

Protocolo y ceremonial en tres obras del pintor Luis Paret y Alcázar

Protocol and ceremonial in three works by the painter Luis Paret y Alcázar

María Gómez Requejo¹
Universidad Europea de Madrid
e-mail mar.gomez@telefonica.net

Recepción: dd/mm/aaaa Revisión: dd-mm-aaaa Aceptación: dd/mm/aaaa Publicación: dd/mm/aaaa

DOI: <https://doi.org/10.5944/eeii.vol.10.n.18.2023.37530>

Resumen

El arte, y en concreto la pintura, puede representar escenas de protocolo y ceremonial, su validez, para el estudioso de esas disciplinas, dependerá de si lo representado es contemporáneo a su autor o un pasado histórico legendario. Si el autor fue testigo de esas ceremonias o las o conoció de primera mano, las escenas se convierten en una herramienta muy valiosa para el estudio de la historia del protocolo, que pasa así de la letra impresa a la representación gráfica.

El trabajo que se presenta pretende hacer una revisión del protocolo y ceremonial presentes en tres obras de corte del pintor Luis Paret y Alcázar (1746-1799): “Las parejas reales”; “Carlos III comiendo ante su corte” y “La jura de don Fernando como príncipe de Asturias”. A través de la interpretación del ceremonial reflejado en los cuadros y la revisión de la documentación de la época en la que se describen esos actos ceremoniales, se intentará averiguar la fidelidad que guardan con la realidad y, por tanto, su validez como fuente para el estudioso del protocolo.

Palabras claves: protocolo, ceremonial, pintura, monarquías, corte.

¹ Licenciada en Derecho (UAM) y Grado en Protocolo (UMH). Máster en Genealogía y Heráldica (UNED). Profesora de la Universidad Europea de Madrid. Miembro de la Sociedad de Estudios Institucionales y el INSTUREG. Académico correspondiente de la AICYP.

Abstract

Art, and specifically painting, can represent scenes of protocol and ceremonial, its validity, for the student of these disciplines, will depend on whether what is represented is contemporary to its author or if it is only a representation of a legendary historical past. If the author witnessed these ceremonies or knew them first-hand, the scenes become a very valuable tool for the study of the history of protocol, which in this way passes from the printed letter to the graphic representation.

The work presented aims to review the protocol and ceremonial present in three court works by the painter Luis Paret y Alcázar (1746-1799): *Royal Couples*; *Charles III dining before the Court* and *The Oath of Allegiance to Don Fernando as Prince of Asturias*. Through the interpretation of the ceremonial reflected in the paintings and the review of the contemporary documentation in which these ceremonial acts are described, we will try to find out the fidelity they keep with reality and, therefore, their validity as a source for the scholar of protocol.

Key words: protocol, ceremonies, monarchies, paintings, royal Court.

Sumario

1. Introducción.
 - 1.1. Marco teórico
 - 1.2. Hipótesis y objetivos
 - 1.3. Metodología
2. Ceremonial y protocolo en tres obras del pintor Luis Paret y Alcázar
 - 2.1.1. Las parejas reales (1771)
 - 2.1.2. Carlos III comiendo ante su corte (1771-72).
 - 2.1.3. Jura de don Fernando como príncipe de Asturias (1789)
3. Conclusiones
4. Bibliografía

“Toda imagen es una forma discursiva de mostrar el mundo visible” (RIEGO, 2001: 42).

1. INTRODUCCIÓN

El protocolo como disciplina no puede dejar de ser estudiado a través de su reflejo en obras de la historia del arte. Las obras de arte, especialmente la pintura, han sido el vehículo para

plasmar ceremonial y protocolo en funciones² y celebraciones de la realeza. La pintura se convierte así en el testimonio gráfico de los actos festivos que recogen los textos escritos contemporáneos a la misma, como las *Relaciones* o las publicaciones de la *Gazeta Histórica*. Esta manifestación artística no solo plasma un determinado momento de un acto ceremonial, también despliega contenidos ideológicos y simbólicos relacionados con la monarquía y la casa real reinante.

El motivo por el que se ha elegido la obra de Luis Paret, además del interés personal, se basa en la temática y el estilo de sus obras. Frente al neoclasicismo y su deseo de plasmar en el arte los principios filosóficos ilustrados, a través del simbolismo, Paret retrata escenas contemporáneas que parecen describir con fidelidad el momento y el contexto en el que se realizan. De esa forma, capta nuestra atención y nos permite interpretar qué es lo que está ocurriendo, identificar los roles de los personajes retratados; el detalle de su indumentaria; e incluso establecer una secuencia de acontecimientos (qué ha pasado antes y qué pasará después).

Los cuadros seleccionados: *Las parejas reales*; *Carlos III comiendo ante su corte* y la *Jura de Fernando VII como príncipe de Asturias* se desarrollan en tres escenarios distintos, todos ellos reservados a la monarquía. El primero es el espacio que rodea el palacio que, aun permitiendo la presencia de público, está convenientemente señalizado, separado y custodiado, para que el acceso no sea posible. El público es un mero observador, no participa en esa refinada exhibición (MAURER, 2022). El segundo cuadro nos muestra el interior del palacio, los salones reservados al rey y su familia, cuyo acceso está restringido a la nobleza, el alto clero y el personal al servicio del monarca. Espacios en los que acontecen los actos de ceremonial más solmenes. Y, por último, el interior de un templo, no cualquier parroquia, si no la Iglesia de los Jerónimos, en la que han jurado por tradición histórica tanto los reyes Austrias como los Borbones, hasta la llegada de las Constituciones.

Al estudioso del protocolo le surgen una serie de preguntas al contemplar esos cuadros. La primera de ellas tiene que ver con la validez de la pintura como fuente gráfica de un ceremonial contemporáneo al autor. La segunda es doble y se centra en la escena representada y los personajes que allí aparecen: ¿es el momento más importante de la ceremonia?, ¿son personajes reales? Resolver estas cuestiones requieren investigar para conocer en detalle la secuencia de dichas ceremonias y las personas que en ellas participaron, para lo cual será necesario consultar la documentación escrita contemporánea al pintor.

1.1 Contextualización y marco teórico

² La palabra “función” -acto solmene- era utilizada habitualmente en la *Gazeta Histórica* y las *Relaciones* para referirse a este tipo de actividades.

El estudio más reciente sobre Luis Paret y su obra es la colección de artículos editados por Gudrun Maurer, con motivo de la exposición que le fue dedicada al pintor por el Museo del Prado en 2022. A través de esta publicación conocemos en detalle al pintor: su formación; los temas sobre los que pintó; cómo en 1763 entra a formar parte del círculo del infante don Luis, quien fuera su mecenas y que será el motivo de su destierro; su vuelta a la corte y sus obras tanto las de corte como las religiosas, paisajistas, de naturaleza, retratos y las realizadas en pequeño formato.

Luis Paret (1746-1799) desarrolla su carrera como pintor a caballo entre dos reinados: el de Carlos III (1759-1788) y Carlos IV (1788-1808). Desterrado a Puerto Rico, por Real Orden de 13 de septiembre 1755, vuelve a España en 1779, pero no a la corte, a la que no se podía acercar a menos de 40 leguas, si no a Bilbao donde residirá hasta 1788. El motivo de su destierro fue un escándalo relacionado con el infante don Luis y su nada edificante comportamiento (MAURER, 2022).

La bibliografía contemporánea acude a las tres obras elegidas para analizar los tres temas que aparecen en los mismos. El juego en el escenario cortesano, donde podemos destacar, por su actualidad, la obra de Inmaculada Rodríguez Moya (ed.), “El rey festivo” (2019) y un libro antiguo, de 1987, “Las Parejas. Juego hípico del siglo XVIII” que es un estudio preliminar de un manuscrito de Doménico Rossi en el cual se describe la técnica de este juego.

Otro de los temas es el de la mesa, los estudios sobre la misma se incluyen en los que analizan la cocina y la alimentación en la corte de los Borbones, ámbito en el que Carmen Simón Palmer - “La Cocina de Palacio” (1997) - y María de los Ángeles Pérez Samper – “Mesas y cocinas en la España del siglo XVIII” (2011) - son un referente. A la mesa también dedicó una exposición – “En torno a la mesa” - Patrimonio Nacional en el año 2000 y el libro que se publicó con tal motivo, coordinado por Julia López de la Torre, contiene una descripción muy detallada del montaje de mesas, decoraciones, alimentos y utensilios en la época.

Y el último de los temas, la jura de los príncipes herederos, ceremonia utilizada como medio de propaganda y legitimación de las dinastías históricas en las que destaca la obra de Nieto Soria (1993). La que nos ocupa, la jura de don Fernando – futuro Fernando VII - como príncipe de Asturias, se estudia en detalle por Portela Sandoval (2006), con base en la publicación de la Gaceta de Madrid.

La bibliografía histórica consultada para este trabajo incluye los libros: “Descripción histórica el real bosque y casa de Aranjuez”, de Álvarez de Quindós (1804); “Colección de documentos inéditos para la Historia de España” de Miguel Salvá y Pedro Sainz de Baranda (1850) y “Retratos de antaño” del padre Luis Coloma (1895).

Mención especial merecen los documentos consultados en la Gazeta Histórica digitalizada por el Boletín Oficial del Estado, en su número extraordinario de 23 de septiembre de 1789.

Otros libros y artículos consultados para la redacción de este trabajo se reseñarán, conforme

a las indicaciones para la publicación, en su lugar correspondiente a lo largo del texto, incluyéndose en la bibliografía.

Toda la bibliografía y documentación utilizada ofrece el sustento teórico necesario para la investigación del tema elegido.

1.2. Hipótesis y objetivos

La hipótesis de la que se parte es en qué medida la escena representada en un cuadro es un reflejo fiel del ceremonial y protocolo contemporáneo al pintor y su validez como fuente para el estudio de la historia del protocolo.

Para ello se establecen los siguientes objetivos:

- 1) Averiguar si las escenas responden a un ceremonial real celebrado en el último tercio del XVIII.
- 2) Comparar las escenas de los cuadros con la descripción de las ceremonias en la documentación contemporánea.
- 3) Confirmar la validez de las escenas representadas en los cuadros para explicar los actos ceremoniales contemporáneos al autor.

1.3. Metodología

Para la elaboración de este trabajo se ha empleado una metodología fundamentalmente cualitativa en la que prima la consulta de bibliografía impresa -tanto histórica como actual- y recursos online. El primer paso ha consistido en identificar al pintor y su obra, y dentro de la misma seleccionar los cuadros relacionados con el tema a investigar. Una vez seleccionadas las obras se han buscado las fuentes, intentando encontrar las relevantes relacionadas con el objeto de estudio.

Una vez analizadas las fuentes se han clasificado, distinguiendo entre fuentes históricas, cercanas al periodo en el que se pintaron las obras (libros y publicaciones oficiales en la Gaceta de Madrid) y fuentes actuales (catálogos de exposiciones y libros de Historia y Arte en los que aparecen las pinturas objeto de estudio).

La investigación documental ha seguido, por tanto, la técnica cualitativa de recopilación de la información empleada para profundizar en el conocimiento del tema objeto de estudio, a través del análisis de los textos de los autores que se recogen en el marco teórico que se ha expuesto en el epígrafe 1.1. y de los que se incluyen a lo largo del texto. Las etapas por las que ha pasado la investigación son las siguientes: elección del tema; planteamiento de la hipótesis y detalle de los objetivos; delimitación de la investigación; estructuración de la información y diseño del marco teórico.

2. PROTOCOLO Y CEREMONIAL EN LA OBRA DEL PINTOR LUIS PARET Y ALCÁZAR

Las obras elegidas se presentan por orden cronológico coincidente con las dos etapas del paso de Paret por la corte. Las dos primeras corresponden al reinado de Carlos III y la tercera al inicio del reinado de Carlos IV.

2.1. Las parejas reales (1770)

Óleo sobre lienzo, 237 x 370 cm. Cuadro de gran formato que representa una fiesta hípica de parejas celebrada en Aranjuez el 6 de junio de 1770, a la que probablemente asistió el pintor por la minuciosidad de los detalles que se observan en el cuadro, tanto de los participantes, como de la familia real o el público (ALBARRÁN, 2022).



Ilustración 1 "Las parejas reales" Luis Paret y Alcázar. Fuente: www.museodelprado.es

La obra recoge el momento en el que cuatro cuadrillas están ejecutando una de las figuras (que parece una flor de lis) al compás de la música; las encabezadas por el príncipe de Asturias (futuro Carlos IV) y el infante don Gabriel ya han iniciado el giro hacia la derecha, mientras que las del infante don Luis y la del duque de Medina Sidonia están en ese momento frente al palco real. Las cuadrillas se distinguen por su indumentaria: blanco y rojo; blanco y azul; blanco y verde y blanco y dorado (ALBARRÁN, 2022). Las parejas reales era una ceremonia que se podía organizar en cualquiera de los reales sitios, pero la tradición equina de Aranjuez hizo de

esta villa el lugar más frecuente para su celebración (MERLOS, 2019).

En el cuadro aparecen recogidos todos los estamentos sociales de la época: la corte, con la familia real y la nobleza; el estamento militar “mediante los soldados de la guardia valona, el eclesiástico, a través de las figuras de varios frailes y abates, y, finalmente, el pueblo llano” (ALBARRÁN, 2022: 101).

La fiesta de parejas era una fiesta cortesana en la que los caballeros, a caballo, ejecutaban distintas danzas y contradanzas al ritmo de la música. Las cuadrillas participantes se identificaban por su indumentaria y estaban compuestas por individuos de la familia real y la nobleza. Según señala MERLOS (2019) estas fiestas se celebraron con los primeros Borbones, teniendo su momento álgido en el periodo que transcurre entre los años 1770 a 1784. Su importancia queda patente tanto en obras impresas contemporáneas al pintor, como en la rememoración de estas que se hace durante el siglo XIX.

Entre las obras del XVIII destaca el Manuscrito de Doménico Rossi, de 1781, cuyo estudio preliminar, realizado por Matilde López Serrano, publicó la editorial Patrimonio Nacional en 1987. En este estudio hay una breve reseña de la historia de los juegos de parejas cuyo origen está en los torneos medievales y que en España adquirieron gran desarrollo y transformándose en un espectáculo muy vistoso durante el Barroco en los siglos XVI y XVII. Eran un auténtico espectáculo coreográfico en el que la música jugaba un papel determinante ya que a su ritmo se acompañaban “la habilidad de doma perfecta de los corceles (...) con la gracia incomparable de las evoluciones de los jinetes” que vestían “[a] la española del siglo XVII (...) a causa, sin duda, de su mayor visualidad” (LOPEZ SERRANO, 1987; 33). Este Manuscrito incluía 35 láminas a todo color con composiciones de las coreografías que ejecutaban las cuadrillas en el juego de parejas.

En 1804 Álvarez de Quindós y Baena rememora una función de parejas, que data el 6 de junio de 1770 y de la cual dice haber visto un dibujo en el Real palacio, por lo que podría referirse a la que recoge el cuadro de Paret. Mención de una función de estas características, de la que se dice fue celebrada en 1773 y que resulta casi idéntica a la que describe Álvarez de Quindós, tanto en los protagonistas, su indumentaria y el decorado de tribunas y personajes asistentes, aparece en el libro del padre Luis Coloma “Retratos de Antaño” (1895), en su capítulo XII (págs. 225-249).

Hay que indicar que, consultada la *Gazeta Histórica* en el periodo comprendido entre el 1 de junio y el 30 de septiembre de 1770, no se ha encontrado ninguna mención a una fiesta de parejas en Aranjuez, por lo que se utilizará la obra de Álvarez de Quindós para destacar los aspectos de protocolo y ceremonial de la misma.

2.1.1 Espacios, escenografía y protocolización

De gran importancia en el ceremonial son el lugar en el que se lleva a cabo, el espacio concreto, la ubicación de la presidencia y la decoración reciben siempre una atención especial. Es necesario que destaque y sean inmediatamente identificables por quienes asisten al evento ya que en ellos estarán situadas las personas más importantes: anfitrión, invitados de honor, autoridades, etc. (FUENTE LA FUENTE, 2007 y DE URBINA, 2001).

En el cuadro distinguimos dos espacios principales: el ruedo, plaza, o circo (como lo denomina Álvarez de Quindós) situado en la fachada sur de palacio (lo que hoy es la plaza de Parejas) y los palcos, situados sobre la galería de la Casa de Oficios. Estos espacios estaban profusamente decorados. Por un lado el ruedo -espacio en el que tendrá lugar la ceremonia- cuyas vallas vemos adornadas con lienzos pintados; y por otro las galerías de palacio, los palcos, destinados al rey, su familia y las principales autoridades de la época, que aparecen revestidos de colgaduras, tapices y tafetanes (ÁLVAREZ QUINDÓS, 1804).

Respecto a los palcos el más importante es el ocupado por el rey, que tiene a su izquierda a la princesa de Asturias y los infantes. En el cuadro aparece más iluminado que el resto. A su derecha hay un palco para los jefes de Palacio, embajadores y ministros extranjeros y a su izquierda los Grandes, damas y caballeros de palacio (ÁLVAREZ QUINDÓS, 1804).

En el ruedo vemos unos tablados cubiertos con una especie de toldillo destinados a las bandas de música y coros, y unos tabladillos desde los que los espectadores del pueblo llano parecen estar siguiendo la ceremonia

2.1.2. Cortejo ceremonial

Conocemos la hora exacta a la que comenzó el acto, el padre Coloma lo recoge en su libro junto a un comentario sobre las costumbres del rey. El juego de parejas comenzó “a las nueve y media en punto, [momento] en el que ocupó el Rey su palco”, su aparición levantó “un entusiasta clamoreo de vivas al Rey y a la Princesa de Asturias”. Carlos III, “por nada ni por nadie alteraba (...) la rutinaria distribución de vida que observó constantemente” (COLOMA, 1895: 234 y 238).

Una vez el rey y la real familia ocuparon el palco, el Sumiller de Corps dio las indicaciones oportunas para que “al son de la música de los coros se [diera] principio a la entrada magnífica de tan seria y grandiosa función” (ÁLVAREZ DE QUINDÓS, 1804: 400).

Indica el autor la indumentaria de los jinetes, que iban vestidos a la española antigua. Cada cuadrilla sus colores: blanco y rojo, la del príncipe de Asturias; blanco y azul la del infante don Gabriel; blanco y verde la del infante don Luis y blanco y dorado la del duque de Medina Sidonia. Da cuenta también del orden del desfile, que estaba dividido en dos tramos o secciones, y que fue el siguiente:

Primer tramo del cortejo

- 2 guías a caballo, de colores blanco y encarnado.
- 4 timbaleros y 16 clarineros, con los colores de las respectivas cuadrillas.
- 24 volantes, con los colores de las respectivas cuadrillas.
- 24 palfreneros, con los colores indicados y llevando sujetos con la mano derecha 24 caballos.
- Los timbales y clarines de las Reales Caballerizas.
- 48 caballos de mano de sus palfreneros.
- 4 correos y 4 picadores con uniformes ordinarios.
- 12 volantes, con gorras y bastones (en tres filas).
- 24 lacayos de la Casa Real (en tres filas).
- 4 caballerizos de campo, con los vestidos del príncipe.

Cuando el cortejo alcanzaba la altura del palco real la fila se dividía en dos y daban la vuelta por ambos lados de la plaza hasta salir de la misma.

Segundo tramo del cortejo

Una vez la plaza quedaba despejada accedía a la misma el ayudante general de la fiesta que era quien la había ensayado y dirigido (hoy hablaríamos del responsable de protocolo). Este jinete iba vestido de los mismos colores que la cuadrilla del príncipe de Asturias (ÁLVAREZ DE QUINDÓS, 1804) y al llegar a la mitad del ruedo, paraba y daba media vuelta para dejar paso a las cuadrillas que lo hacían en tres filas de cuatro cuadrilleros (COLOMA, 1895).

- Primera cuadrilla: príncipe de Asturias seguido de sus 12 cuadrilleros vestidos de blanco y encarnado.
- Segunda cuadrilla: infante don Gabriel seguido de sus 12 cuadrilleros vestidos de blanco y azul.
- Tercera cuadrilla: infante don Luis seguido de sus 12 cuadrilleros vestidos de blanco y verde.
- Cuarta cuadrilla: el duque de Medina Sidonia, seguido de sus 12 cuadrilleros vestidos de blanco y dorado.

Una vez frente al palco real las cuadrillas se desplegaban formando un ala para pedir la venia del rey, y cuándo este se la daba, comenzaba la contradanza “levantando los caballos a medio galope, concertando con la música marcial de los dos coros y formando diversas figuras matemáticas” que se ejecutaban yendo y viniendo, cruzándose entre ellos formando cuadros, “encrucijadas, ruedas, ángulos, y otras vistosas y difíciles” (ÁLVAREZ QUINDÓS, 1804: 403). A esta explicación añade Coloma una observación sobre los jinetes, de quienes dice realizaban su labor con extraordinaria destreza: “sin rozarse nunca, sin tropezar jamás, sin que los caballos perdieran un momento el cadencioso paso castellano, ni los jinetes vacilaran sobre las sillas, ni se levantarán de ellas un ápice” (COLOMA, 1895: 246).

Concluida la exhibición los jinetes volvían a formar en ala frente al palco regio, los caballos doblaban la rodilla al mismo tiempo ante el rey, quien, acompañado de la real familia, se ponía en pie para responder al saludo y retirarse. Acto seguido las cuadrillas, precedidas por el Ayudante General, iban saliendo en el mismo orden en el que habían accedido a la plaza.

Con ceremonias de este tipo, en las que la nobleza tenía el papel estelar y el pueblo contemplaba, se conseguían una serie de objetivos propagandísticos. Por un lado, se resaltaban los valores caballerescos: “la caballerosidad, el honor, la fama, el denuedo, la gloria” y por otro los cortesanos: “la cortesía, la prudencia, la gracia [y] la mesura”. Valores que le servían para “mantener su posición de dominio político, social y económico, a la vez que aseguraban su supremacía en la corte” (CAMPOS CAÑIZARES, 2007:60 y 61)³. También la monarquía utilizaba estas exhibiciones con un fin propagandístico, la potencia de la corona, porque “la ciudad del rey era el ámbito idóneo para mostrar la fortaleza del estado” (MERLOS, 2019: 197).

2.3. Carlos III comiendo ante su corte (1771-1772)

Óleo sobre tabla, de 50 x 64 cm. representa al rey Carlos III comiendo ante una serie de



Ilustración 2 "Carlos III comiendo ante su corte" Luis Paret y Alcázar. Fuente: www.museodelprado.es

³ Aunque la obra de Campos Cañizares se centra en la época de Felipe IV, en el siglo XVIII la sociedad con los primeros Borbones sigue siendo estamental y la nobleza sigue jugando el mismo papel que con los Austrias.

cortesanos -algunos de ellos perfectamente identificados por historiadores e investigadores- y a los jefes y ayudas de los servicios de Boca ocupados en el servicio de la mesa real. Ver comer al rey -e incluso servirle- era un privilegio, así lo reconoce Pérez Samper cuando indica que “asistir a la ceremonia de la comida real en público, constituía un gran honor para los personajes que tenían acceso al comedor regio” (PÉREZ SAMPER, 1997: 61). Privilegio que comparte quien contempla el cuadro pues la escena que representa el mismo es la única evidencia que tenemos de un acto que era habitual en la monarquía histórica.

Si la presencia de los personajes que rodean al rey habla de privilegio, la suntuosidad de la sala palaciega en la que se celebra el almuerzo -al menos cuatro veces la altura de las figuras humanas- y su decoración: mesa, alfombras, tapices, cuadros, espejos; así como la actitud y etiqueta de los presentes, lo hace de poder y autoridad. Una estancia que no se puede ubicar en una sala concreta del Palacio Real, ya que la decoración de la misma es imaginaria y simbólica. Algun autor indica que podría tratarse de la Saleta Gasparini, lugar que el rey utilizaba de forma habitual para comer en público (MARTÍN GARCÍA, 2000).

El momento histórico que puede haber originado la elección de esta comida en concreto para representarla en un cuadro “podría deberse al nacimiento de un infante -lo que garantizaría la continuidad dinástica- o la fundación de una orden de mérito que primase acciones en beneficio del país y la corona” como fórmula en este segundo caso de consolidar el poder real (MAURER, 2022: 109).

2.3.1. El banquete y su significado

Hasta el siglo XIX el rey comía en la antesala de sus habitaciones, no había un lugar fijo para celebrar banquetes. La comida del rey seguía un ritual que Simón Palmer describe con estas palabras: “El ritual de la mesa sigue puntualmente el modelo sagrado y, desde la bendición de la mesa, cuyo mantel ha de ser blanco, hasta el lavatorio de las manos o las inclinaciones de los criados al servir, todo está reglamentado. El ceremonial transforma un acto puramente fisiológico en algo al tiempo espiritual, y, por tanto, completo” (SIMÓN PALMER, 1997: 15).

El hecho de que el rey comiese en público transformaba su comida en un escaparate, cuyo objetivo era mostrar la riqueza y el poder a aquellos elegidos a quienes hacía el honor de participar, pero solo como observadores. Toda comida en la que el rey participaba se transformaba necesariamente en un banquete tanto por la calidad como por la cantidad de los platos que componían el menú. Alimentos que según indica Pérez Samper, el rey no degustaba en su totalidad, pero que en ninguna forma se desaprovechaban o tiraban, ya que todo se repartía, siguiendo un procedimiento perfectamente establecido, cuyo detalle era el siguiente: “Desde la mesa real, como una espléndida cascada, el alimento iba cayendo de nivel en nivel, a través de un complejo sistema de jerarquías, desde los cortesanos a los simples criados (...) y, en última instancia, [a] los pobres” (PÉREZ SAMPER, 2011: 189).

La abundancia y su significado se puede resumir por el doble objetivo de satisfacción que cumple y que queda así explicitado: “la satisfacción de las necesidades vitales como de las institucionales, por lo que será siempre una mesa abundante, refinada, lujosa espléndida, reflejo y manifestación del poder, la riqueza, el prestigio y la gloria de la monarquía española” (PÉREZ SAMPER, 2011:149)

2.3.2. ¿Qué comía el rey?

De Carlos III dice Pérez Samper que era “austero y moderado, pero como rey debía mantener el fasto correspondiente a la corona (...) [y] la mesa real es un magnífico exponente de la alimentación a su más alto nivel, por su abundancia, calidad y su afán de innovación” (2011: 171).

Carlos III era un hombre de costumbres regulares, siempre desayunaba y comía lo mismo, por lo que bien puede estar comiendo el menú habitual: “En la comida se servía al monarca dos sopas, diez trincheras de carne, preferentemente ternera, dos entradas, un asado y tres postres”. (SIMÓN PALMER, 1988: 20)

En el cuadro vemos que el rey tiene una copa en la mano, probablemente de Borgoña, uno de sus vinos favoritos. Sobre el tipo de vino y la curiosa forma que el rey tenía de tomarlo encontramos esta referencia: “mostraba su buen gusto a la hora de elegir vinos, prefiriendo un extranjero, el Borgoña, el mejor vino francés del siglo XVIII (...) vino que mezclaba con agua, siguiendo la costumbre de la época” (SIMÓN PALMER, 2011: 173). Además del Borgoña, que llegaba de Francia, también le gustaban los vinos de Génova y Portici que recibía desde Italia (GARCÍA FERNÁNDEZ, 2000). El vino “no solo era un alimento [por su aporte calórico] sino también una bebida de placer y sociabilidad” (PÉREZ SAMPER, 2019: 137)

2.3.3 Los asistentes: actitud y etiqueta

El único que aparece sentado es el rey, el resto, en pie, contempla el espectáculo o charla. Carlos III lleva a la vista tres símbolos de condecoraciones dinásticas: el Toisón de Oro, la banda roja de la Orden de San Jenaro -fundada por el propio rey cuando era Carlos VII rey de Nápoles- y la azul de la Orden del Espíritu Santo, que le había sido otorgada en 1760 por Luis XV. Hay dos tipos de asistentes: los que observan comer al rey o charlan mientras este come y los que sirven al rey, ambos grupos son cortesanos.

Siguiendo a Gudrun Maurer, quien ha identificado a los personajes del cuadro y da un listado de los mismos, tanto en la descripción de la obra en la web del Museo del Prado, como en el

libro “Paret” (2022) estos serían: el cardenal Ventura Fernández de Córdoba y de la Serna, capellán y limosnero mayor del rey (cuya función en el banquete real era la de bendecir la mesa); el caballero de azul, a la derecha del rey, con la banda azul del Espíritu Santo, era Jerónimo Grimaldi, primer secretario de Estado. El de azul y rojo, situado a la izquierda del rey y que mira al espectador, el conde de Aranda (en aquel momento presidente del Consejo de Castilla).

Entre los personajes que están al servicio del rey podemos ver a tres de ellos realizando las tareas habituales en una comida real. En primer lugar, y por su posición en el lado corto de la mesa, más cerca del rey y a su derecha, un gentilhombre de boca le presenta la bebida haciendo una genuflexión mientras inclina la cabeza. Al lado del conde de Aranda, y dando la espalda al observador, otro gentilhombre parece estar preparando el servicio de algún plato y por último, y en la posición más cercana al observador, otro gentilhombre está recibiendo el plato de comida -tapado- que le ofrece un criado. Esta forma tan elaborada de servir la mesa lleva a los autores a concluir que aún se aplicaban ciertos aspectos de la etiqueta borgoñona de la Casa de Austria (MARTÍN GARCÍA, 2000 y PÉREZ SAMPER, 2019).

2.3.4 La escenografía

Casi tan importante como ordenar a los invitados en torno a la mesa es el montaje de esta y la decoración del espacio, la escenografía se convierte así en fundamental para obtener los objetivos que se han marcado con la organización del banquete. La escena que representa el cuadro es el escenario de una representación, en la que el rey, los cortesanos, y los objetos que les rodean son los protagonistas. De la escenografía del cuadro inferimos que el mensaje que se pretende transmitir: abundancia, refinamiento, tradición, prestigio y alimento inagotable, lo que hace referencia al poder sin límites (PÉREZ SAMPER: 1997).

Al ser el mobiliario parte de la escenografía, hay que destacar la mesa, en torno a la cual gira todo el espectáculo que contemplaban los cortesanos y contempla el observador actual. Llama la atención su tamaño teniendo en cuenta que la mesa, al no haber salas destinadas a comedor permanente, eran una mesa abatible. Este tipo de mesas son las que los autores describen como “mesas plegables, construidas en madera de pino o nogal y maderas finas, en función de su destinatario (...) de planta rectangular, su tablero tiene una parte central fija y dos hojas que se abaten mediante bisagras” (GARCÍA FERNÁNDEZ, 2000: 63), lo que hacía más fácil su montaje y desmontaje.

Sobre la mesa vemos un mantel de un blanco inmaculado. En la mesa real no había manteles de otro color. De las mantelerías de la mesa real sabemos, por los autores, que debían pasar pruebas de blancura en los lavaderos de El Pardo, puesto que no se permitía utilizar para las ropas destinadas a las Reales Personas, “almidón, azul y calandra o bruñido” (SIMÓN PALMER, 2000; 42). Esas prendas de vestir la mesa se traían de una fábrica de lienzos

de La Coruña, proveedora de la Casa Real desde el año 1709. Con Carlos III se controlan de forma rigurosa tanto los pedidos de lienzos que se hacían, como su calidad y la blancura de los lavados (SIMÓN PALMER, 1997)

Al igual que la comida, los manteles también se reutilizaban cuando se estropeaban. Se aprovechaban para hacer otros más pequeños, o para hacer servilletas e incluso “para los baños, limpiar escopetas (...) [y para] la curación de los perros del rey” (SIMÓN PALMER, 1997: 137).

La vajilla en la que se sirven los alimentos se puede apreciar con claridad en el cuadro. Los objetos son de metal bruñido, tanto los que están sobre la mesa como en el que se trae la comida, su brillo llama la atención del observador. Del material en que estaban hechos encontramos esta cita: “Los platos en los que comía el rey eran de plata para la comida privada y dorados para la pública” (MARTÍN GARCÍA, 2000: 55).

Rodeando la sala, grandes tapices cuyas escenas alegóricas simbolizan: la autoridad suprema, el derecho divino del monarca, las consecuencias de la desobediencia y también “la predestinación divina de personas de alta estirpe y excelentes cualidades” (MAURER, 2022: 109).

El montaje escenográfico dependía de la labor de los oficios destinados al servicio de los alimentos -Oficios de Boca- se complementaba con otros, como la Furriera o Furrería cuya misión era “colocar las sillas, bufetes, mesas, bancos, morillas, así como las esteras del cuarto de Su Majestad”; [la Cerería que iluminaba tanto] el comedor real, los locales y pasillos de tránsito” (SIMÓN PALMER, 1997: 91) y la Tapicería, que decoraba las paredes de los comedores reales y el despliegue de las alfombras en los mismos.

2.4. Jura de don Fernando como príncipe de Asturias (1791)

Óleo sobre lienzo de 237 x 159 cm. Datado en 1791 es un cuadro de gran formato que representa el acto en el que el futuro Fernando VII, que en este momento aún no había cumplido 5 años, recibía el juramento como príncipe de Asturias en San Jerónimo el Real, hecho que se produjo el 23 de septiembre de 1789.



Ilustración 3 "Jura de don Fernando como príncipe de Asturias"
Luis Paret y Alcázar. Fuente: www.museodelprado.es

Madrid celebró del 21 al 23 de septiembre de 1789 tres días de fiesta con motivo de la entrada del rey Carlos IV en la ciudad y la jura del príncipe heredero. El detalle de estas actividades se publicó en una *Gazeta Extraordinaria* el día 23 de septiembre, documento que pudo consultar el pintor cuando dos años más tarde ejecutó la obra, aunque lo más probable es que fuese testigo directo del acto en sí (PORTELA, 2006).

Una ceremonia de estas características, en la que se busca la legitimación del príncipe heredero, tiene también un fin propagandístico sobre el poder, su legitimidad y la continuidad de la dinastía. El juramento solemne es un acto ritual de cooperación mediante el cual se garantiza el funcionamiento de las relaciones entre la corona y los grupos de poder que forman el conjunto de la comunidad política. La ceremonia busca la realización de ese acto de compromiso público, de ese pacto de mutua cooperación, que será la garantía del comportamiento futuro de ambas partes. Ese pacto aporta seguridad respecto al sentido de futuras actitudes políticas de los intervenientes (NIETO SORIA, 1993).

El cuadro de Paret se convierte en el testimonio gráfico de un acto de gran importancia para

la dinastía, el juramento simboliza la legitimidad y la continuidad. La instantánea que recoge el cuadro es un acto de protocolo y al contemplarlo observamos aspectos de este como: ordenación de autoridades y su distribución espacial; diseño del espacio; la secuencia del acto y la etiqueta requerida para asistir al mismo.

La secuencia tenía un protocolo muy marcado que el pintor documenta perfectamente de una forma similar a lo que hoy conocemos como storytelling.

2.4.1. El espacio y la distribución de los asistentes

Los espacios ceremoniales que observamos en el cuadro son: altar, crucero y nave. La distribución de los asistentes se hace teniendo en cuenta los lados del Evangelio y de la Epístola. Por orden de precedencia espacial y siguiendo el texto de la *Gazeta* (entrecomillado cuando es textual) antes mencionada, podemos identificar:

En el altar: el arzobispo de Toledo “revestido de pontifical” asistido por varios capellanes de honor. Tenía frente a él una mesa y un reclinatorio. Sobre la mesa un crucifijo y un misal.

En la barandilla que separa altar y crucero de la nave, en el interior y mirando hacia el altar: dos reyes de armas a cada lado y cuatro maceros en las gradas de acceso.

En el crucero, en el lado del Evangelio “un largo banco para trece arzobispos y obispos; detrás los bancos para la Cámara de Castilla y de pie los Mayordomos” del rey Carlos IV. Al lado de la Epístola y bajo un dosel con las armas reales están situados los puestos destinados a la real familia, que aparece sentada en riguroso orden de precedencia: Carlos IV, María Luisa de Parma, el pequeño príncipe de Asturias y el Infante don Antonio (Antonio Pascual, hermano de Carlos IV y tío del príncipe).

En la nave en el lado del Evangelio: diputados y procuradores en Cortes. En el lado de la Epístola: Grandes y Títulos del reino.

En las tribunas del lado de la Epístola: las infantes “los señores consejeros y los Secretarios de Estado, Embajadores y Ministros extranjeros”. Se trata de una licencia que se toma el autor del cuadro, las ha movido de lado, ya que estaban al lado del Evangelio (así se recoge en la *Gazeta*), pero por la perspectiva y el juego de la luz, las sitúa en las tribunas del lado de la Epístola.

2.4.2. Etiqueta requerida

Los asistentes en su mayoría visten de azul: casaca, chupa y calzón. Al ser un acto solemne “en la corte los trajes todavía –son- de seda, y bordados”. La casaca “se va haciendo cada vez más estrecha en cuerpo y mangas mientras que su cuello continúa subiendo”; la chupa “única

prenda en la que se permite la decoración, que ya no lleva mangas, es recta y llega a la altura de la cintura”⁴. El calzón azul, las medias blancas y zapato negro. La mayoría de los asistentes también porta la banda de la Orden de Carlos III (el pequeño príncipe incluido), así como peluca blanca y sombrero tricornio bien bajo el brazo, los que están de pie, o sobre el regazo, quienes están sentados (PORTELA, 2006).

2.4.3. Secuencia de la ceremonia

La *Gazeta*⁵, al recoger la secuencia completa del acto, indica que, previo al acto de la jura, tuvo lugar la misa de pontifical, la bendición y el canto del *Veni Creator*. Una vez concluida la misa, el Cardenal arzobispo de Toledo, se dispuso a tomar juramento a los presentes, para ello se sentó en una silla dando la espalda al altar, frente a una mesa sobre la que había un misal abierto y un crucifijo.

Lo que vemos en el cuadro es la secuencia completa de la jura, en la que los grandes y títulos, accediendo de dos en dos, proceden a prestar juramento ante el arzobispo y rendir pleito de homenaje en manos del mayordomo mayor, inclinarse y besar la mano del monarca. Todo ello en una secuencia dinámica, como en el storytelling antes mencionado.

Además de la *Gazeta*, el libro “Colección de documentos inéditos para la Historia de España” de Miguel Salvá y Pedro Sainz de Baranda (1850) da cuenta de las palabras que allí se pronunciaron e incluye el listado completo de todos los que juraron y el orden en el que lo hicieron (páginas 68 a 95).

El acto comenzó cuando el rey de armas más antiguo llamó la atención de los asistentes, para que guardasen silencio y escuchasen la lectura de la proposición⁶. A continuación, se leyó el escrito de la jura, esta lectura fue realizada por el Decano del Consejo y Cámara desde el lado del Evangelio, en él se recogían los aspectos sobre los que había de jurar y también la forma

⁴ Cita textual de la descripción que, de la “*Moda en torno a 1808*”, aparece publicada en la web del Museo del Traje <https://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/en/dam/jcr:fd4ef5f2-c86c-4158-a90e-28cd9725861b/moda-1808-museodeltraje.pdf>

⁵ Además de la *Gazeta*, el libro “Colección de documentos inéditos para la Historia de España” de Miguel Salvá y Pedro Sainz de Baranda (1850) da cuenta de las palabras que allí se pronunciaron e incluye el listado completo de todos los que juraron y el orden en el que lo hicieron (páginas 68 a 95).

⁶ Las palabras que pronunciaba eran las siguientes: “Oíd, oíd, oíd la escritura de juramento y pleito homenaje que el Sr. Infante D. Antonio Pascual y los Prelados, Grandes, Títulos y Caballeros Procuradores de las ciudades y villas de voto en Cortes, que aquí están presentes, hacen al Serenísimo y muy esclarecido Príncipe de Asturias, nuestro Señor, como hijo primogénito y heredero del católico Rey Don Carlos IV, nuestro Soberano y Señor, y de la Reina nuestra Señora Doña María Luisa”. SALVÁ y SAINZ DE BARANDA: *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*. Vol. 22. Madrid: Imprenta de la Viuda de Calero, 1850, p. 75.

de hacerlo⁷.

A quienes tuviesen dudas o por si decidían ir contra el juramento les esperaba: “ser habidos por infames, perjuros (...) y tenidos por hombres de menos valer (...) incurráis en caso de aleve y traición, y en las otras penas que por leyes y fueros (...) están determinadas” (SALVÁ Y SAINZ DE BARANDA, 1850: 77).

Una vez leído el documento de la jura, el maestro de ceremonias le iba diciendo al rey de armas a la persona que tenía que pasar a jurar. El rey de armas decía en voz alta el nombre – o los nombres, ya que iban de dos en dos, como podemos comprobar en el cuadro- de la persona que había de jurar, que se ponía en pie y se dirigía al altar, una vez allí: hacía una primera reverencia al altar y a continuación a Sus Majestades. Tras las reverencias, se ponía de rodillas sobre una almohada-reclinatorio que había frente a la mesa en la que estaban la cruz y el misal, sobre los que ponía su mano derecha. El arzobispo preguntaba y el interpelado respondía. Esta era la secuencia:

Arzobispo: “Como (...) ¿jura de guardar y cumplir lo contenido en la escritura de juramento que aquí ha sido leída?”. A lo que el interrogado respondía: “Si, juro”. De nuevo intervenía el Arzobispo para decirle: “Así Dios lo ayude y los Santos Evangelios”. A estas palabras respondía con un “Amén” la persona que juraba (SALVÁ Y SAINZ DE BARANDA, 1850: 79)

Hecho el juramento se ponía en pie y hacía una reverencia al altar y a SS.MM. y pasaba a hacer el pleito de homenaje de manos ante el mayordomo mayor, tras el homenaje, hacía una reverencia y pasaba a besar la mano del rey, la reina y el príncipe de Asturias. Acto seguido volvía a su sitio.

Este es el detalle completo del ceremonial que recoge el cuadro, ya que vemos pasar a quien jura por todas esas etapas. Lo que ya no recoge, y encontramos en los documentos antes mencionados, es el final del juramento. Una vez todos hubieron jurado (incluidos los que tomaban juramento) y vuelto a sus puestos, el secretario de la Cámara, previa reverencia a

⁷ Se recogen, por su curiosidad, algunas de las frases del teto que leyó el Decano: “(...) decís que juráis a Dios nuestro Señor y a Santa María su Madre, y a la señal de la Cruz y a las palabras de los Santos Evangelios que están escritas en este libro misal que ante vosotros tenéis abierto, la cual, Cruz y Santos Evangelios, corporalmente con vuestras manos derechas tocaréis, que por vosotros y en nombre de vuestros constituyentes (...) tendréis realmente y con efecto a todo vuestro leal poder a dicho Serenísimo y esclarecido Príncipe D. Fernando, por Príncipe heredero de estos reinos durante la vida de S.M. y después de ella por vuestro Rey y Señor Natural, y como a tal le prestáis la obediencia, reverencia, sujeción y vasallaje que le debéis y haréis y cumpliréis todo lo que de derecho debéis y sois obligados a hacer y cumplir (...); así Dios os ayude en este mundo a los cuerpos y en el otro a las almas donde más habéis de durar”. SALVÁ Y SAINZ DE BARANDA: *Colección de documentos inéditos* ..., pp. 75-76.

SS.MM. le preguntó a Carlos IV si “en nombre de su hijo” aceptaba el juramento y pleito de homenaje que acababa de presenciar y pedía a los escribanos de Cortes que diesen testimonio del mismo y si mandaba que se tomase juramento a los ausentes. A lo que el rey respondió: “Así lo acepto, pido y mando” (SALVÁ y SAINZ DE BARANDA, 1850: 94).

A continuación, el Marqués de Villalcampo pronunció unas palabras que destacaban la relevancia del acto que acababa de celebrarse y daba la enhorabuena a los reyes y al príncipe.

Respondió el rey agradeciendo las palabras del Marqués con lo que se dio por concluido el acto de la jura, no así el ceremonial religioso que finalizó con un *Te Deum* y la bendición solemne, tras la cual los reyes “se retiraron inmediatamente a su cuarto con el mismo acompañamiento con el que vinieron a la Iglesia” (SALVÁ y SAINZ DE BARANDA, 1850: 95).

2.4.4. Escenografía

Sobre la escenografía dice la *Gazeta* que hubo que hacer una construcción de madera en toda la extensión del crucero para igualar el suelo con el del altar mayor, que convertía a esa zona en el escenario principal. Para que quienes juraban pudiesen acceder ese espacio se construyó una grada de varios peldaños, que es la que vemos en el cuadro. El templo se vistió “en todo su buque, de varias sedas, con ricas guarniciones de oro, que señalaban las diferentes partes de su arquitectura”, destacando la parte que ocupaban los reyes “baxo un riquísimo dosel, con dos sillas para SS.MM. con sus almohadas y reclinatorios” y otras dos para el príncipe y el infante (GAZETA EXTRAORDINARIA, 1789: 683).

3. CONCLUSIONES

Este trabajo intentaba averiguar en qué medida las escenas representadas en tres cuadros del pintor Luis Paret y Alcázar eran fiel reflejo de un ceremonial contemporáneo al autor y la validez de esas obras como fuente para el estudio de la historia del protocolo. Como se ha visto en el desarrollo del trabajo al cotejar las escenas del ceremonial con los documentos de la época, lo que el pintor representa es el momento central de la ceremonia, la parte más importante del acto. Se puede afirmar que cada uno de los cuadros amplia la información contenida en dichos documentos, ya que permite ubicar correctamente a los protagonistas, identificar la etiqueta requerida e, incluso, ser testigos de los movimientos que requiere la secuencia completa de un acto ceremonial.

Las composiciones pictóricas de Luis Paret que se han estudiado dejan testimonio de la importancia del suceso que representan, de forma que el investigador actual puede interpretar y valorar el interés del acto ceremonial que dichas obras reflejan, por la fastuosidad, solemnidad y aparato desplegado. El investigador actual, se transforma en espectador privilegiado de un acto en el que la participación estaba reservada a una minoría selecta, y recibe un mensaje sobre la dinastía reinante y la sociedad de la época.

Aunque la escena que representa el cuadro, al ir dirigida al espectador de la época en la que se pintó, contiene símbolos y claves solo reconocibles por él, también el investigador actual, con el apoyo tanto de las fuentes contemporáneas al autor, como en los trabajos de investigadores e historiadores, puede interpretar la importancia de los aspectos de ceremonial y protocolo presentes en la escena que está observando.

Por todo ello podemos concluir que las imágenes que vemos en el cuadro, al igual que los grabados en la prensa ilustrada del XIX, “contribuyen a la fijación y persistencia de determinadas formas imaginadas de la realidad” (RIEGO, 2001: 34) y son aceptadas como un relato fiel de la misma. Todo ello hace de dichas obras una fuente de primer orden para el investigador en historia del ceremonial y del protocolo.

4. BIBLIOGRAFÍA

ALBARRÁN, V.: Las parejas reales, en MAURER, G. (ed.) (2022): *Paret*. Madrid: Museo Nacional del Prado. p.p. 100-105.

ALVAREZ DE QUINDÓS Y BAENA, J.A. (1804): *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*. Imprenta Real, Madrid. Digitalizado por Google Books y disponible en <https://bit.ly/42IHggb>, consultado por última vez el 11 de mayo de 2023.

CAMPOS CAÑIZARES, J. (2007): *El toreo caballeresco en la época de Felipe IV: técnicas y significado sociocultural*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

COLOMA, L. (1895): Retratos de antaño. Madrid: Viuda e hijos de Tello. Digitalizado y disponible en [Biblioteca Digital Hispánica \(bne.es\)](https://www.bne.es/colecciones-digitales/retratos-de-antaño). Consultado por última vez el 11 de mayo de 2023.

DE URBINA, J. A. (2001): *El gran libro del protocolo*. Madrid: Temas de hoy.

FUENTE LAFUENTE, C. (2007): *Protocolo para eventos. Técnicas de organización de actos I*. Madrid: Ediciones Protocolo.

GARCÍA FERNÁNDEZ, S.: “Las mesas abatibles en el siglo XVIII” en LOPEZ DE LA TORRE, J. (ed.) (2000): *En torno a la mesa. Tres siglos de formas y objetos en los palacios y monasterios reales*. Madrid: Patrimonio Nacional. P.p. 63-69.

LOPEZ DE LA TORRE, J. (ed.) (2000): *En torno a la mesa. Tres siglos de formas y objetos en los palacios y monasterios reales*. Madrid: Patrimonio Nacional.

LOPEZ SERRANO, M. (1987): *Las parejas. Juego hípico del siglo XVIII*. Madrid: Patrimonio Nacional.

MARTÍN GARCÍA, F.A.: “Etiquetas y servicios en la mesa real” en LOPEZ DE LA TORRE, J. (ed.) (2000): *En torno a la mesa. Tres siglos de formas y objetos en los palacios y monasterios reales*. Madrid: Patrimonio Nacional.

MAURER, G. (ed.) (2022): *Paret*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

MERLOS, M. (2019): “Imagen festiva de Aranjuez: los cambiantes escenarios del rey” en RODRIGUEZ MOYA, I. (ed.) (2019): *El rey festivo. Palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XIX)*. Valencia: Universitat de Valencia. p.p. 175-208.

NIETO SORIA, J.M. (1993): *Ceremonias de la realeza*. Madrid: Nerea.

PÉREZ SAMPER, M.A., “Comer en la España del siglo XVIII. Historias de hambre y abundancia”, *Cuadernos Jovellanistas*, nº13, p.p. 133-162, 2019

PÉREZ SAMPER, M.A. (2011): *Mesas y cocinas en la España del siglo XVIII*. Gijón: Ediciones Trea.

PÉREZ SAMPER, M.A.: “Fiesta y alimentación en la España moderna: el banquete como imagen festiva de abundancia y refinamiento”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, Historia Moderna, p.p. 53-98, 1997.

PÉREZ SAMPER, M.A.: “La vida doméstica en Palacio”, *Ciclo de conferencias El Madrid de Carlos IV*, Instituto de Estudios Madrileños, 1988.

PORTELA SANDOVAL, F.J. (2006): “A propósito de la jura de los príncipes herederos. Una nueva lectura del cuadro *Jura de don Fernando (VII) como príncipe de Asturias de Luis Paret*”. *La España Medieval*, nº 1 p.p. 337-348.

RIEGO, B. (2001): *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander: Universidad de Cantabria.

SALVÁ y SAINZ DE BARANDA (1850): *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*. Vol. 22. Madrid: Imprenta de la Viuda de Calero. Digitalizado por Google Books disponible en: <https://bit.ly/41osuWR>, consultado por última vez el 12 de mayo de 2023.

SIMÓN PALMER, M.C.: “Evolución del gusto en la mesa real” en LOPEZ DE LA TORRE, J. (ed.) (2000): *En torno a la mesa. Tres siglos de formas y objetos en los palacios y monasterios reales*. Madrid: Patrimonio Nacional. p.p. 34-50.

SIMÓN PALMER, M.C. (1997): *La cocina de palacio. 1561-1931*. Madrid: Editorial Castalia.

GAZETA EXTRAORDINARIA DE MADRID nº 81 de 23 de septiembre de 1789. Disponible en Gazeta: colección histórica. Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado. [A00681-00688.pdf \(boe.es\)](https://www.boe.es/boe/dias/2023/05/12/pdf/A00681-00688.pdf) Consultado por última vez el 12 de mayo de 2023.

Imágenes

PARET Y ALCÁZAR, L. (1770): "Las parejas reales". Óleo sobre lienzo. Disponible en: [Las parejas reales - Colección - Museo Nacional del Prado \(museodelprado.es\)](http://www.museodelprado.es). Descarga gratuita para uso no comercial.

PARET Y ALCÁZAR, L. (1771-72): "Carlos III comiendo ante su corte". Óleo sobre tabla. Disponible en: [Carlos III comiendo ante su corte - Colección - Museo Nacional del Prado \(museodelprado.es\)](http://www.museodelprado.es). Descarga gratuita para uso no comercial.

PARET Y ALCÁZAR, L. (1791): "Jura de don Fernando como príncipe de Asturias". Óleo sobre lienzo. Disponible en: [Jura de don Fernando como príncipe de Asturias - Colección - Museo Nacional del Prado \(museodelprado.es\)](http://www.museodelprado.es). Descarga gratuita para uso no commercial



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 Unported License](#)