

# REFLEXIONES PROTOCOLARIAS EN TORNO AL PINTOR PALENTINO CASADO DEL ALISAL

Javier Eiroa Escalada  
Académico Correspondiente

---

## RESUMEN

---

### PALABRAS CLAVE

Protocolo.  
Ceremonial.  
Comunicación.  
Pintura romántica.  
Realismo retrospectivo.  
Historia.  
Casado del Alisal.

Tras una breve referencia a los conceptos de protocolo y ceremonial y después de citar algunos hitos de la historia en España en estas materias, en el presente artículo se hace una reseña biográfica del pintor palentino José Casado del Alisal. A continuación selecciona tres obras realizadas en la segunda mitad del siglo XIX, en plena época romántica, que son claros ejemplos de la pintura de historia o realismo retrospectivo, y las analiza desde el punto de vista del protocolo y la organización de los actos en ellos representados

---

## ABSTRACT

---

### KEYWORDS

Protocol.  
Ceremonial.  
Communication.  
Romantic painting.  
Retrospective realism.  
History.  
Casado del Alisal.

After a brief reference to the concepts of protocol and ceremonial and after mentioning some milestones of the history in Spain in these matters, a biographical review of the painter Jose Casado del Alisal is done. Later, three paints made in the second half of the nineteenth century, during the Romantic period, which are clear examples of history painting or retrospective realism, are selected and analyzed them from the point of view of the protocol and the organization of the acts in them represented.

---

## 1. PRESENTACIÓN

**E**l presente artículo se configura a partir de tres ideas fundamentales.

El protocolo. Como decía el general Sabino Fernández Campo<sup>1</sup>, el protocolo es la educación reglamentada; es el procedimiento para colocar a cada uno en el lugar que le corresponde por su categoría o sus circunstancias, sobreponiéndose al criterio del propio interesado; es el sistema para establecer una convivencia civilizada; en definitiva, es la regulación ceremonial que solemniza los actos y pone orden y belleza, dignidad y perfección en su celebración y desarrollo.

---

Boletín de la Real Academia  
de Córdoba.  
BRAC, 167 (2018)  
99-122

<sup>1</sup> FERNÁNDEZ CAMPO, S., *Escritos morales y políticos*. Oviedo, Ed. Nobel, 2003, pp. 173-174.

Por otro lado, la provincia de Palencia. Como palentino tengo el honor de representarla en la Real Academia de Córdoba. Palencia está situada en el centro norte peninsular, cruce estratégico de caminos a lo largo de la historia que le ha forjado una curiosa y sorprendente personalidad de continuos contrastes, y cuyo pasado histórico hizo posible que tuviera la primera universidad de España. Una tierra con un brillante patrimonio artístico, natural y humano, pero que, al igual que su catedral, es “La bella desconocida”.

Finalmente, el pintor palentino José Casado del Alisal nacido en Villada (Palencia), 1832 – 1886, como representante de la pintura histórica o realismo retrospectivo; una tendencia pictórica que domina la segunda mitad del siglo XIX y que trata de recrear con realismo hechos ocurridos en el pasado histórico.

## 2. INTRODUCCIÓN AL PROTOCOLO Y AL CEREMONIAL

Como reconoce la Dra. Sánchez González<sup>2</sup>, no existe una definición unánime del concepto de “protocolo” debido a la ambigüedad del léxico utilizado por los diversos autores, a la vez que existe una conciencia colectiva sobre el significado de la palabra protocolo, basada en numerosos tópicos que distorsionan la realidad y generan concepciones frívolas que empañan el verdadero alcance de la disciplina.

Aún así es conveniente realizar una tentativa de definición recurriendo al Diccionario de la Real Academia de la Lengua, donde se define el protocolo como “la serie ordenada de escrituras matrices y otros documentos que un notario o escribano autoriza y custodia con ciertas formalidades”. También se define como “regla ceremonial diplomática o palatina establecida por decreto o costumbre”. En cualquier caso, al margen de estos conceptos, cuando se alude al protocolo como disciplina, se está haciendo referencia al conjunto de reglas que rigen el ceremonial. Es la transcripción escrita de los usos, costumbres y tradiciones de un país mediante fórmulas reglamentadas. El protocolo determina esas reglas a seguir mientras que el ceremonial especifica las formalidades<sup>3</sup>.

Se atribuye a Jordi Pujol la definición de protocolo como la “expresión plástica del poder”. Protocolo como manifestación de autoridad. Quienes ejercen el poder saben de la importancia que formas, gestos y símbolos tienen en su proyección hacia el resto de la sociedad.

El protocolo, como disciplina científica transversal, evoluciona a lo largo del siglo XIX pasando de ser una herramienta para consagrar la imagen del monarca, hasta llegar a ser una forma de consagrar la imagen del poder. Ya en el siglo XX, ese protocolo va a ser utilizado también por las empresas, corporaciones y otras instituciones, extendiéndose después al conjunto de la sociedad, contribuyendo a raciona-

<sup>2</sup> SÁNCHEZ GONZÁLEZ, D. del M., GÓMEZ REQUEJO, M.ª V.; PÉREZ MARCOS, R. M.ª, *Historia del ceremonial y el protocolo*. Madrid, Ed. Síntesis, 2015, pp. 11-12.

<sup>3</sup> FEIJÓO, J. J.; *Prontuario básico de Protocolo*. Gijón, Ed. Trea, 2010, p. 364.

lizar su presencia pública y a trasladar de forma directa los objetivos y mensajes que subyacen detrás de cada acontecimiento.

Como afirma Juan de Dios Orozco<sup>4</sup>, la comunicación que se establece por medio de la imagen va mucho más allá de la mera explicación del acto que se desarrolla. Debe responder a estrategias diseñadas previamente, de manera que utilizando espacios, tiempos y gestos se traslade al observador una información cuidada hasta en el más mínimo detalle. En muchos casos el observador no es consciente de la cantidad de información que le llega.

El trabajo de diseñar imágenes para alcanzar un objetivo concreto es, en gran medida, responsabilidad de los jefes de protocolo que, en última instancia, son los que distribuyen los elementos —personas o cosas, en un momento determinado— para que el mensaje responda a los criterios previamente establecidos.

Así, observando la fotografía de un acto se puede deducir quién precede a quién o, dicho de otro modo, quién es más importante que quién. Aunque la norma protocolaria española<sup>5</sup> determina claramente que la precedencia "no implica ni honor ni jerarquía" sino mera ordenación, queda suficientemente claro que los personajes más cercanos al protagonista son más importantes que los que se encuentran más alejados. Nada es aleatorio ni improvisado.

En resumen, para hablar de protocolo tenemos que conocer la historia, pues es la única manera de entender cómo hemos llegado hasta aquí. Las obras de arte en general, y en concreto la pintura, son testigos y a la vez legados de la historia, en tanto que el protocolo nos permite acercarnos a ella con un enfoque distinto.

### 3. HISTORIA DEL PROTOCOLO

Las Partidas del rey Alfonso X el Sabio (S. XIII) fueron más allá del tradicional uso del ceremonial religioso que, hasta ese momento, caracterizaba a la monarquía en España. A ellas tenemos que remontarnos para encontrar los fundamentos jurídicos que sustentan gran parte de las normas protocolarias que rigen hoy en nuestro país.

Otros autores opinan que los antecedentes históricos del protocolo en España se encuentran en la Corona de Aragón, con Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387), rey de Aragón (también llamado Pedro III como conde de Barcelona), que escribió las *Ordenacions fetes per le Molt Alt Senyor Pere Terz Rey D'Áragó sobre lo regiment de totes los oficials de la sua Cort*, donde se prescribían los deberes de todos los oficios de su casa y Corte. También diseñó el ceremonial según el cual iban a ser coronados los reyes de la Casa de Aragón, mediante la autocoronación tomando la Corona de manos del Obispo de Tarragona.

<sup>4</sup> Basado en <http://www.protocol.es/?p=2658>, consultado el 15.07.2011.

<sup>5</sup> Real Decreto 2099/1983, de 4 de agosto, (BOE n° 188, de 08 de agosto), por el que se aprueba el Ordenamiento general de precedencias en el Estado. Art. 1.2.

Saltando en el tiempo, frente a la etiqueta palatina de los Reyes Católicos y frente al poder y prestigio de la monarquía francesa, considerada desde el siglo XV el principal poder de la cristiandad, la monarquía de los Austrias necesitaba construir una imagen propia lo más sólida posible para acrecentar su autoridad en el conglomerado de reinos y territorios que le había correspondido gobernar<sup>6</sup>. Será el emperador Carlos I quien en 1548 implante el denominado *Uso de Borgoña*, que va a marcar las costumbres de la corte española a partir de ese momento.

Desde entonces la Corona española utilizará este ceremonial borgoñón, mezclado con elementos de Castilla y de Aragón, que termina por ser conocido en toda Europa con el nombre de *Etiqueta española*. Los austeros ceremoniales castellanos celebrados hasta entonces serán sustituidos por un rígido e incómodo protocolo, cuyas principales características resume Martínez-Correcher<sup>7</sup>:

1. Fastuosidad al máximo, para imponer sus efectos ante las restantes potencias europeas ya que Borgoña era un simple Ducado.
2. Crear una atmósfera casi divina en torno al soberano, obligando a los súbditos a creer en el mito del monarca.
3. Establecer un orden extremadamente riguroso en los numerosos palacios existentes, ante los continuos cambios de sede de los duques, cuyos dominios territoriales eran extensos pero no continuos.
4. Homologar estos territorios para que todos tuvieran las mismas costumbres en los temas de ceremonial.

Pero el ceremonial de corte que Carlos I introdujo no fue del agrado de todos los españoles y contaba con la hostilidad de muchos nobles y del propio duque de Alba —encargado de implantarlo en España por orden del emperador—, que se quejaban, entre otras cuestiones, del incremento de los gastos de la Casa Real como consecuencia de las fiestas y ceremonias al uso de Borgoña.

El rey Felipe II (1556-98), abrumado por las exigencias borgoñonas, introdujo los primeros cambios en este protocolo y en 1586 dicta la *Pragmática de Cortesías*, con el propósito de adaptar el protocolo de Borgoña a los usos y costumbres castellanas.

Con la llegada de los Borbones, se introduce una nueva concepción del protocolo. Esta dinastía entendía la importancia del estilo borgoñón y la cultura cortesana como instrumentos estratégicos de propaganda. La expresión del poder real y de su autoridad se reflejaba con gran esplendor, transmitiendo una imagen que impresionaba, lo que en parte les permitía manipular la opinión de los que les observaban.

<sup>6</sup> SÁNCHEZ GONZÁLEZ, D. del M. *et al.*, *op. cit.*

<sup>7</sup> MARTÍNEZ-CORRECHER Y GIL, J., "Origen del Protocolo oficial en España", en *Revista Internacional de Protocolo*, 1 (1995). Oviedo.

Felipe V (1700-1746) se encuentra en España una corte endogámica y una sociedad deprimida. Para cambiarla impone la forma de vestir francesa, que era la última moda, e implanta el sistema de gobierno al estilo de la corte francesa, con el objetivo de mostrar una imagen majestuosa y extraordinaria mediante la etiqueta, una arquitectura palaciega monumental, guardias y sirvientes uniformados, grandes eventos musicales y teatrales con fuegos de artificio y comidas imperiales.

Carlos III (1759-1788) impulsó a continuación numerosas reformas en España. A él se debe la bandera y el himno de España, que constituyen los principales símbolos nacionales.

El siglo XVIII reafirmó la jerarquía y el respeto a las categorías, a los títulos y al ceremonial, concepto que nace y se desarrolla en el marco de las instituciones religiosas pero que, con el paso del tiempo, se ha ido adaptando al ámbito político, sobre todo en ciertas solemnidades como la coronación de reyes, la reunión de una asamblea, la firma de un tratado, etc.

Como bien señala María Dolores del Mar Sánchez<sup>8</sup>, las Cortes de Cádiz son la primera institución con un ceremonial propio distinto del ceremonial de la corte en España. Hasta este momento el ceremonial era específico del monarca y se utilizaba para realzar la figura del rey y escenificar su poder. Las Cortes de Cádiz necesitan expresar su legitimidad y para ello asumen esa proyección del ceremonial garantizándose así la aceptación del pueblo. El ceremonial se convierte en el elemento legitimador.

Finalmente, el período entre los siglos XVIII y principios de XX marca la supremacía del rango y, como consecuencia, las precedencias entre los asistentes a un acto; concepto fundamental del protocolo actual.

#### 4. PINTURA DE HISTORIA

---

A finales del siglo XVIII el neoclasicismo había puesto de moda en Europa la temática de historia antigua en los cuadros, pero al comenzar el siglo XIX se empieza a prestar atención a las épocas medieval y contemporánea, de manera que en torno a la revolución liberal de 1848 los pintores románticos reorientan sus prioridades desde el costumbrismo, el paisaje y los retratos a la pintura de tema histórico.

La pintura escenográfica<sup>9</sup>, como se refirió a ella Unamuno, ha estado poco valorada al no tenerse en cuenta que, bajo la apariencia de teatralidad y el realismo en la representación de los personajes, se encontraba la dificultad que para el pintor suponía combinar la elección de un tema atractivo y novedoso con la habilidad técnica

---

<sup>8</sup> SÁNCHEZ GONZÁLEZ, D. del M. "Notas sobre la evolución del protocolo y el ceremonial en España". *Revista de Estudios Institucionales*, vol. II, 2 (2015), pp. 55-63. Madrid.

<sup>9</sup> Citado en LAFUENTE FERRARI, E., *Breve historia de la pintura española*. (2 vols.). Madrid, Ed. Akal, 1987, p. 479.

ca que supone una composición en la que se representan muchas figuras en distintas actitudes y multitud de detalles ambientales en un lienzo de gran tamaño<sup>10</sup>.

En un momento de exaltación nacionalista como era la segunda mitad del siglo XIX en España, la pintura de historia como herramienta para visualizar los episodios clave que dieron pie a las virtudes nacionales, se vio favorecida por el Estado. Éste utiliza la Academia de Bellas Artes como nuevo instrumento centralizador de la creación artística, sustituyendo la iniciativa que en épocas anteriores tuvieron la Monarquía y la Iglesia, cuya importancia había quedado relegada por la pérdida del poder absoluto de la primera, y como consecuencia de la desamortización de Mendizábal la segunda.

Por todo ello, de los mecanismos que componen el sistema del arte en la España del S. XIX hay dos especialmente importantes: los concursos y las exposiciones nacionales de Bellas Artes. Los concursos<sup>11</sup> parten del principio de que un jurado tiene capacidad para decidir sobre el cumplimiento ideal del tema que se propone representar en una obra de arte, la mayoría de las veces procedente de la historia de España.

En definitiva, los cuadros, además de imágenes que llegan a convertirse en emblemas, son objetos que tuvieron su razón de ser en servir a unos intereses muy concretos, en un lugar y en un momento determinado y en los que se presentan los logros del pasado como una empresa colectiva prolongada hasta el presente, evocando un destino común. La complacencia en la victoria constituye uno de los elementos más característicos de los asuntos tratados por los pintores de historia en aquel momento.

De la misma forma que hoy en día se considera que un acontecimiento no ha tenido lugar hasta que no es retransmitido por los medios de comunicación, el lienzo de gran tamaño y cargado de simbolismo lograba el mismo efecto cuando se exponía al público.

## 5. BIOGRAFÍA DE JOSÉ MARÍA CASADO DEL ALISAL

José María Casado del Alisal nació en la localidad palentina de Villada, el 24 de marzo de 1831. Fue el segundo de cinco hermanos. Su padre ejercía como administrador de los bienes del duque de Pastrana y conde de Villada. Ante las pocas posibilidades de que la familia progresara en Villada y con el objetivo de dar una mejor educación a los hijos, la familia se traslada a Palencia y él cursa estudios en el Instituto Provincial. Posteriormente ingresa en la Escuela de dibujo de Palencia, financiada por la Sociedad Económica de Amigos del País. Aconsejado por su director,

<sup>10</sup> GÁLLEGO SERRANO, J., "La pintura de historia en la Academia Española de Bellas Artes de Roma". *Catálogo de la Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979)*. Madrid, 1979, pp. 17-27.

<sup>11</sup> Extractado de <http://www.jotdown.es/2016/09/pintura-retrata-mejor-la-historia-espana/>. Consultado el 19/09/2016.

se traslada a Madrid donde continúa sus estudios de pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, siendo alumno de Federico Madrazo.

Con apenas 23 años realiza su primera obra importante<sup>12</sup>: "La Resurrección de Lázaro", que le serviría para obtener una pensión para viajar a Roma en 1855, donde continúa su formación y desde donde remitió sus primeros trabajos artísticos de importancia que le permitieron ser nombrado director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma.

Con su pintura *Los últimos momentos de Fernando IV el Emplazado* obtuvo una primera medalla en la Exposición Nacional de 1860. Ese éxito le proporcionó dos importantes beneficios; por un lado, una prórroga de dos años en su pensión, que le permitió completar su formación en París, donde combinó los ambientes artísticos oficiales con los alternativos para hacerse una idea completa de las tendencias pictóricas; y por otro lado, se le encargó un lienzo de gran tamaño que representara *El juramento de las Cortes de Cádiz* para decorar el hemiciclo del Congreso de los Diputados, por el que le nombrarían Comendador de la Orden de Isabel la Católica.

Todavía en París, Casado incorpora algunos conceptos románticos que empezaban a triunfar en la Europa del momento y añade mayores dosis de dramatismo a su obra *La rendición de Bailén*. Ambientada en la guerra de la Independencia, es la gran obra histórica con la que obtendría su consagración definitiva y que le convertiría en uno de los grandes nombres de la pintura española contemporánea.

Cuando Casado del Alisal se había erigido como una de las figuras más sobresalientes del llamado realismo retrospectivo, se estableció en Madrid en 1864, donde fue reclamado en numerosas ocasiones por políticos, aristócratas, personalidades de la sociedad de la época e incluso por la propia Corona para realizar retratos. Identificado políticamente con los sectores más conservadores de su tiempo, protagonizó cierta rivalidad con Antonio Gisbert, que encarnaba la ideología liberal en la pintura de la época.

El 15 de noviembre de 1885 pronuncia su discurso de ingreso en la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando.

Compagina su trabajo de pintor con las tareas docentes como catedrático de la Escuela de Artes y Oficios y el desempeño de funciones directivas en varias entidades culturales. Fallece el 8 de octubre de 1886 en Madrid dejando una notable colección de obras pictóricas, principalmente retratos y representaciones de carácter histórico.

<sup>12</sup> Basado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/casado-del-alisal-jose/d87ceca0-a430-4086-bb26-466744e08c93>. Consultado el 02/08/2016.

## 6. ANÁLISIS PROTOCOLARIO DE OBRAS

Los sentimientos, tanto en pintura como en protocolo, son importantes porque provocan la implicación en la obra o permiten mantener la distancia con el motivo. En mi caso, y como paisano que soy, el afecto que siento por la figura y obra de Casado del Alisal me proporciona un espacio y unos personajes reconocibles sobre los que reflexionar desde el punto de vista del protocolo y del ceremonial.

Ante todo, señalo que no soy especialista en pintura, solo un apasionado del protocolo y del ceremonial. No hablo de colores ni de historiografía de la pintura, sino que presentaré unas notas sobre la puesta en escena de lo representado, como manera personal de relacionarme con estas obras. Un protocolario que se pregunta cómo hizo el pintor para crear las escenas que firma. Cómo trata a los personajes, cómo organiza y jerarquiza la composición y los personajes.

La selección de obras se ha hecho combinando dos criterios. Por un lado, optando por obras conocidas que refieren momentos importantes de la historia de España, de manera que permitan tener una panorámica lo más amplia posible de detalles protocolarios, ceremoniales y organizativos. Y por otro, ordenándolas según la fecha en que fueron pintadas, aun cuando este criterio suponga alterar la cronología de la temática representada en los mismos.

Las obras seleccionadas son:

1. El juramento de las Cortes de Cádiz de 1810 (1861-62)
2. La rendición de Bailén (1864)
3. Isabel II en traje de Corte (1865)

### 6.1. PROTOCOLO OFICIAL: EL JURAMENTO DE LAS CORTES DE CÁDIZ DE 1810

La obra de Casado del Alisal es un enorme lienzo (311 × 377 cm.) que se encuentra en la parte superior derecha del testero del hemiciclo del Congreso de los Diputados. Representa el momento de la jura de los diputados de las Cortes de Cádiz, el 24 de septiembre de 1810.

El lienzo había sido encargado a Federico de Madrazo cuando se acordó decorar el Salón de Sesiones del Congreso de los Diputados construido varios años antes. Madrazo propuso varios temas relacionados con el parlamentarismo, pero no fueron aceptados por la Comisión del Congreso, que prefirió representar las Cortes de León del año 1020 y las de Cádiz de 1810. Tras sucesivos retrasos a lo largo de tres años, la Comisión le retiró el encargo y se lo encomendó, a finales de 1860, a dos pintores cuyas ideologías representaban las grandes fuerzas políticas del momento, Casado del Alisal, por los conservadores, que pintaría *El juramento de las Cortes de Cádiz* en 1810, y Gisbert, por los liberales, que abordaría *La Jura de Fernando IV en las Cortes de Valladolid*.



*El juramento de las Cortes de Cádiz.* Madrid. Salón de Sesiones, Congreso de los Diputados, (1861-1862).

En el mes de mayo de 1862, una vez acabado el lienzo en París casi 50 años después de los hechos que describe, Casado del Alisal lo remitió a Madrid donde fue expuesto en uno de los salones del Congreso de los Diputados durante dos meses, momento en que le fue abonada la cantidad de cien mil reales<sup>13</sup>. Poco después, el 11 de noviembre, la reina Isabel II le nombra comendador de número de la Real Orden de Isabel la Católica “en prueba de lo satisfecha que ha quedado de su trabajo”.

#### CONTEXTO HISTÓRICO

Para entender los acontecimientos que narra el lienzo hay que remontarse unos años atrás. La celebración de las primeras cortes modernas en España se enmarca en el contexto de la Guerra de la Independencia que se inicia en mayo de 1808 tras la invasión francesa. Las abdicaciones de Bayona dejan la corona española en manos de Napoleón, que nombra rey de España a su hermano José.

<sup>13</sup> Archivo del Congreso de los Diputados. Legajo 19, n° 74.

En defensa de la independencia española y de Fernando VII, considerado legítimo rey, se crean por toda España juntas locales y provinciales de defensa, que en septiembre de 1808 otorgan la dirección del país a la Junta Suprema Central y Gubernativa del reino, bajo la presidencia del conde de Floridablanca.

La Junta Central da paso a la Regencia que, con objeto de reforzar su legitimidad, convoca las cortes de acuerdo con el principio de carácter estamental. Sin embargo, la regencia termina decretando la convocatoria de unas cortes unicamerales, elegidas mediante sufragio censitario indirecto, en el que se concede derecho a voto a todos los varones españoles mayores de 25 años con un determinado nivel de renta.

Ante el avance de las tropas francesas, la sede parlamentaria se establece en Cádiz, protegida por la armada inglesa.

#### ANÁLISIS DEL ACONTECIMIENTO OCURRIDO

Aunque las Cortes de Cádiz aúnan tradición y modernidad, suponen una ruptura total en el equilibrio de fuerzas políticas conocido hasta ese momento, y un cambio radical en la concepción del poder en España, que ineludiblemente se reflejó en el protocolo de la época, en cuanto que el mismo no es más que una representación y escenificación del poder<sup>14</sup>.

Dentro de la Junta Central y Suprema Gubernativa de España e Indias, el 25 de noviembre de 1809 se crea una Junta de Ceremonial, para encargarse específicamente de estas cuestiones en las futuras Cortes y el 24 de noviembre de 1810 se publica el Reglamento para el gobierno interior de las Cortes (1810)<sup>15</sup> que se imprimió y se repartió a los diputados para su observancia.

El primer aspecto que se consideró a lo largo del proceso constituyente fue la importancia del tratamiento honorífico. Prueba de ello<sup>16</sup> es que tras la sesión de 05/10/1810, Capmany recriminaba al periódico liberal *El Conciso* no incluir en sus crónicas el tratamiento de Señor delante del apellido de los diputados, lo que en su opinión iba en desprestigio de la institución.

En cambio, no se aprecia preocupación por las precedencias. El Reglamento de 1810 citado establece una cierta precedencia entre los diputados que ostentan cargos en las Cortes: presidente, vicepresidente, dos secretarios y un vicesecretario. Tam-

<sup>14</sup> SÁNCHEZ GONZÁLEZ, D. del M., "Cuestiones de ceremonial y protocolo en las cortes de Cádiz". [http://doloresdelmarsanchez.es/resources/CUESTIONES+DE+CEREMONIAL+Y+PROTOCOLO+EN+LAS+CORTES+DE+CA\\$CC\\$81DIZ.pdf](http://doloresdelmarsanchez.es/resources/CUESTIONES+DE+CEREMONIAL+Y+PROTOCOLO+EN+LAS+CORTES+DE+CA$CC$81DIZ.pdf); consultado el 26/06/2014.

<sup>15</sup> *Colección de los Decretos y Órdenes que han expedido las Cortes Generales y Extraordinarias* (1811-1813), 3 vols. Cádiz, Imprenta Real, <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/FichaTituloSerieDeObra?id=269&portal=56>. Consultado el 12/07/2017.

<sup>16</sup> DURÁN LÓPEZ, F., "Prensa y parlamentarismo en Cádiz en el primer año de las Cortes: El Conciso (septiembre de 1810-agosto de 1811)", *El Argonauta Español*, 4 (2007), <http://www.argonauta.images.org/document97.html>. Consultado el 28/06/2017.

poco existe una jerarquización en el asiento de los diputados, quedando tan sólo reservado al presidente el centro de la sala y la mesa. En cambio, sí aparece para las votaciones, donde se establece que comenzaban por los Secretarios, y continuaban por la derecha del Presidente, guardando los diputados el orden de asientos, votando el Presidente el último.

#### *JURAMENTO DE LOS DIPUTADOS A CORTES. SECUENCIA DE ACTOS*

Mediante el decreto del Consejo de Regencia para la instalación de Cortes<sup>17</sup> se establece que en la Real Isla de León —actual municipio de San Fernando— se celebre la sesión inaugural de las Cortes el 24 de septiembre de 1810, teniendo la ceremonia una parte religiosa y otra civil. Según los datos recogidos en el diario de sesiones de las Cortes Generales y Extraordinarias<sup>18</sup>, a esta primera sesión acuden 102 diputados de los 240 que estaban convocados.

A las nueve de la mañana, los diputados que habían podido llegar hasta la Isla de León y los suplentes se reúnen en la Sala Capitular de la Casa Consistorial, sede de la Regencia.

Media hora más tarde, a las nueve y media, el Consejo Supremo de Regencia y los diputados se dirigen en procesión hacia la iglesia mayor parroquial de San Pedro y San Pablo. El recorrido se encontraba cubierto por tropas de la Casa Real y del ejército acantonado.

En la iglesia se celebra el acontecimiento representado en el lienzo de Casado del Alisal. El cardenal arzobispo de Toledo, D. Luis María de Borbón y Vallábriga, oficia la misa de Espíritu Santo. Después del Evangelio, el presidente del Consejo Supremo de Regencia, el obispo de Orense, hace una oración exhortatoria y a continuación, el secretario de Gracia y Justicia, D. Nicolás María de Sierra, pronunció en voz alta las cuatro preguntas del juramento referidas a la religión católica, a conservar la integridad de la nación y liberarla de la ocupación, a la conservación de Fernando VII y de la sucesión a la corona, y a desempeñar su cargo y guardar las leyes, salvo las que conviniese modificar. Tras responder los diputados “Sí, juramos”, fueron pasando de dos en dos a tocar los evangelios, tras lo cual el presidente concluyó el juramento conminándoles al cumplimiento, con la frase “Si así lo hicierais, Dios os lo premie; y si no, os lo demande”.

Finalizada la parte religiosa del acto con la interpretación del himno *Veni Sancti Spiritus* y el Tedeum, los diputados se trasladaron en formación al Teatro Cómico para la instalación de las Cortes.

<sup>17</sup> [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ceremonial-para-la-instalacion-de-las-cortes-23-de-septiembre-de-1810--0/html/fffb4004-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_1.html#I\\_1](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ceremonial-para-la-instalacion-de-las-cortes-23-de-septiembre-de-1810--0/html/fffb4004-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_1). Consultado el 12/07/2017.

<sup>18</sup> <http://academiajurisprudenciapr.org/cadiz/coleccion-documental/documentos-constitucionales/cortes-de-cadiz-1810-1813/, p. 2>. Consultado el 17/06/2017.

*DESCRIPCIÓN DE LA REPRESENTACIÓN DEL ACTO CENTRAL DEL JURAMENTO*

El escenario del cuadro de Casado es la iglesia parroquial de la Isla de León. Como fondo escenográfico se intercalan los muros blancos del templo con el tabernáculo y las velas encendidas, a la izquierda; el púlpito en el centro, y un dosel rojo rematado con un emblema heráldico bajo el que se encuentra un retrato, probablemente del rey Fernando VII.

Los numerosos personajes están dispuestos casi en círculo en torno a las gradas del altar, enmarcadas por un macero de vestimenta roja y un monaguillo arrodillado.

Los dos personajes más destacados del altar son clérigos. Flanqueado por sendos sacerdotes con capa pluvial, la presidencia del acto la ostenta el arzobispo de Toledo Luis María de Borbón, quien con mitra y casulla, tras presidir la misa de Espíritu Santo, sostiene abiertos los Santos Evangelios sobre sus rodillas. A su derecha se ubica un segundo prelado, Pedro Quevedo y Quintano —obispo de Orense—, que asiste al acto en calidad de presidente del Consejo de Regencia.

A la izquierda del arzobispo de Toledo, de pie, está el secretario del despacho de Gracia y Justicia, D. Nicolás María Sierra, uniformado con calzón rojo y casaca de abundantes bordados, con unos papeles en la mano, que actuando como Notario Mayor del Reino tomó juramento a los diputados.

Frente a ellos, en la parte central y unos escalones más abajo que acentúan la separación entre la realeza y el Tercer Estado, se encuentran los diputados vestidos con trajes de calle, propios de la época, algunos de ellos con bandas y condecoraciones. Sus actitudes se alejan de la severidad y magnificencia de los eclesiásticos. También sorprenden las manos levantadas de los diputados. Supuestamente lo hacen a modo de votación, pero no todos lo hacen al mismo tiempo y, es más, de ser una votación nominal, solo uno debería tener la mano levantada. Dice la crónica que en un momento posterior se acercaron de dos en dos a jurar sobre la Biblia.

Como reflexión personal, en estas Cortes se cambió la forma de entender la vida, la propiedad y se aprobaron derechos individuales de las personas, pero sorprende el nulo papel de la mujer, a las que incluso se prohibió asistir a las sesiones de las Cortes.

Resulta llamativo que el autor eligiera la jura de los diputados como momento más representativo de las Cortes de Cádiz, sin ser —a nuestro juicio— el principal de toda la secuencia de actos. Hay un mensaje que transmitir, pero da la impresión de que no se sabe muy bien cómo hacerlo y quién debe hacerlo; tal vez sea una muestra de la complejidad del momento histórico, cuyo reflejo protocolario está todavía en discusión en los foros académicos.

Resumiendo, los cuadros recogen arte pero también instantes de la vida. En este caso, la obra de Casado es el testimonio gráfico de la recreación de un acto oficial de gran importancia y mucho protocolo: ordenación de autoridades, ceremonia y etiqueta. Leyendo las actas y observando el lienzo podemos apreciar los aspectos de

protocolo tenidos en cuenta: adaptación del espacio en un edificio religioso, la distribución de puestos, considerando posiciones y localizaciones relativas, la etiqueta requerida y la secuencia del acto, sugerida en el cuadro por la representación de un instante dentro de una secuencia de tiempo.

## 6.2. PROTOCOLO MILITAR Y DIPLOMÁTICO: LA RENDICIÓN DE BAILÉN

Mientras reside en París, durante la primavera de 1863, Casado pinta un lienzo de tema histórico que narra la derrota de las tropas francesas a manos de las españolas en Bailén, en plena Guerra de la Independencia.

Este episodio bélico ocurrido en julio de 1808, supone un punto de inflexión en la historia europea porque hasta entonces nadie había conseguido derrotar a los ejércitos napoleónicos. Y en Jaén, contra todo pronóstico, el maltrecho ejército español dirigido por el general Francisco Javier Castaños, con el apoyo de la población local, consiguió derrotar al hasta entonces dueño indiscutible de los campos de batalla europeos.



*La rendición de Bailén.* Madrid. Museo del Prado (1864).

Al contemplar *La Rendición de Bailén* es inevitable recordar el cuadro de *La Rendición de Breda*, pintado por Velázquez (1634-35), que evoca Casado del Alisal para este tema similar.

Es un cuadro muy espectacular por el formato (3,38 x 5,00 m). Conviene resaltar que, en la tradición clásica de la pintura, el formato tiene mucha importancia. A

pesar de que León Battista Alberti<sup>19</sup> en su tratado de la pintura, publicado en el S. XV, dice muy claramente que lo más importante de un cuadro no es el tamaño sino la narración que cuenta, a continuación aclara que un cuadro de historia no debe tener más de 10-12 personajes porque si se multiplican produce confusión. En el cuadro objeto de análisis aparecen perfectamente personificados 20 personajes, aun cuando estén acompañados por una gran multitud que se prolonga y desdibuja hacia el horizonte.

*DESCRIPCIÓN DEL CUADRO Y ANÁLISIS PROTOCOLARIO DE LA VESTIMENTA*

Es preciso comenzar con unas aclaraciones previas de técnica protocolaria. Como cualquier profesional responsable de la organización de actos sabe, las posiciones derecha e izquierda se consideran tomando como referencia la presidencia del acto; en caso de que hipotéticamente fuéramos los maestros de ceremonias en el cuadro que analizamos, nos situaríamos en el centro del cuadro, entre los dos generales, mirando al público —los observadores del cuadro— de tal manera que a nuestra derecha quedasen las tropas españolas y a nuestra izquierda, las francesas.

Y otra breve aclaración, una presidencia puede ser impar o par, dependiendo del número de personas que la ocupe. En caso de una presidencia con número impar de miembros, la posición principal es la central, situándose a derecha e izquierda de ésta los demás integrantes de la misma, de acuerdo con su precedencia, mientras que en una presidencia par, de las dos posiciones centrales, la más importante es la derecha, según el siguiente esquema:

Presidencia impar:



Presidencia par:



Desde el punto de vista de la composición, el esquema básico del cuadro es un aspa a cuyos lados se sitúan las tropas de ambos ejércitos, españoles a la derecha —protocolariamente hablando— y franceses a la izquierda, en una posición algo retrasada, subrayando su condición de derrotados. En el centro, el grupo principal distribuye los personajes en semicírculo. Orden y precedencia en esta composición artística, centro, su derecha y su izquierda, como si se tratara de la organización de una presidencia par.

<sup>19</sup> BATTISTA ALBERTI, L., *De Pictura* (libro 3). 1436. <http://www.noteaccess.com/Texts/Alberti/3.htm>. Consultado el 29/07/2016.

Frente a frente, como si fueran viejos conocidos, las figuras tienen una concentración casi litúrgica. El general Francisco Javier Castaños, general en jefe del Ejército de Andalucía, situado casi en el centro del lienzo es el protagonista. Destaca además por la iluminación y el tono claro y colorido de su uniforme de teniente general sobre el de sus acompañantes pero sobre todo, por su caballerosa actitud, saludando a su enemigo tomando el bicornio con su mano derecha. Frente a él, el general Pierre Dupont, comandante en jefe del Cuerpo de Observación de la Girona, el famoso “Rayo del Norte” según Napoleón, saluda a su vencedor con altiva arrogancia y gesto de resignación, que encuentra su contraposición en el otro bando en la altanera figura del suizo Teodoro Reding, que junta sus manos a la espalda. A su lado, y también tocados con sombrero, los generales de división Manuel de Lapeña, de pobladas patillas, y Félix Jones asisten pie a tierra a la ceremonia de rendición francesa.

Detrás de ellos, un variopinto grupo de soldados aparece en actitudes muy dispares: uno, probablemente voluntario de Málaga, apoya la pierna derecha sobre la cureña de un cañón, mientras que sostiene una bandera francesa con el águila dorada en su asta como botín tomado al enemigo; otro, sentado en la misma pieza de artillería y sin uniforme regular, cura su pierna herida; unos miran al grupo principal mientras otros hablan o gritan.

En el lado izquierdo —protocolariamente hablando—, el mariscal Dupont se encuentra acompañado de un nutrido grupo de oficiales, la mayoría con la cabeza descubierta, entre los que figuran los generales Vedel, Charbert, Marescot y Gobert, éste con la cabeza vendada y el brazo en cabestrillo. Dupont viste uniforme de general de caballería con el bicornio en la diestra, en tanto que Gobert luce la vestimenta característica de los húsares con guerrera y calzón azul con adornos dorados, colgando del hombro izquierdo la pelliza con numerosos órdenes de cordonadura y el portapliegos decorado con el águila imperial.

Sobre ambos grupos, el fondo de cielo nuboso deja ver el campo de batalla difuminado, recordando el de la sierra madrileña que Velázquez plasmó en *Las lanzas*. Esa difusa presencia puede ser comparada con el panel trasero de la presidencia de los actos, que funciona también como elemento significativo dentro de la obra, ya que localiza y centra el tema del que Casado del Alisal nos habla: la derrota francesa en los campos de Jaén.

Este cuadro de Casado fue cuestionado<sup>20</sup> por la altanería y lo bien uniformados que están los franceses frente al aspecto más desaliñado de los españoles, transmitiendo la falsa impresión de que quienes se rendían eran los españoles y no, como en verdad ocurrió, los franceses. Es probable que esta crítica se debiera a la costumbre española de confundir conceptos; la cortesía no es sinónimo de debilidad.

<sup>20</sup> Por ejemplo, CRUZADA VILLAMIL, G., “La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864”. *El arte en España*. Tomo III, Madrid, 1865, pp. 384-400.

*LOS PERSONAJES Y LA RELACIÓN ENTRE LOS MISMOS*

Casado, más que ser fiel a la historia, trata de recrear el espíritu de la batalla y su significado incorporando, como ya hemos comentado, algunos detalles extraordinarios tanto en los ropajes como en el armamento de ambos bandos o en las actitudes y expresiones de varias de las figuras representadas.

En esta línea, el pintor plasma en el lienzo detalles que, sin ser veraces, podían ayudarle a crear una composición más escenográfica. Por ejemplo, la capitulación fue firmada el 22 de julio en la venta del Rumbalar por Castaños y el conde de Tilly y por los franceses Charbert y Marescot, y al día siguiente —23 de julio— en Andújar se celebró la ceremonia de rendición, por el general Escalante ya que no estuvieron presentes Reding ni Coupigni por parte española, ni el francés Gobert, que falleció días antes en Mengíbar.

Para poder determinar las posiciones relativas de los generales, tanto españoles como franceses, el autor ha recurrido a la sombra que proyectan las figuras, de manera que así se ha podido determinar quién se situaba a la derecha y a la izquierda de los generales protagonistas de la escena representada, toda vez que al hallarse éstos un paso adelantados de la que sería la línea de saludo, la perspectiva del cuadro induce a confusión.



*La rendición de Bailén*

Los personajes principales del cuadro son los siguientes:

1. El general Castaños, que se descubre ante la gallardía mostrada por el general Dupont (n° 4), ya descubierto y con el bicornio en la mano.
2. El general suizo Theodor von Reding, cuyo papel fue clave en el desenlace de la batalla y cuya antipatía hacia los franceses era manifiesta, es el personaje que cubierto —y clara intención de no dejar de hacerlo—, se encuentra detrás de Castaños. También hace un paréntesis con su cuerpo, pero en sentido inverso, tensando el cuello, de manera que su postura trasluce severidad, intransigencia y soberbia, con lo que se engrandece todavía más la imagen del amable general Castaños.
3. General Manuel de la Peña, al mando de la Tercera División, la de los garrocheros de Úbeda, jinetes que nunca habían entrado en combate y cuya experiencia anterior consistía en guardar rebaños de toros bravos; Junto con el anterior, desempeñó un papel decisivo en la batalla. De la Peña mantiene una actitud muy similar a la de von Reding.
4. Dupont parece más arrogante porque mantiene con su cuerpo una postura más vertical, aunque el general francés muestra la palma de la mano izquierda en un gesto que quiere significar vencimiento.
5. Posiblemente el general francés Marescot. Al estar descubierto muestra su cortesía, pero mantiene un rostro neutro, totalmente inexpresivo.
6. General Gobert, Jefe de la División de Coraceros. Con el mentón bajado y el ceño fruncido, tiene cara de enfado y, tal vez, de rencor. En realidad, Gobert nunca estuvo allí, puesto que había muerto poco después de la batalla como consecuencia de una herida de bala en la cabeza.

En un segundo nivel, a continuación de los principales protagonistas de la escena se encuentran otros personajes:

7. En segunda fila, posiblemente sean los generales Félix Jones y Tomás Moreno. No ofrecen ninguna expresión en particular y tal vez su presencia cumple la función de dotar de mayor volumen a la parte del cuadro correspondiente a los españoles.
8. Posiblemente los generales franceses Charbert y Fresia, montados a caballo y casi con prisa por desaparecer de la escena. El primero, al igual que el general Marescot citado anteriormente, muestra su cortesía al descubrirse y mantiene un rostro totalmente inexpresivo.

A partir de aquí, tendremos lo que podría denominarse el público asistente al acto:

9. Soldado regular del ejército español. Compárese su postura y uniforme con la de los legionarios franceses de la derecha (n° 13).
10. 11. y 12. Garrocheros y voluntarios. El n° 10, mientras se cuida una herida, mantiene la mirada torva, con el cuerpo ladeado, lo que demuestra rencor; el n° 11, lleva una enseña francesa y se muestra tan gallardo como el general Castaños; detrás de él (n° 12) otro voluntario vocifera rompiendo la solemnidad del acto.
13. Legionarios franceses en actitud de derrota.

El semblante de los generales franceses lo dice todo. Dupont y Gobert, altivos y orgullosos se rinden, abriendo sus brazos en señal de sumisión, mientras el general Castaños muestra sus respetos al enemigo vencido.

Los otros tres generales franceses citados representan los distintos escenarios de intercomunicación entre los seres humanos: colaboración, indiferencia y confrontación.

En conjunto, el cuadro nos presenta una visión casi cinematográfica en la que la idea de movimiento enlaza las figuras en un continuo de gestos, rostros y sentimientos; las figuras emocionan con las miradas y la extraordinaria puesta en escena. Ante este escenario, es fácil sentirse el maestro de ceremonias.

#### ACTITUD PROTOCOLARIA REPRESENTADA Y SU PROYECCIÓN EN LA ACTUALIDAD

La caracterización de los personajes y la diferente gestualidad que Casado dio a cada uno provoca el principio de empatía entre el espectador y los personajes representados en el cuadro.

En él también se encuentran reflejados conceptos como dominación, sumisión y elegancia; conceptos que pueden concretarse en ideas tales como comunicación efectiva, personalidad e influencia entre las personas.

En definitiva, la comunicación no verbal tiene mucho que ver con el protocolo. Muy utilizada en política y publicidad, sirve para enviar mensajes<sup>21</sup>. Cualquiera que tenga relación con la actividad pública y la desarrolle frente a los medios de comunicación, está obligado, para el efectivo desempeño del cargo que ocupa, a entenderse y comunicarse de forma empática. Es una manera de hablar sin palabras. La forma de actuar es parte de la imagen de un político.

Como conclusión, Casado del Alisal recurre a una serie de herramientas históricas y simbólicas —posición, vestimenta, gestualidad, etc.— con la clara intención de transmitir una serie de mensajes. No puede improvisarse la localización donde se escenifica el acontecimiento; el lugar elegido cuenta, suma y comunica y junto con el resto de elementos simbólicos que lo acompañan, y las personas que lo interpretan, se convierten en un lenguaje codificado que junto con la puesta en escena sirven como elemento comunicador de mensajes institucionales de contenido político, social, cultural o humano.

### 6.3. PROTOCOLO SOCIAL: ISABEL II, EN TRAJE DE CORTE

A la vista de la popularidad que alcanzó el cuadro de *La batalla de Bailén* tras su exposición en el Teatro Real, los reyes doña Isabel II y don Francisco de Asís acudieron a contemplarlo. Según las crónicas<sup>22</sup>, la reina quedó muy satis-

<sup>21</sup> <http://www.protocol.es/?p=4361>. Consultado el 26/06/2014.

<sup>22</sup> Véase, por ejemplo, *El Contemporáneo*, Núm. 1073, de 06/07/1864.

fecha con el lienzo, decidió adquirirlo para su colección particular y recompensar a Casado del Alisal con el título honorífico de pintor de Cámara el 5 de julio de 1864. Además le encomendó la realización de un retrato de cuerpo entero.



*Isabel II en traje de Corte (1865). Madrid, Palacio Real.*

El 20 de febrero de 1865, Casado firmó el retrato de la reina Isabel II, que hoy se conserva en el Palacio Real y del que existe un pequeño boceto en el Palacio Real de Aranjuez.

Como bien dice el experto en protocolo Miguel del Amo, en colaboración expresa para este artículo, hablar de Isabel II es hablar del Romanticismo. Su reinado coincidió de pleno con este movimiento artístico y literario. Es por ello que a sus innumerables admiradores les gusta denominarla la reina romántica.

Es un elegante retrato oficial, casi fotográfico, que ayudado por el escenario arquitectónico y el color, pone de manifiesto el poderío de la soberana. A la vez, aumenta la fama de Casado del Alisal, porque combina el tono académico de los retratos oficiales de Federico de Madrazo con la representación más realista del aspecto de la soberana, donde su físico notablemente desgastado, difiere mucho del de los retratos de su juventud.

Al respecto, José García<sup>23</sup> escribe en la época que el retrato de la reina está “pintado con cuanta lozanía y hermosura de color se puede exigir; pero falto de aquella noble expresión y delicado ademán característico de nuestra Soberana, y aún de cierto parecido, requisito principal de esta clase de obras”.

### DESCRIPCIÓN DEL CUADRO

El espléndido retrato de José Casado del Alisal muestra una imagen de la reina Isabel II, de pie y de cuerpo entero, casi a tamaño natural, en una posición de tres cuartos a la derecha.

La nota de fastuosidad en un retrato de corte viene dada por el escenario que se representa. En este cuadro, la reina está subiendo las escaleras de lo que parece ser el Palacio del Congreso de los Diputados, que ella misma inauguró solemnemente en el año 1850. Este escenario es muy parecido al de la escalera principal del Palacio Real de Madrid, si bien los balaustres son diferentes. Al fondo, en contraste con un amplio cortinaje rojo, se advierten una estatua de bronce y un león que apoya su pata derecha sobre una gran bola, inspirado en los que flanquean el trono del Salón del Palacio Real.

Coronada, sube la escalera jalonada por un escudo, por una gran columna jónica y balaustrada de mármol. Una escenografía sencilla, pero de gran solemnidad y empaque. El cuadro es uno de los últimos retratos de Isabel II como reina de España y el último en el que aparece luciendo la Corona de Lises, cuya flor es el símbolo de la dinastía borbónica. Como dato interesante en relación a esta corona, que fue la favorita de la reina y con la que se retrató en múltiples ocasiones, cabe indicar que no aparece recogida en el inventario de joyas de la Reina que se hizo tras su muerte. Es probable que fuera desmontada o vendida para poder mantener su estilo de vida en el Palacio de Castilla, en París, tras la Revolución de 1868 que acabó con su reinado enviándola al exilio francés hasta su muerte en 1904.

Destaca el imponente aderezo de joyas que luce la reina, con —aparentemente, porque la calidad de la representación no permite asegurarlo— esmeraldas y brillantes. Pendientes, collares, brazaletes, broche en la hombrera y el gran broche doble que lleva en el pecho, con dos grandes piezas de piedras preciosas al estilo *devant de corsage* (al modo de peto o corset dieciochesco), contribuyen a disimular la robusta anatomía de la reina.

<sup>23</sup> GARCÍA, J., *Las Bellas Artes en España*. Madrid, 1867. p. 57.

El impresionante vestido de corte es de color blanco con encajes y borlas en oro, lleva sobrefalda de terciopelo granate orlada en oro, con larga cola del mismo color y bordados en oro.

El escote *berta* es una de las partes más llamativas del vestido femenino durante el periodo Romántico. La *berta* es una banda de diferentes tejidos con decoración de cintas, encajes, joyas o flores, que se ponía en los escotes sesgados, cubriendo hombros, pecho y espalda, haciendo que el conjunto sea mucho más rico y llamativo, además de proporcionar un toque sensual al dejar piel al descubierto<sup>24</sup>.

La banda que lleva perfectamente colocada desde el hombro derecho al lado izquierdo de su cuerpo está prendida por un broche a juego, puede corresponder con el Collar de la Orden de Carlos III y con la Orden de Damas Nobles de María Luisa.

Sostiene con su mano derecha unos guantes, complemento esencial de cualquier dama del Romanticismo, mientras que con la izquierda sostiene la ropa para facilitar la subida por la escalera.

El peinado que luce la Reina en el retrato marca la tendencia de finales del Romanticismo en el que el estilo *Bandó* desaparece y se imponen los pequeños rizos sobre la frente, manteniendo la raya al medio pero sin cubrir las orejas para poder lucir los pendientes y sin recogido. Los tirabuzones se imponen en los peinados de finales de la década de los 60 del S. XIX.

#### ANÁLISIS PROTOCOLARIO

Estudiando la indumentaria vemos cómo las clases sociales están claramente diferenciadas: el vestido o las formas del vestir se convierten en símbolos que hablan del individuo y son utilizados como lenguaje social. A través de la indumentaria también podemos conocer parte de la historia. Los cambios sociales y políticos, las influencias extranjeras, la economía o el comercio se aúnan en lo que aparentemente parece un sencillo traje o vestido.

Centrándonos en el papel de la mujer, hay que tener en cuenta su consideración social y el rol que desempeñaba en esos momentos. La mujer, como apuntaban los manuales de señoritas, tenía tres misiones que cumplir: ser buena hija, buena esposa y buena madre, y eso ceñía la actividad femenina fuera de casa a cumplir con las obligaciones cristianas, realizar algunas compras, o corresponder con las visitas, respetando siempre el código social<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> SERRANO, M., “Traje de sociedad ca.1865-1868”, en *El Modelo del mes. Los modelos más representativos de la exposición*. Museo del traje. Madrid, 2013.

<sup>25</sup> PASALODOS SALGADO, M., “El traje de baile en la Época Romántica”, en *Revista Museo Nacional del Romanticismo*. N° 2 (1999), p. 23.

En el reinado de Isabel II, la etiqueta se consolida en 1840 con, al menos, cien ceremonias descritas en lo que podríamos considerar un cuaderno de ceremonias<sup>26</sup>.

Eran frecuentes las recepciones diarias, los besamanos, las tertulias, los bailes y otros actos celebrados en los salones del Palacio Real de Madrid, por lo que el ropero de una dama tenía que ser cuidado y estudiado. El propio ropero de la reina contaba con una gran selección de vestidos de gala, paseo y sociedad entre otras tipologías, que hacía que las arcas de palacio fueran mermando considerablemente.

En palabras de Llorente Villasevil<sup>27</sup>,

en las representaciones de la soberana, la moda se revela como una herramienta social, económica, nacional y sexual cuyo mensaje transforma la indumentaria en una representación paralela cuya lectura nos ayudará a entender cómo Isabel de Borbón sostuvo un equilibrio entre el mantenimiento y la negociación en cierto modo de subversión de los límites de la representación tradicional de la jerarquía.

En resumen, a diferencia de los cuadros anteriores, en los que el mensaje lo transmitía la posición relativa de los personajes o el escenario en que se desarrolla la acción, en este cuadro se carga la fuerza del mensaje en la vestimenta.

La vestimenta como imagen del poder, o lo que es lo mismo, la vestimenta como herramienta para reforzar la imagen del poder. Como mensaje implícito de modernidad, en este cuadro, Isabel II, manteniendo el empaque de los tradicionales retratos de Corte, utiliza la moda como representación de esa modernidad, para asimilarse a un poder de categoría europea.

## 7. CONCLUSIÓN

En el mundo contemporáneo, la imagen es de suma importancia y resulta un eficaz medio de transmisión de información. En cierta manera, la imagen es eslogan. En estos cuadros, Casado del Alisal hace unos “carteles” en los que hay una propaganda subliminal, de manera que la persona que mira y presta atención a los cuadros, sin necesidad de previa explicación ni conocimiento alguno, pondera los significados y toma partido ante ellos. La gran virtud del artista es la capacidad de síntesis para crear unas imágenes dotadas de gran cantidad de significaciones, que permiten varios niveles de lectura en función de los conocimientos del espectador, pero que en cualquier caso transmiten un mensaje claro y dirigido.

Sencillez y mensaje no son conceptos contrapuestos. Los detalles se convierten en protagonistas. Gestos, indumentaria, localización, ubicación de personas y elementos son tan importantes que, de su presencia o ausencia depende, en gran me-

<sup>26</sup> SÁNCHEZ GONZÁLEZ, D.M., “Notas sobre la evolución del protocolo y el ceremonial en España”, en *Estudios Institucionales*. Vol. II, 2 (2015). Madrid, pp. 55-63.

<sup>27</sup> LLORENTE VILLASEVIL, A. (2008): “El tejido histórico de la moda en tiempos de Isabel II”, en *XVII CEHA. Congreso Internacional de Historia del Arte. Barcelona, 22-26 de Septiembre*, p. 3.

didada, el impacto del acontecimiento en los medios de comunicación y, por la tanto, la opinión que de él se forme la sociedad.

Antiguamente, el protocolo era un instrumento del poder que separaba al poderoso del gobernado. Ahora el protocolo ha evolucionado conforme lo ha hecho el mundo y es el mecanismo que mejor fomenta la igualdad entre los ciudadanos y supone el reconocimiento de los valores democráticos de mérito y capacidad<sup>28</sup>. Aun así, surge la paradoja de la necesidad de regular las distancias en una sociedad cada vez más igualitaria.

El protocolo en sí no es ni bueno ni malo. Su condición vendrá determinada por el criterio con el que se decide actuar, y el acierto o la equivocación de su elección para conseguir los objetivos deseados.

Son técnicas de organización que se utilizan en función del mensaje que el anfitrión quiera transmitir, lo que abre un campo infinito a la creatividad a la hora de mejorar esa imagen. La extraordinaria flexibilidad de esta materia, enmarcada en el respeto, es lo que hace que el protocolo sea una herramienta de actuación e interpretación apasionante.

---

<sup>28</sup> SÁNCHEZ GONZÁLEZ, D. del M., “Acerca del carácter igualitario y democrático del Protocolo”, 2016, [www.cerepro.hypotheses.org/43](http://www.cerepro.hypotheses.org/43), DOI 08/04/2016. Consultado el 15/04/2016.