haya finalizado la Testamentaría de la Reina Madre Nuestra Señora (que está en gloria) las obras de este Real Sitio y que únicamente se cubra la parte de la Casa de Oficios que está hacia el lado izquierdo preservándola de la inclemencia para que no padezca la fábrica que está y debe quedar en aquel interin por concluir; inmediatamente y en el día que recibí la orden pasé aviso a los Maestros Asentistas con un tanto a la letra de dicha Real Orden, para que se execute lo mandado sin detención ni interpretación alguna, lo que se executó despidiendo a los trabajadores y suspendiendo

■ ¹⁸ A.G.P. Sec. Administrativa, C^o 1282/16, Carta de Manuel Azpilcueta, Juez de la Testamentaría de la difunta Isabel de Farnesio, a Francisco Antonio Romay, el 19 de diciembre de 1766 en la que le ordena realice el inventario y tasación de todos los bienes muebles del Sitio de Riofrío.

■ ¹⁹ A.G.P. San Ildefonso, C^o 13.618, Carta fechada en Madrid el 13 de octubre de 1766, de Andrés de Otamendi a D. Manuel de Azpilcueta en la que le informa que tras haberle comunicado el Marqués de Grimaldi al Conde de Aranda, Presidente del Consejo, por orden del Rey, que se pagase lo más pronto posible de la venta de los bienes de la Testamentaría de la difunta Reina a los empleados y acreedores de ésta en Riofrío, San Ildefonso y Valsaín, por ser gente que vive de su trabajo y necesitada.

*en un todo las fábricas, y sólo quedan trabajando los oficiales de Carpintería con los peones correspondientes en las armaduras que están empezadas en dicha Casa de Oficios (...)”*²⁰.

En el mismo informe señalaba el estado de las obras y proponía una serie de actuaciones para la mejor conservación de aquellas dependencias que estaban a medio terminar y que no se arruinasen por las duras inclemencias meteorológicas que asolan el sitio, en espera de continuarlas cuando se finalizara la Testamentaría.

Estas sugerencias se centraban principalmente en continuar la cubrición de las dependencias iniciadas, con pizarra y no con tejas, y colocar las armaduras para cubrir las bóvedas y las dependencias del Convento de Franciscanos; así como realizar una serie de armaduras provisionales para cubrir y proteger las bóvedas subterráneas y de superficie de las edificaciones del lado occidental.

El 12 de noviembre de 1766, la Cámara del Consejo encargada de resolver la Testamentaría de la Reina recibió la orden del Rey de que se hiciesen las obras sugeridas por el Director Interino Joseph Díaz y que se pagasen dichos trabajos de los bienes vendidos de dicha Testamentaría²¹.

Sin embargo los trabajos de finalización y protección de las obras continuaron en el mes de noviembre y el Consejo de la Cámara determinó la finalización definitiva de las mismas mandando a Riofrío al Ar-

■ ²⁰ A.G.P. San Ildefonso, C^o 13.618, Carta del Marqués de Grimaldi al Marqués de Gamonedá fechada en San Ildefonso a 31 de julio de 1766, en la que informa que se paralicen las obras, y que los gastos generados de su mantenimiento y pago de sueldos corran a cargo de la testamentaría de la Reina.

■ ²¹ A.G.P. San Ildefonso, C^o 13.618, Carta de Manuel Azpilcueta dirigida a Joseph Díaz Gamones, el 12 de noviembre de 1766, informándole de la aprobación de sus medidas propuestas para el remate y protección de las dependencias sin techar de ambos lados de la plaza de mediodía.

quitecto **Pablo Ramírez Arellano**, para que hiciese un reconocimiento de estos trabajos y que ordenara a los Maestros Asentistas la paralización inmediata de cualquier obra y saca de materiales; así como pagar a los asentistas de los bienes vendidos de la Testamentaría lo ejecutado en este mes de noviembre²².

A su llegada al Sitio de Riofrío Pablo Ramírez Arellano supervisó el estado de todas las obras e informó que las que se estaban llevando a cabo en las Casas de Oficios no eran soluciones de urgencia y que los asentistas estaban tratando de continuar la obra y finalizarla como estaba proyectado.

En lo que respecta a las **construcciones del lado occidental de la Plaza de Mediodía**, presididas por el Coliseo, Arellano informa que éstas se hallaban mucho menos avanzadas llegando al Cuarto Bajo de las mismas. La ralentización de los trabajos en esta ala de poniente, se debió a la construcción de galerías, patios y dependencias subterráneas que debían nivelar la gran plaza en general y estas dependencias en particular.

“(...) Y con inserción a la expresada Casa de Oficios y en el centro de su basta extensión se hallan dos patios que corresponden a ambos costados del Coliseo de mano derecha y siniestra con la formación de las cuatro Galerías que ha de comprender a cada uno, y se manifiestan en losas de elección, zócalos, pilastras, y arcos de su primera altura subterránea a las que falta para la evidencia de sus naves los cubiertos de las bóvedas y en el desnudo de paredes de la mano derecha se halla elevada su fábrica hasta toda la altura del Cuarto Bajo en cuyos recintos ambos, todo el fondo de las crujiás comprendidas en los cuatro paramentos de cada uno, se ven distribuidos y criadas diversas piezas de sótanos con los

techos y pavimentos de bóvedas, sin excluir sus contiguos tránsitos que para la comunicación cómoda de estas subterráneas oficinas se hallan en la misma conformidad de situación y fábrica, con la del foso y bóvedas todo debajo del Coliseo, cuya elevación de su fábrica de toda la altura que ha de comprenderle, tienen las paredes del de 15 a 20 pies de altura por partes y por otras mucho menor (...)”²³.

Sin embargo los asentistas ya habían levantado buena parte de estos particulares cimientos y se encontraban planteando las singularidades del Coliseo que se iba a alzar en el eje de estas construcciones de poniente.

La descripción que realiza Arellano en este informe proporciona una interesante información sobre el destino y la funcionalidad de estos espacios, que por estar cegado su acceso y por la inexistencia de planos y otras referencias documentales, no conocíamos apenas nada sobre estas cuestiones.

“(...) Que a la siniestra del último patio de oficios contiguo al Coliseo se manifiesta la sección y fábrica de dilatados y espesos cimientos, con destino para la creación de cocinas y piezas anexas a ellas con otras oficinas y habitaciones para domésticos de librea y también para la formación de patios, cuya fábrica de los expresados cimientos, se halla criada hasta la superficie de la tierra, que por la densidad de terrenos ha comprendido a la citada fábrica de toda esta parte y a la infinita que resta de criar para Regalada y Reales Caballerizas, una suma profundidad y para la contención de ella y los superior de sus pisos, con diversos y grandes terrazos destinado para Jardines, se ven sostenidos aquellos y estos por la eminente de su elevación con un poderoso murallón de superior altura, por una prolongadísima longitud de setecientos y cincuenta pies, que han

■ ²² J.F. HERNANDO CORDERO, *El Sitio Real de Riofrío. Historia de un proyecto cortesano en la España del siglo XVIII*, Tesis doctoral, Universidad de León, 2008, p.553.

■ ²³ A.G.P. San Ildefonso, C^o 13.618, Informe realizado por Pablo Ramírez de Arellano, *Op.Cit.*

de aislar por esta parte todos los Reales Jardines descubiertos a poniente y norte (...)»²⁴.

Con estas referencias de Ramírez Arellano, se pone de manifiesto que las edificaciones del lado occidental de la Plaza de Mediodía, centradas por el Coliseo, iban a menor ritmo, y en ellas todavía no se había levantado la galería porticada que unificaba todo el conjunto tal y como lo atestigua en el siguiente fragmento de su informe:

“(...) Y para las Galerías de la derecha del Palacio que han de hacer uniformidad con las expresadas arriba de la mano siniestra, sólo se ve para la creación de ellas, diversas pilastras sobre zócalos y losas de elección hasta el número de 30, sin arcos ni pavimentos, bóveda nada otra cosa que en sí exenciones (...)»²⁵.

Los trabajos de cerramiento provisional de todas estas obras iniciadas, debieron paralizarse por completo a finales de 1767 o los primeros meses de 1768.

Durante los años de 1784-1787, Manuel Serrano por iniciativa de Carlos III continuó los trabajos en el ala oriental culminando las edificaciones que cierran la plaza por ese lado, sin embargo no sucedió lo mismo con el ala del coliseo, quedando prácticamente igual que se dejó en 1767²⁶.

La primera representación gráfica en la que aparecen todas las construcciones que se llegaron a erigir siguiendo los diseños de Rabaglio, la encontramos en un plano, fechado en 1792²⁷ (Lám. 8), que mandó realizar el rey Carlos IV, tras ordenar el cercado de todo el término que conforma el

Sitio Real de Riofrío, para concretar exactamente sus límites, controlar sus accesos, evitar los destrozos que generaba la caza en las tierras de labor de los pueblos circundantes y dificultar la acción de los furtivos²⁸.

En este plano aparecen coloreadas en un tono rosáceo las edificaciones construidas, observando claramente como en el ala occidental los trabajos llegaron hasta el ámbito del coliseo.

Tras esta representación apenas existen imágenes o documentos gráficos en los que apareciera su estado de conservación hasta bien entrado el siglo XIX.

En 1868, Domingo Ramos realiza un conjunto de planimetrías tanto del palacio como de las edificaciones que conformaban la plaza del mediodía. En el plano dedicado al ala de poniente se observan perfectamente las construcciones que se conservaban en pie, en color negro, y las cimentaciones de aquellas otras que se habían perdido con el paso del tiempo²⁹ (Lám. 9).

Según este plano, en 1868 el coliseo todavía se encontraba en pie, a excepción de la fachada, del vestíbulo y de los accesos al mismo, así como la galería porticada que unificaría toda la plaza. Al mismo tiempo, de su análisis se desprenden alteraciones bastante significativas respecto al diseñado por Rabaglio en su plan general, tales como el grosor de sus muros, los accesos laterales y la curvatura de la U. También se aprecia con manifiesta claridad la desviación de ese corredor que comunicaría el coliseo con los subterráneos que se abrirían desde los murrallones.

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ J.F. HERNANDO CORDERO, *El Sitio Real de Riofrío*, Óp. Cit, pp. 567-585.

²⁷ A.G.P. Sec. Planos, N° 4669, Sig. 1.671: Plano del Soto y Monte de Riofrío realizado con motivo de la realización de la Cerca que ordena levantar el Rey Carlos IV, fechado el 11 de marzo de 1792 de autor desconocido.

²⁸ J.F. HERNANDO CORDERO, «El Real Bosque de Riofrío», *Reales Sitios*, N° 132, pp. 2-13, 1997.

²⁹ INSTITUTO GEOGRÁFICO NACIONAL, Plano 400820, Tomo 212, Planta baja de las Casas de Oficios del ala occidental, firmado por Domingo Ramos en 20 de septiembre de 1868.

En 1884, los ingenieros Rafael Breñosa y Joaquín María Castellarnau publicaron una guía de los Sitios Reales de San Ildefonso y de Riofrío en la que aparecía un pequeño grabado en el que se evidencia el estado de estas construcciones del ala occidental, actualmente desaparecidas y que viene a ilustrar en alzado lo representado en la planimetría anterior³⁰ (Lám. 10).

A pesar de que no se aprecia con claridad el lenguaje arquitectónico ni los materiales con los que fue ejecutado, este grabado sí que evidencia la ruina del coliseo, presentando un estado muy precario, reducido a un conjunto de paramentos murarios sin ningún tipo de cerramiento, con una marcada situación de abandono y de deterioro.

Se desconocía la existencia de cualquier otra imagen que mostrara estas edificaciones del ala occidental, sin embargo, en el año 2008, el anticuario segoviano Juan Francisco Sáez Pajares³¹, adquirió una fotografía inédita del conjunto palacial de Riofrío, que no aparece firmada ni fechada, que viene a confirmar la veracidad del grabado anterior y que nos muestra el estado de conservación de estas edificaciones y concretamente del coliseo (Lám. 11).

Aunque sí se conservan fotografías tomadas en Riofrío desde la segunda mitad del siglo XIX, siempre relacionadas con las monterías que allí se celebraban, ninguna mostraba el estado ruinoso del ala occidental de la plaza de armas. Esta imagen constituye, sin lugar a dudas, uno de los testimonios gráficos más importantes relacio-

ados con la conservación de este conjunto palacial en el siglo XIX³².

En ella se puede observar el deplorable estado de mantenimiento y de cerramiento tanto del palacio como de las construcciones anexas. En lo concerniente a las edificaciones del ala occidental y concretamente el coliseo, se evidencia su estado de ruina, sin techumbre y en proceso de claro degradamiento.

Esta fotografía proporciona una interesantísima información sobre el desarrollo vertical de estas edificaciones por su parte posterior, así como los materiales utilizados y la existencia de una planta subterránea iluminada por un conjunto de vanos sobre la cual se alzaba una planta primera. Su lenguaje arquitectónico recuerda soluciones utilizadas en su modelo *el Palacio Nuevo* de Sachetti.

El número de vanos, la delimitación con sillares de piedra los ángulos del patio rústico y del cuerpo del teatro, vienen a coincidir con los espacios diseñados en las planimetrías de Rabaglio. La alteración más significativa que se revela en esta imagen la constituye la supresión del acceso al Coliseo por su parte posterior, siendo sustituido por un vano similar a los que aparecen en el resto de esta fachada occidental.

Se desconoce el momento exacto de la desaparición total de estas edificaciones, así como si fueron demolidas para evitar algún tipo de accidente en alguna de las monterías que se celebraban en el término durante el reinado de Alfonso XIII.

En la actualidad, apenas se aprecian las cimentaciones de este singular espacio cortesano, diseñado para albergar las representaciones musicales y teatrales que ale-

■ ³⁰ R. BREÑOSA Y J. M. CASTELLARNAU, *Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso*, Biblioteca Nueva Ícaro, La Granja, 1991, pp. 287-326.

■ ³¹ Fotografía propiedad del anticuario segoviano Juan Francisco Sáez Pajares, dueño de la Filatelia "Doblón" en Segovia. Se desconoce el autor de la fotografía, así como la fecha exacta de su realización.

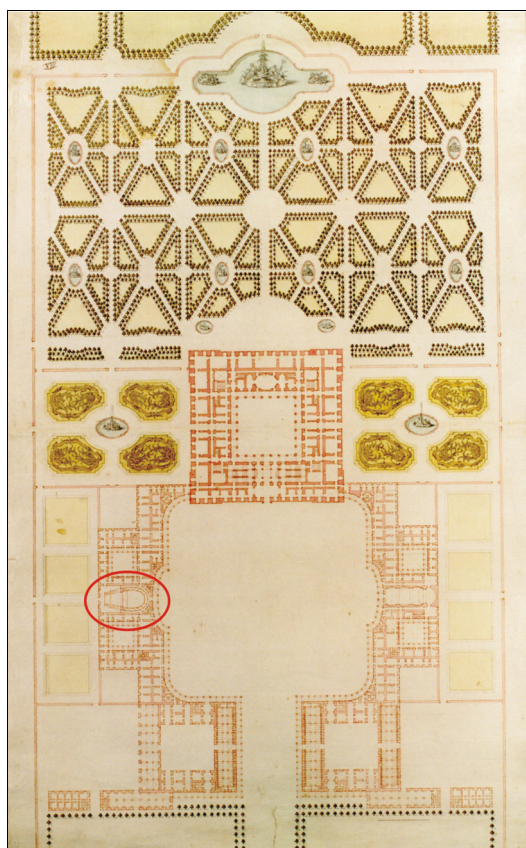
■ ³² J.F. HERNANDO CORDERO, *El Sitio Real de Riofrío. Historia de un proyecto cortesano en la España del siglo XVIII. Op. Cit.*, p. 698.

gran y distrajeran a Isabel de Farnesio y a su hijo el Cardenal – Infante Don Luis, que debe ser considerado como un ejemplo más dentro de la evolución de la arquitectura teatral de la España del siglo XVIII.

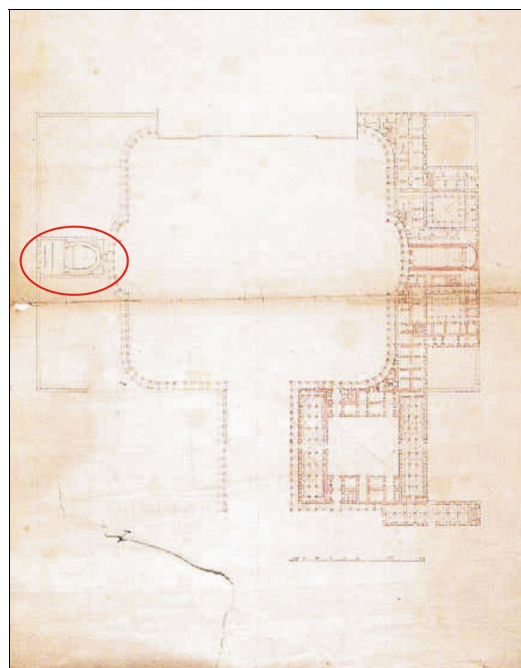
CONCLUSIÓN

Con el estudio de los diseños, plantas y alzados del coliseo del Sitio Real de Riofrío, diseñados por Vigilio Rabaglio, se intenta contribuir al realzamiento de una de las edificaciones más destacadas que se encontrarían en este complejo palacial destinado a Isabel de Farnesio y a su hijo el In-

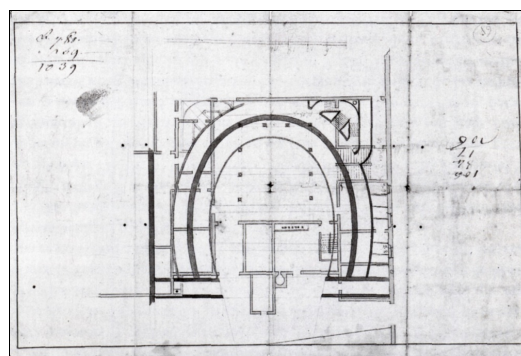
fante D.Luis; que sin lugar a dudas, constituye un eslabón más en la evolución de la arquitectura teatral en el siglo XVIII, quizás como uno de los últimos ejemplos de coliseos destinados para el uso privativo de los monarcas en sus residencias regias antes de su extrapolación a los núcleos urbanos.



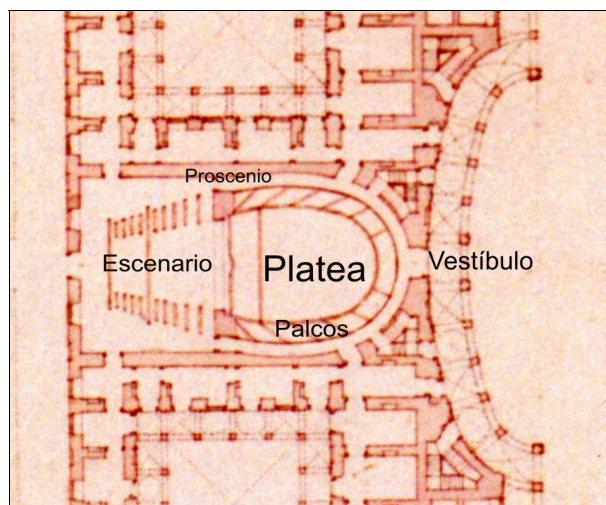
■ Lám. 1. Proyecto general del Sitio Real de Riofrío. Vigilio Rabaglio. 1752.



■ Lám. 2. Proyecto del Coliseo y del ala oriental de la Plaza de Armas. Vigilio Rabaglio. 1752.



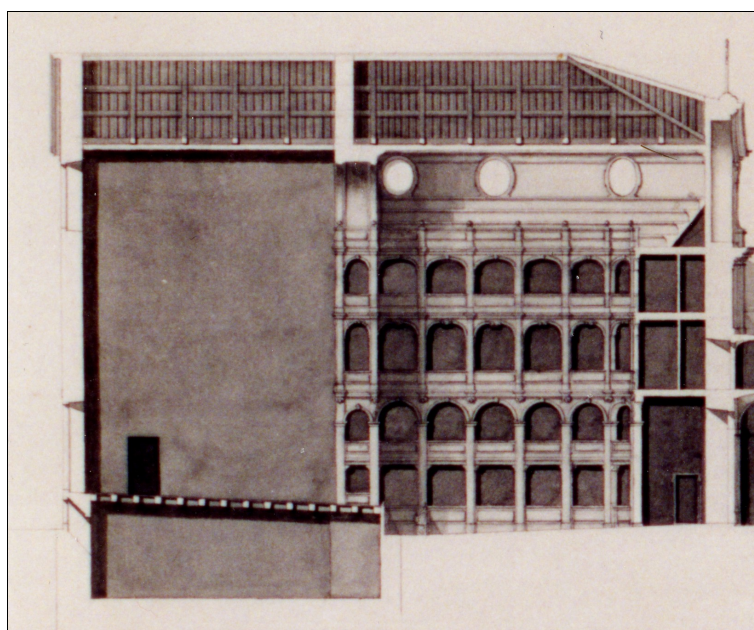
■ Lám. 3. Planta del Coliseo de los Caños del Peral. Vigilio Rabaglio. 1737.



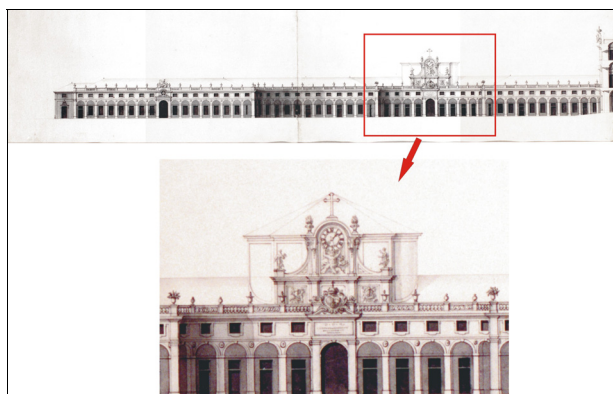
■ Lám. 4. Distribución espacial del Coliseo de Riofrío. Detalle del proyecto general del Real Sitio diseñado por Vigilio Rabaglio. 1752.



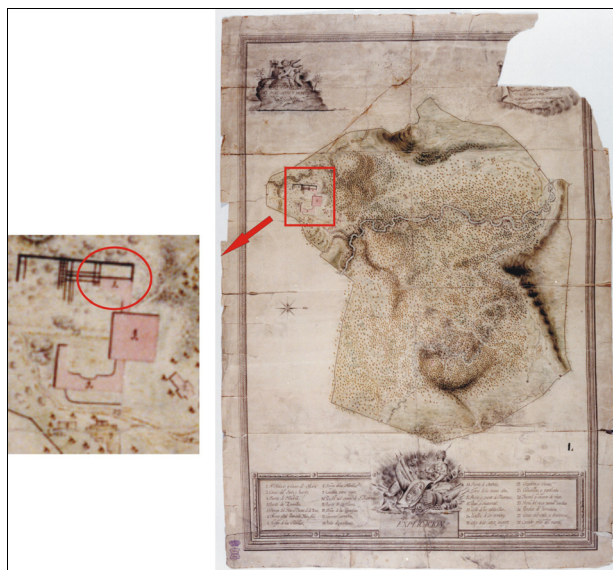
■ Lám. 5. Sección transversal de la Plaza de Armas del Sitio Real de Riofrío. Diseño de Vigilio Rabaglio. 1752.



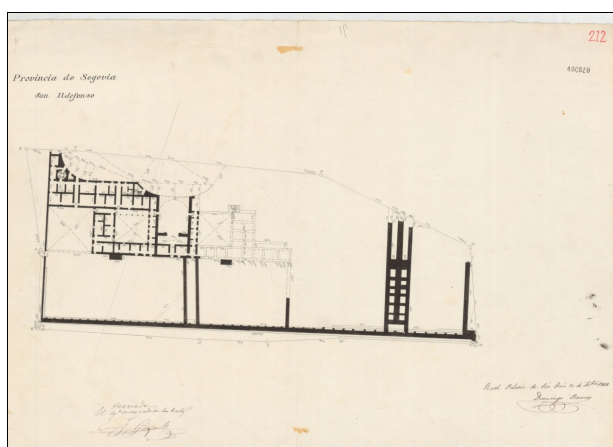
■ Lám. 6. Sección transversal del Coliseo. Vigilio Rabaglio. 1752.



■ Lám. 7. Sección longitudinal del ala occidental de la Plaza de Armas del Sitio Real de Riofrío. Detalle de la fachada del coliseo. Diseño de Rabaglio. 1752.



■ Lám. 8. Plano del Sitio Real de Riofrío en tiempos de Carlos IV, 1792. Anónimo.



■ Lám. 9. Plano planta baja del ala occidental de la plaza. Domingo Ramos. 1868.



■ Lám. 10. Detalle de un grabado del Palacio de Riofrío realizado por Breñosa y Castellarnau, 1884.



■ Lám. 11. El Palacio de Riofrío a finales del S. XIX. Autor desconocido.



■ Lám. 12. Estado actual del espacio donde se alzaron el coliseo y demás edificaciones del ala occidental de la Plaza de Armas.