



Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales
ICADE

Economía Ilustrada a través de la obra de Goya

Autor: Ricardo Garralón González
Director: Maria Eugenia Ramos Fernández

Índice

1. Introducción

- 1.1. Justificación del tema
- 1.2. Objetivos del trabajo
- 1.3. Metodología de investigación

2. La ilustración

- 2.1. El despotismo ilustrado
- 2.2. La ilustración en España

3. Francisco de Goya: vida y permanencia

4. Banco de San Carlos y retratos de sus impulsores

- 4.1 Retrato de Fernando de Cabarrús
- 4.2 Retrato del Conde de Floridablanca

5. El trabajo Ilustrado en la obra de Goya

- 5.1. Alegoría de la Industria
- 5.2. Alegoría del Comercio
- 5.3. Alegoría de la Agricultura
- 5.4 El albañil herido

6. El comercio con las Indias: La compañía de Filipinas

7. Conclusiones

1. Introducción

1.1 Justificación del Tema

El presente Trabajo de Fin de Grado se propone explorar la relación entre arte y economía en el contexto de la Ilustración española a través de la obra de Francisco de Goya, uno de los artistas más representativos de su tiempo. La elección de este tema responde al interés por estudiar el arte no solo como manifestación estética, sino también como una fuente histórica de gran valor interpretativo, capaz de reflejar y cuestionar las estructuras sociales, políticas y económicas de su época.

Durante el siglo XVIII, la Ilustración introdujo en España un conjunto de ideas reformistas que aspiraban al progreso mediante el uso de la razón, la ciencia y la educación. En el plano económico, estas ideas se tradujeron en una serie de transformaciones impulsadas por monarcas ilustrados como Carlos III y por figuras clave como Campomanes, Floridablanca o Cabarrús. Estas reformas, orientadas al fomento del comercio, la industria, la agricultura y las finanzas públicas, marcaron una etapa crucial en la modernización del país. Sin embargo, también generaron tensiones sociales, resistencias y contradicciones que se vieron reflejadas en distintas manifestaciones culturales, entre ellas, la obra de Goya.

Francisco de Goya, testigo privilegiado de su tiempo, no solo plasmó los valores y aspiraciones ilustradas en retratos y alegorías, sino que también supo captar las limitaciones y los efectos colaterales del reformismo, especialmente en lo que respecta a las desigualdades sociales, la precariedad laboral o la instrumentalización del poder. Su obra, rica en matices y simbolismo, permite realizar una lectura crítica del periodo ilustrado desde una perspectiva económica y social.

Este trabajo, por tanto, se justifica por su carácter interdisciplinar, al articular el análisis histórico, económico y artístico en torno a un momento clave de la historia de España. Asimismo, busca contribuir a la revalorización del arte como herramienta de conocimiento histórico, demostrando cómo la pintura y el grabado pueden ofrecer una mirada singular sobre los procesos de cambio económico y político que marcaron la transición del Antiguo Régimen hacia la modernidad.

1.2 Objetivos del Trabajo

Este Trabajo de Fin de Grado tiene como objetivo principal analizar cómo se reflejan los ideales, tensiones y transformaciones económicas de la Ilustración en España a través de la obra de Francisco de Goya. En particular, se busca explorar el modo en que el arte de Goya actúa como testimonio y crítica del pensamiento ilustrado y sus implicaciones en la esfera económica y social del siglo XVIII.

De este objetivo general se derivan los siguientes objetivos específicos:

- Examinar el contexto económico e ideológico de la España ilustrada, con especial atención al reinado de Carlos III y al papel de sus ministros reformistas en la transformación del modelo económico.
- Analizar obras concretas de Goya que reflejan temas económicos como el trabajo, la industria, el comercio, la agricultura o las instituciones financieras, con especial atención a las alegorías y retratos de personajes clave del reformismo.
- Valorar el potencial del arte como fuente histórica y como medio de interpretación económica, estableciendo conexiones entre las representaciones visuales y las transformaciones reales del tejido productivo, comercial y social.

1.3 Metodología

La metodología empleada en este trabajo combina la revisión bibliográfica especializada con el análisis visual y contextual de obras de arte seleccionadas, entendidas estas como fuentes primarias de gran valor histórico y expresivo. Esta aproximación interdisciplinar permite articular perspectivas provenientes de la historia económica, la historia del arte y los estudios culturales, con el fin de ofrecer una visión integral de la economía ilustrada a través del arte de Goya.

En primer lugar, se ha realizado una revisión bibliográfica exhaustiva de textos académicos, monografías, artículos y fuentes secundarias que abordan tanto el contexto histórico y económico de la España del siglo XVIII como la figura y obra de Francisco de Goya. Se ha prestado especial atención a estudios sobre el pensamiento ilustrado, las reformas económicas borbónicas, y la función del arte en la representación del poder, la sociedad y el trabajo durante este periodo.

En segundo lugar, se ha llevado a cabo un análisis de obras de Goya consideradas relevantes para el enfoque del trabajo, incluyendo retratos de personajes ilustrados, alegorías económicas y escenas relacionadas con el mundo del trabajo. Estas obras han sido tratadas como documentos visuales que permiten rastrear no solo los ideales de la Ilustración, sino también las tensiones y contradicciones que acompañaron su desarrollo. Para ello, se ha aplicado una lectura iconográfica e iconológica, considerando tanto los elementos formales como el contexto de producción, encargo y recepción de cada pieza. Sin embargo, debido a las limitaciones en extensión de este trabajo y de la amplitud de la obra de Goya se ha tenido que hacer una selección de obras, utilizándose en este estudio aquellas que a nuestro juicio establecían una conexión más evidente o relevante con esa perspectiva económica.

2. La Ilustración

La metáfora de la luz, que ahuyenta las tinieblas y disipa los terrores nocturnos, se convierte, para los hombres más válidos del siglo, en un tópico constante. Siglo de las Luces, Ilustración, pensamiento ilustrado son, todas ellas, expresiones que arrancan de esa imagen fundamental de la búsqueda de la verdad, entendida como luz. Y, junto a ella, por supuesto, la de la libertad. (Mena, 1988)

La Ilustración es un movimiento intelectual surgido en Europa durante el siglo XVIII, caracterizado por la confianza en la razón como medio para conocer la realidad y transformar la sociedad. Fue una corriente que, lejos de buscar la subversión, aspiró a mejorar el orden existente mediante la crítica racional, el reformismo social y la fe en el progreso, difundiendo ideas como la utilidad de las leyes, la educación como motor de perfeccionamiento humano y la revisión de las instituciones tradicionales en favor de la felicidad pública y el bienestar común. (Morales, 1988)

2.1 El despotismo ilustrado

El sistema político predominante en la Europa del siglo XVIII fue una evolución de la monarquía absoluta surgida en el siglo XVI, conocida como Despotismo Ilustrado. Este modelo de gobierno combinaba el poder absoluto de la monarquía con algunas ideas reformistas procedentes de la Ilustración, y se impuso en gran parte del continente, con

la excepción de países como Gran Bretaña y los Países Bajos, que ya contaban con sistemas políticos más representativos. La instauración de este régimen implicó un refuerzo del Estado absoluto. Los gobiernos ilustrados impulsaron políticas dirigidas a consolidar la autoridad central, racionalizar las instituciones y mejorar la capacidad de gestión del Estado, siguiendo los principios de eficiencia y utilidad pública. Uno de los ejes fundamentales de estas reformas fue el fomento de la economía nacional, especialmente en aquellos países que, conscientes de su atraso en términos de desarrollo económico, organización social, aparato administrativo o sistema educativo, intentaban modernizarse. El Despotismo Ilustrado encontró así un terreno fértil en las naciones menos desarrolladas del continente, donde las reformas económicas se convirtieron en una herramienta clave del poder estatal (Shaw, 2016).

En el ámbito industrial, los esfuerzos del Estado se dirigieron a la creación de focos de desarrollo alrededor de las manufacturas reales y al diseño de políticas proteccionistas que protegieran el sector frente a la competencia exterior. Esta intervención respondía a una lógica mercantilista. El mercantilismo fue una doctrina económica desarrollada en Europa a partir del siglo XVI, en el contexto del surgimiento de los Estados-nación modernos. Su objetivo principal era fortalecer la riqueza del Estado para financiar ejércitos, administrar territorios y mejorar las condiciones internas del país. Para ello, los gobiernos impulsaban una política económica basada en generar superávit comercial, fomentando las exportaciones y restringiendo las importaciones. Se creía que cuanto más oro y plata acumulaba un país —resultado de un comercio exterior favorable—, más sólida sería su economía y, por tanto, su seguridad. Como ningún Estado podía confiar su defensa a otros, debía desarrollar su propio poder militar, sustentado por una base económica fuerte. Este enfoque provocó un cambio en la estructura económica: la agricultura dejó de ser la única fuente central de ingresos y el Estado empezó a apoyarse cada vez más en el comercio y los impuestos provenientes de los mercaderes, lo que transformó la jerarquía productiva tradicional (Balaam y Dillman, 2019).

Pese a su carácter intervencionista, los gobiernos ilustrados también promovieron medidas para mejorar las infraestructuras. En España bajo el reinado de Carlos III, entre otras se pueden nombrar, la aprobación del primer esquema director del que será la red de carreteras radiales, el Puente del Castro en León, y como ejemplo más significativo la construcción del Canal Imperial de Aragón. Estas políticas, especialmente visibles en la

segunda mitad del siglo, buscaban dinamizar la economía nacional sin renunciar al control estatal (Arenas de Pablo, 2005).

2.2 La Ilustración en España

La Ilustración en España comenzó de forma lenta tras la muerte de Carlos II y la llegada de los Borbones al trono con Felipe V, quien, aunque no puede considerarse un monarca ilustrado, sentó ciertas bases culturales al fundar instituciones como la Biblioteca Nacional y las Reales Academias. Las ideas ilustradas, todavía mal vistas por muchos sectores, eran promovidas por una minoría reformista conocida despectivamente como "novadores".

La ideología de la Ilustración española se caracteriza su enfoque moderado y reformista, orientado al progreso social sin cuestionar radicalmente el orden estamental. Su ideología promovía la modernización del Estado y la sociedad mediante la razón, la educación y la utilidad pública, pero sin romper con los privilegios de la nobleza y el clero. Aunque criticaba la ociosidad de los estamentos privilegiados y defendía el trabajo como virtud, mantenía una relación de dependencia con el poder monárquico. La educación fue vista como pilar esencial del cambio, con un impulso decidido a la enseñanza científica y a la crítica de la tradición escolástica, especialmente a través de instituciones como las Sociedades Económicas de Amigos del País. (Morales, 1988) Especialmente con figuras como Jovellanos, se impulsó una transformación cultural que reemplazaba la educación especulativa y teórica (como la escolástica) por una educación práctica y útil, con el objetivo de regenerar la nación y mejorar la vida de los ciudadanos. (Sarrailh, 1948)

El verdadero impulso ilustrado llegó con Carlos III (1759–1788), cuyo reinado se identifica con el Despotismo Ilustrado, sintetizado en la frase "Todo para el pueblo, pero sin el pueblo". Bajo su mandato, se aplicaron importantes reformas económicas y sociales, dirigidas por ministros como Pedro Rodríguez de Campomanes, quien defendió la modernización del comercio, la agricultura y la educación técnica, e impulsó las Sociedades Económicas de Amigos del País. También destacaron el Marqués de Esquilache, que intentó racionalizar el sistema fiscal y mejorar la vida urbana, y el conde de Floridablanca, que lideró la creación de infraestructuras gubernamentales modernas y apoyó el crédito público, la educación profesional y la reducción de la mendicidad. Estas reformas, centradas en la utilidad práctica del saber (ingeniería, economía, botánica), se

aplicaron tanto en la península como en las colonias, con el objetivo de fortalecer el Estado y dinamizar la economía. Sin embargo, enfrentaron resistencias, como el Motín de Esquilache (1766), protagonizado por sectores que rechazaban los cambios impulsados desde el poder (Universidad de Pensilvania, s.f.).

Profundizando en las Sociedades Económicas de Amigos del País, fueron promovidas por el poder central a partir de 1774, con la publicación del *Discurso sobre el fomento de la industria popular* de Campomanes. Entre 1775 y 1808 se promovieron 97 sociedades, dirigidas especialmente a la nobleza, el clero, las clases acomodadas y, con especial protagonismo, a funcionarios, militares y empleados de la administración. (Arias de Saavedra, 2012). Sirvieron tanto para fomentar la instrucción técnica y moral de los ciudadanos como para promover iniciativas prácticas de desarrollo agrícola, manufacturero y educativo. En particular, se menciona su apoyo a proyectos como las escuelas de primeras letras, las fábricas-hospicio y otras formas de beneficencia ilustrada, en consonancia con los ideales de virtud y utilidad pública que caracterizaban a la economía civil napolitana promovida por Genovesi (Cervera, 2019). Algunos ejemplos incluyen la Sociedad de Vera, que creó una fábrica-almacén de esparto y cáñamo que empleó a más de 100 personas, y la de Jaén, que fundó una casa de labor con escuela de hilados para niñas y una fábrica de esparto que daba trabajo a pobres, ancianos e impedidos (Arias de Saavedra, 2012).

La llegada de la Revolución Francesa en 1789 marcó un punto de inflexión. Carlos IV (1788–1808), aunque bienintencionado, gobernó en un clima de miedo político. Sus ministros —Floridablanca, Aranda y luego Godoy— pasaron de impulsar la Ilustración a contenerla mediante censura, control ideológico y el freno a las reformas. La presión de los acontecimientos internacionales, como la revolución en Francia y la posterior invasión napoleónica, provocaron el declive de las políticas ilustradas en España (Universidad de Pensilvania, s.f.). En pocos años —entre 1808, en que comienza la guerra contra los Napoleón, hasta la muerte de Fernando VII en 1833— España pasa de ser un imperio poderoso para constituir una nación con significado menor a escala mundial. Al concluir el período, habían fracasado los intentos liberalizadores que hubieran permitido el desarrollo económico del país y un mayor peso político de España en el mundo (Mena 1988).

3. Goya: vida y permanencia

El periodo en el que vivió Francisco de Goya (1746–1828), como hemos visto, coincidió con una de las etapas más dinámicas y transformadoras de la historia europea, marcada por avances significativos en múltiples ámbitos. Su obra artística ofrece una ventana privilegiada para comprender la riqueza y complejidad de las ideas ilustradas en España, así como del liberalismo que surgió a partir de ellas. El artista compartió muchas de las inquietudes centrales del pensamiento ilustrado, como la tensión entre razón y superstición, entre autoridad y libertad, o entre el individuo y la sociedad. Además, hizo suyas las ideas liberales que emergieron con fuerza en la Constitución de 1812, como la soberanía popular, el imperio de la ley y la libertad de expresión (Mena, 1988).

Francisco de Goya nació el 30 de marzo de 1746 en Fuendetodos, Zaragoza, en el seno de una familia modesta. Desde joven, Goya mostró inclinaciones artísticas que su familia apoyó, permitiéndole iniciar su formación en Zaragoza con el pintor José Luzán. Allí aprendió las bases del dibujo académico y desarrolló sus primeras habilidades copiando estampas clásicas. A los diecisiete años intentó, sin éxito, ingresar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Tras varios rechazos, decidió emprender un viaje formativo a Italia alrededor de 1770. Este periplo fue decisivo: en Roma y otras ciudades italianas estudió a los grandes maestros y participó en concursos académicos. Aunque no ganó, recibió elogios por su expresividad, lo que fortaleció su determinación como artista. De regreso a España en 1771, recibió su primer gran encargo para decorar la bóveda del coreto en la basílica del Pilar de Zaragoza. Este éxito inicial le abrió las puertas a nuevos encargos religiosos y aristocráticos. Un paso crucial en su ascenso fue su matrimonio con Josefa Bayeu, hermana del influyente pintor Francisco Bayeu, quien lo introdujo en los círculos cortesanos. En 1775, Goya se trasladó a Madrid para colaborar con la Real Fábrica de Tapices, donde destacó por su capacidad compositiva y su sensibilidad popular en los cartones que realizó (Gómiz, 2011).

Durante la década de 1780, Goya se consolidó como retratista de la nobleza y recibió el apoyo de figuras ilustradas como Jovellanos y Ceán Bermúdez. Estos vínculos lo acercaron a los ideales de la Ilustración, que más adelante marcarían su obra crítica y satírica. En 1792, una grave enfermedad lo dejó sordo, episodio que transformó profundamente su visión artística. Aislado del mundo sonoro, su pintura se tornó más introspectiva, expresiva y crítica. Este cambio se manifestó, sobre todo, en la serie de

grabados Los Caprichos (1799), en los que denunció los abusos del poder, la superstición y la irracionalidad de la sociedad española. Su nombramiento como primer pintor de cámara en 1799 marcó el punto más alto de su carrera oficial. Tras la restauración absolutista de Fernando VII, Goya, aunque aún pintor del rey, se alejó cada vez más de la vida pública. Su desilusión con el régimen y su cercanía con los círculos liberales lo llevaron a una producción artística más personal y sombría (Glendinning, s.f.).

Goya estuvo estrechamente vinculado al entorno cultural de su tiempo y participó activamente en instituciones como las Reales Academias de San Fernando y San Carlos, así como en la Real Sociedad Económica Aragonesa, que le otorgó una beca para estudiar en Italia. También fue accionista del Banco de San Carlos y asistía con frecuencia a diversas tertulias intelectuales. Todo ello lo convierte en un testigo comprometido y protagonista de una época convulsa, hasta su muerte en el exilio en Burdeos en 1828 (Llombart, 2014).

De Goya resalta la extraordinaria diversidad formal y temática de su obra, capaz de atraer el interés de críticos y públicos muy distintos a lo largo del tiempo, cada uno desde sus propios enfoques estéticos. Esta capacidad de resonar con sensibilidades tan variadas evidencia la riqueza, versatilidad e incluso la vigencia moderna del arte goyesco. Son pocos los artistas de la Edad Moderna que han generado debates críticos tan intensos y diversos como Goya, cuya producción ha respondido a un amplio espectro de expectativas estéticas y expresivas. Su prolífica trayectoria, su extensa vida, así como su complejo desarrollo vital e intelectual, hacen de su obra un vehículo privilegiado para la expresión personal. Todo ello ha convertido a Goya en una figura clave a través de la cual distintas generaciones han reflexionado no solo sobre cuestiones artísticas, sino también sobre problemáticas más amplias de carácter histórico, social y existencial (Vega, 2017).

4. Goya y el Banco de San Carlos

El Banco Nacional de San Carlos, fundado el 2 de junio de 1782 por Real Cédula de Carlos III, representó un hito en la modernización financiera de España durante el siglo XVIII (Banco de España, s.f.). Su creación, impulsada por el conde de Cabarrús, tenía como objetivo principal estabilizar las finanzas del Estado mediante la gestión de los vales reales, una forma de deuda pública emitida para financiar gastos gubernamentales. Además de esta función, el banco se encargaba del descuento de letras

de cambio y efectos de comercio, así como de la financiación de actividades estatales, consolidando su papel como una institución clave en la economía española de la época. (Mola, 2023)

En el contexto de este ambiente ilustrado y reformista, Francisco de Goya fue encargado entre 1785 y 1788 de realizar una serie de retratos de los principales fundadores y directores del Banco de San Carlos. Estas obras, destinadas a decorar la sede de la institución, incluyen los retratos de figuras prominentes como el rey Carlos III, Francisco Cabarrús, José de Toro y Zambrano, el conde de Altamira y el marqués de Tolosa . A través de estos retratos, Goya no solo capturó la fisonomía de los personajes, sino que también reflejó la importancia y el prestigio asociados a la nueva entidad financiera (Fundación Goya, s.f.).

Además de su contribución artística, Goya mantuvo una relación más profunda con el Banco de San Carlos al convertirse en accionista de la institución. Esta participación refleja su integración en los círculos ilustrados y su interés en las iniciativas económicas de la época. Se conserva un documento en el Museo del Prado que registra los números de acciones del banco, evidenciando la implicación financiera del artista en esta entidad (Museo del Prado, 1782-1788).

La conexión de Goya con el Banco de San Carlos, tanto a través de sus retratos como de su inversión personal, ilustra la intersección entre el arte y la economía en la España ilustrada. Su participación en este proyecto subraya el papel del artista no solo como observador, sino también como partícipe en las transformaciones económicas y sociales de su tiempo.

Juan Agustín Ceán Bermúdez fue figura capital para la creación de la imagen pública del Banco de San Carlos. Por recomendación de Jovellanos (su paisano, amigo y protector) a Cabarrús, ingresará como contable del Banco en 1783. Posteriormente es nombrado oficial mayor de la Secretaría desde donde propició el encargo a Francisco de Goya de los retratos de los primeros directores. Desde 1785 a 1788 Goya trabajó para el banco y realizó seis retratos, incluido el del rey; es decir, todos los que la Junta General había propuesto que se hiciera de los directores, salvo Matallana y Juan Piña y Ruiz, que eligieron a Folch de Cardona como retratista (Tortella, 2020).

Precisamente vamos a empezar por analizar el retrato que el artista aragonés hizo de este último para vislumbrar que pensaba acerca de este proyecto. Nacido en Bayona en 1752 y fallecido en Sevilla en 1810, ostentó desde la fundación del Banco de San Carlos el cargo de director honorario.



Fundación Goya en Aragón. (s.f.). Francisco Cabarrús. <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/francisco-cabarrus/424>

La imagen muestra un retrato de cuerpo entero de un hombre de pie, ligeramente girado hacia su izquierda (derecha del espectador). Está vestido con un conjunto formal del siglo XVIII, compuesto por casaca, chaleco y calzón del mismo tono dorado verdoso, ribeteado con un borde claro que parece imitar piel o terciopelo. La vestimenta es rica pero sobria, sin ornamentos excesivos.

El personaje lleva peluca blanca empolvada, típica de la moda aristocrática de la época, y una camisa blanca con encaje visible en el cuello. Viste también medias blancas y zapatos negros con hebilla metálica. Su mano derecha está a la altura del pecho, sujetando el borde de la casaca o quizás introducida parcialmente en el chaleco, mientras que la izquierda se extiende hacia el lateral, con los dedos relajados.

El fondo del cuadro es neutro, oscuro, y carece de elementos decorativos, lo que concentra la atención completamente en la figura representada. El suelo es claro, delimitando sutilmente el espacio en que se sitúa el personaje. La luz proviene del lado izquierdo (desde el punto de vista del espectador), iluminando el rostro, el torso y parte de las piernas, mientras proyecta sombras suaves hacia la derecha.

La postura del personaje es estática pero elegante, y su expresión facial es serena, con la mirada dirigida ligeramente hacia su derecha (izquierda del espectador). No hay elementos narrativos o simbólicos evidentes en la composición.

Ninguno de los elementos descritos en el retrato fue elegido por Goya al azar. Cada decisión compositiva y simbólica parece responder a una intención concreta de construir una imagen cargada de significados sobre la figura de Francisco de Cabarrús. La postura erguida y sobria, con el personaje de pie, ligeramente girado, transmite una presencia firme y segura de sí misma. Esta representación corporal, contenida pero digna, refuerza la idea de un hombre hecho a sí mismo, alguien que no heredó su posición, sino que la conquistó a través del mérito y el trabajo. Cabarrús comenzó su trayectoria como comerciante junto a su padre y, con el tiempo, supo ganarse el reconocimiento social y político hasta ser ennoblecido con el título de Conde de Cabarrús, algo inusual en un contexto donde la aristocracia de sangre predominaba sobre el ascenso por méritos individuales. El fondo del retrato, de inspiración claramente velazqueña, está tratado en penumbra, sin detalles que distraigan del protagonista. Esta oscuridad envolvente puede interpretarse como un comentario sutil sobre el entorno hostil que rodeaba al retratado: las sombras representan las envidias, críticas y oposiciones que un personaje de su inteligencia y éxito inevitablemente atraía. En contraste, el atuendo en tono verde dorado que viste Cabarrús destaca de manera luminosa y rica frente al fondo oscuro. Este color no es un mero gusto estético, sino que funciona como símbolo visual del dinero, la riqueza y la prosperidad, conceptos estrechamente asociados a la carrera del retratado como impulsor de reformas financieras y promotor del progreso económico. La ropa, además de transmitir elegancia y distinción, refleja sus capacidades para generar y administrar riqueza, tanto en el ámbito personal como al servicio del Estado. Un último detalle relevante es el gesto de introducir la mano izquierda en la casaca, una convención común en los retratos masculinos del siglo XVIII, especialmente utilizada para representar a intelectuales, ilustrados y hombres de pensamiento. Este gesto sugiere que Goya no solo

quiso mostrar a un hombre poderoso o exitoso, sino a un hombre racional, ilustrado y moderno, vinculado al espíritu reformista de su tiempo. De este modo, el retrato logra reunir, con gran sobriedad visual, la autoridad, el mérito y la inteligencia de un personaje clave en la España de finales del siglo XVIII (Mena, 2021).

El segundo de los cuadros de la colección del Banco de España que se va a analizar en este trabajo es el de José Moñino y Redondo, I conde de Floridablanca, fechado en 1783, un año más tarde de la fundación del Banco de San Carlos.

La escena muestra a tres figuras masculinas situadas en un interior palaciego o institucional, rodeadas de objetos que aluden al conocimiento técnico y la administración ilustrada. El personaje central, que domina la composición, está de pie, vestido con un traje de gala rojo con bordados dorados, medias blancas y zapatos negros con hebillas doradas. Lleva también una banda azul cruzada al pecho y una insignia en el costado izquierdo, signos claros de alta jerarquía, posiblemente noble o administrativa. Su postura es recta y autoritaria, con el brazo derecho extendido en gesto de señalar o explicar, mientras sostiene un pequeño objeto redondo (probablemente un reloj de bolsillo o medalla).

A su derecha (izquierda del espectador), un segundo personaje sostiene un marco o una tabla, viste de negro, y parece escuchar atentamente. Su vestimenta es más sobria, con medias blancas y zapatos de hebilla. A la izquierda del personaje principal (derecha del espectador), otro hombre aparece entre las sombras, escribiendo sobre un plano o documento, parcialmente cubierto por un mantel verde que cubre una mesa.

Sobre esta mesa se observan varios objetos: un reloj de sobremesa dorado, documentos enrollados, un libro cerrado y un mapa visible que lleva el título “Plan del Canal de Aragón”.

En el fondo, una gran cortina cae en pliegues desde la izquierda, y en la parte superior derecha se ve un retrato ovalado colgado en la pared, representando a Carlos III, también con banda cruzada. El ambiente general es oscuro, con una iluminación dirigida hacia el personaje central, lo que refuerza su importancia. En el suelo, se aprecian algunos libros y papeles esparcidos.

Esta obra, considerada el primer retrato oficial encargado a Francisco de Goya, tiene un valor simbólico y político notable dentro del contexto de la Ilustración española. Desde esta perspectiva, el cuadro puede entenderse como un alegato visual a favor de las funciones del primer ministro José Moñino, conde de Floridablanca, presentado aquí como un servidor público comprometido con las obras útiles y beneficiosas para el bien común (Belda, 2008).

Floridablanca aparece en el centro de la composición, claramente destacado como figura principal, bajo la “presidencia” simbólica del retrato de Carlos III, que cuelga al fondo en un óvalo. Este detalle sugiere que las acciones representadas en la escena cuentan con el respaldo directo del monarca, y que el ministro actúa no por interés personal, sino como ejecutor de la voluntad del rey. El reloj dorado situado sobre la mesa marca las diez y media de la mañana, un dato aparentemente anecdótico pero cargado de intención: se sabe que Carlos III comenzaba a recibir a sus ministros a las once, por lo que el retrato muestra a Floridablanca ya preparado para acudir a su cita con el rey, tras haber revisado o resuelto previamente sus asuntos. En torno a él, Goya ha organizado los elementos con un equilibrio casi simbólico. A un lado, sobre la mesa y el suelo, se disponen documentos y mapas de obras públicas, entre ellos un plano visible del Canal Imperial de Aragón, uno de los grandes proyectos impulsados por el ministro. Es posible que otros papeles aludan a la apertura de caminos en pasos estratégicos como Despeñaperros, Sierra Morena o Somosierra, iniciativas orientadas a mejorar las comunicaciones y dinamizar la economía del país. Al otro lado, de forma paralela a lo que hizo Velázquez en *Las Meninas*, el propio Goya se autorretrata presentando un pequeño lienzo al ministro, símbolo del apoyo de Floridablanca a las artes y del reconocimiento del arte como parte del proyecto ilustrado (Mena, 2021).

En este sentido, el cuadro construye la imagen de un ministro ilustrado, trabajador, racional y culto, comprometido con la modernización del Estado y la promoción del saber. Es un político-modelo, de acuerdo con el ideal ilustrado de funcionario público: eficiente, educado, protector de las ciencias y las artes, y ejecutor de reformas útiles.

Sin embargo, esta interpretación positiva no es unánime. Hay autores, que han visto en este retrato una visión mucho más crítica. Desde esta óptica, Floridablanca no es tanto el

modelo de ministro ilustrado como la encarnación de un político arrogante, ignorante y vanidoso, que habría desplazado al monarca del centro del poder. La escena podría estar llena de sutiles ironías visuales: el contraste entre la vistosa indumentaria roja y dorada del ministro y la sobriedad del atuendo de Goya; la ausencia del espadín, símbolo del abandono de la formación clásica; o la diferencia de estatura entre ambos personajes, que podría representar la desproporción entre la ambición del político y su verdadera estatura intelectual. La acumulación de documentos técnicos sería signos de una vanidad disfrazada de eficacia, de un ministro más interesado en aparentar saber que en ejercerlo. Goya, lejos de elogiar a Floridablanca, lo retrataría como símbolo de la estulticia y la vanidad, acosado por enemigos políticos y ajeno a las verdaderas virtudes ilustradas, que quedarían mejor representadas en la figura del propio pintor (Belda, 2008).

En nuestra opinión, la primera tesis parece más adecuada. Es probable que siendo el primer retrato que encarga por parte de la Corte a Goya, éste quisiera dejar en buen lugar a quien le estaba dando una oportunidad en esos círculos. Ya fuera por interés propio ante la posibilidad de futuros encargos, ya fuera porque realmente le tuviera a este personaje en alta estima. Quizás, ni siquiera en esos momentos conociera a estos personajes con tanto detalle como para tener opinión propia alejada de la narrativa social que hubiera de ellos. Sí parece desde un punto económico, mostrar cierto entusiasmo frente a procesos de modernización del país, como la creación del Banco de San Carlos, para las que recordemos suscribe acciones, o las distintas obras públicas como el mencionado Canal de Aragón.

5. El Trabajo en la obra de Goya

Dentro del contexto de pensamiento ilustrado debe entenderse el encargo de la serie de cuatro alegorías, entre las cuales se encuentra La Agricultura, junto con otras dedicadas a La Industria, El Comercio y La Ciencia, todas centradas en las actividades humanas. Estas obras fueron realizadas con motivo de la restauración del Palacio de Manuel Godoy entre 1804 y 1806, aunque no existen documentos que permitan establecer una fecha exacta para su ejecución. Se enmarcan en una serie de encargos promovidos directamente por Manuel Godoy a Francisco de Goya durante aproximadamente trece años, con el objetivo no solo de fomentar la cultura, sino también de apoyar el desarrollo científico,

en línea con los ideales ilustrados que el propio Godoy (Primer ministro sucesor del Conde de Aranda) defendía (Mateos y De Cabo, 2020).

Estas alegorías se situaban en el palacio, específicamente en los lunetos de la bóveda del vestíbulo, espacio que precedía a la majestuosa escalera que conducía al despacho de Godoy. Su ubicación buscaba causar un fuerte impacto en los visitantes, al tiempo que manifestaba el poder e influencia del valido del rey Carlos IV. En este espacio se colocaban dos alegorías a cada lado de la gran escalera: La Agricultura se situaba en el muro norte y El Comercio en el sur. (Rose-de Viejo, 1984)

Los temas representados en estas alegorías no resultan fortuitos, con ellos el primer ministro de Carlos IV pretendía representar los pilares de la economía ilustrada y demostrar que participaba de este pensamiento político. La composición, en sus orígenes, estaba colgada en la antecámara situada entre la entrada principal y la escalera monumental del palacio, donde los visitantes aguardaban su reunión, un lugar considerado ideal para hacer propaganda política. En su conjunto, Los cuatro lienzos vienen a mostrar los ideales de la Ilustración, así como las ideas de progreso de las Sociedades Económicas de Alegoría a la Industria Amigos del País, que Godoy favoreció (González Ruiz, 2020).

Además para completar las perspectivas que ofrece la Goya sobre el trabajo, se ha seleccionado también *El Albañil Herido*, debida a ser pionera en las reivindicaciones sobre las condiciones laborales.

5.1 Alegoría a la Industria

El cuadro es una pintura de formato circular que muestra a dos mujeres trabajando en un telar, en lo que parece ser un taller o fábrica de hilado. En cuanto a su composición, la escena transcurre en un interior con luz natural que entra por dos grandes ventanas arqueadas en el fondo. La arquitectura sugiere un espacio amplio, posiblemente un taller artesanal. Si nos fijamos en sus personajes, la mujer en primer plano, situada a la izquierda, tiene una expresión serena. Lleva un vestido claro con una falda de colores brillantes: amarillo y verde claro. Su cabello está recogido parcialmente, y parece estar manejando una rueca o torno de hilar. A su lado, más al fondo y hacia la derecha, hay

otra mujer con ropa más oscura (posiblemente un vestido negro con escote blanco), que también trabaja en la rueca. Su expresión es más atenta y parece mirar hacia su compañera. Con respecto a la temática, la escena remite al trabajo femenino en la manufactura textil, probablemente haciendo alusión a los oficios tradicionales de hilanderas. También podría evocar temas mitológicos como el de las Parcas o la fábula de Aracne, que fue popular entre los artistas neoclásicos y románticos.



Museo del Prado. (s.f.). La Industria. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-industria/c83f6475-829f-4add-a1eb-94296378331d>

La escena representa a dos mujeres hilando con grandes ruecas en una habitación oscura, iluminada únicamente por la luz que entra a través de un amplio ventanal situado a la izquierda, desde la perspectiva del espectador. En un plano más profundo, en una zona aún menos iluminada, se distinguen algunas cabezas, pero su falta de definición impide saber con certeza si se trata de otras trabajadoras presentes en la estancia o si pertenecen a figuras representadas en un tapiz o pintura.

Respecto a las protagonistas, se ha señalado especialmente la expresión de la mujer principal, que destaca por su aire melancólico y una mirada perdida, mientras que su compañera la observa. La luz que baña la escena es fría y grisácea, lo que contribuye a una atmósfera sombría y triste. En este ambiente, resaltan el amarillo y el verde del vestido de la hilandera principal, los colores más vivos dentro de una paleta en su mayoría apagada.

Al fondo, algunos estudiosos han sugerido que las figuras podrían representar a Las Parcas, las divinidades mitológicas encargadas de tejer el destino humano, lo que daría al cuadro un sentido simbólico más profundo, en el que estas mujeres representarían no solo hilanderas comunes, sino tejedoras del destino, en particular del de la joven del primer plano. Por otro lado, existe una interpretación más realista y social del cuadro, que lo vincula con el tema de la prostitución. Se ha planteado que muchas mujeres que trabajaban en ese ámbito fueron instruidas en oficios como el hilado gracias a iniciativas de ciertos políticos ilustrados que promovieron su educación y reinserción laboral. El estado anímico que reflejan las figuras y la actividad que desarrollan podrían apoyar esta lectura más terrenal de la obra (González Ruiz, 2020).

Es importante a este respecto recordar que para los Ilustrados con la educación todo mejoraba y florecía y que sin ella decae y se arruinaba el Estado. Se desarrolla la idea de que educar a la población no solamente mejoraba sus condiciones de vida, si no que era una vía de enriquecimiento de la nación. Por tanto, era necesario extender la educación a todos los ciudadanos y además reformar sus contenidos, enfocándose en una orientación práctica. (Morales, 1988)

Entre 1773-1792, se promovieron fábricas-hospicio, se impulsaron talleres de manufacturas y se fundaron escuelas técnicas orientadas a formar una población laboriosa y virtuosa. Esta industrialización no se concebía únicamente como una cuestión económica, sino también como una vía para elevar el carácter cívico y moral de los ciudadanos, integrando trabajo, instrucción y religión (Cervera, 2019). Estas reformas adoptadas en el ámbito industrial se inscriben dentro de un marco legal de carácter liberalizador, alineado con otras medidas de apertura aplicadas al comercio interior, al comercio con las colonias de Indias, a la organización gremial y a la dignificación del trabajo. Una de las expresiones más claras de esta tendencia fue la restricción de la

influencia de los gremios. En 1779, se dictó que no se permitiría bajo ningún pretexto que los gremios u otras personas impidieran la enseñanza de labores propias del sexo femenino, ni que obstaculizaran la venta libre de los productos elaborados por mujeres o niñas. Esta política se consolidó con la real cédula del 2 de septiembre de 1784, que declaró que todas las mujeres del Reino podían ejercer libremente cualquier oficio compatible con su condición física y moral, anulando cualquier normativa previa que lo prohibiera. El proceso de liberalización continuó durante el reinado de Carlos IV. Así, por real cédula del 29 de enero de 1793, se suprimió el gremio de torcedores de seda, declarando «ser libre tal arte y ejercicio y común a todas las personas de ambos sexos». (Mena, 1988)

A pesar de que la obra pueda interpretarse como una alusión a los esfuerzos reformistas del siglo XVIII por modernizar la industria textil —como los promovidos mediante reales cédulas o iniciativas ilustradas impulsadas por la monarquía borbónica—, Goya introduce en esta escena un fuerte contraste entre el discurso oficial y la realidad representada. Las protagonistas del supuesto “desarrollo industrial” no son obreras modernas ni trabajadoras insertas en un sistema fabril innovador, sino dos hilanderas que remiten claramente a un imaginario preindustrial.

Tanto por su pose, como por su actitud, vestimenta y, sobre todo, por la tecnología que las rodea —una rueca, una escalera y diversos útiles de madera—, estas figuras evocan un mundo más cercano al del Siglo de Oro que al de la Ilustración. La escena recuerda inevitablemente a *Las hilanderas* o *La fábula de Aracne* de Diego Velázquez, pintadas hacia 1655–1660, en las que también se representa el trabajo textil en un entorno artesanal. Esta conexión con la obra de Velázquez no es casual: Goya se inspira en ella no solo en términos compositivos, sino también para construir un comentario crítico sobre el atraso estructural del país (Huerta, 2024).

Lejos de celebrar los avances técnicos o el impulso industrial de su tiempo, Goya parece poner en evidencia el desfase entre las aspiraciones reformistas del Estado y la realidad del trabajo textil en España. La escena no muestra una fábrica moderna ni maquinaria innovadora, sino herramientas rudimentarias y modos de trabajo propios de épocas pasadas. De este modo, el pintor ofrece una crítica velada, sutil pero eficaz, a la lentitud

del proceso de modernización industrial y al escaso impacto que los esfuerzos gubernamentales estaban teniendo sobre la transformación real del tejido productivo.

5.2 El comercio

La pintura, de formato circular, representa una escena de interior iluminada por la luz natural que entra desde una abertura en la pared izquierda. En el centro de la composición se encuentra una mesa de madera alrededor de la cual se disponen dos figuras masculinas. La figura situada a la izquierda aparece inclinada hacia adelante, con el torso recostado sobre la mesa, en actitud de escritura. Viste ropas claras y su cabello es oscuro. Frente a él, otra figura masculina, con barba y turbante blanco, se muestra erguida, también escribiendo o firmando sobre el papel. Lleva una túnica amplia de tonos claros y dirige la mirada hacia el espectador.

En un plano más profundo, hacia la derecha, se distinguen otras dos figuras humanas parcialmente en penumbra. Están sentadas, próximas entre sí, y parecen observar la escena principal o participar en una actividad similar. En primer plano, sobre una pequeña plataforma de madera, se encuentra una cigüeña blanca de patas largas, que aporta un elemento visual destacado. Bajo la mesa, junto a la cigüeña, se observan dos bultos o sacos de tela, uno de ellos atado con una cuerda.

La paleta de colores está dominada por tonos tierra, ocres, grises y verdes apagados, con toques de blanco que acentúan los puntos de luz, especialmente sobre los rostros y la figura central. La composición dirige la atención del espectador desde la fuente de luz en el extremo izquierdo hacia la zona más oscura del fondo, donde se sitúan las figuras secundarias. La escena está construida con una disposición equilibrada y sobria, con atención al claroscuro y al volumen de las formas.



Museo del Prado. (s.f.). *El Comercio*. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-comercio/472b9a71-8a1c-4905-8c67-206b5ed5fd03>

En cuanto a la interpretación del cuadro uno de los elementos más llamativos del cuadro es la presencia destacada de una cigüeña en primer plano, dentro del establecimiento en que transcurre la escena. La inclusión de este animal, inusual en contextos interiores, ha sido interpretada por diversas fuentes como una carga simbólica deliberada. Según el Museo del Prado (s.f.), la cigüeña se asocia tradicionalmente con valores como la confianza, la lealtad y la buena fe, lo que aporta una dimensión alegórica al conjunto.

Existen distintas interpretaciones sobre la naturaleza de la relación entre los dos personajes centrales del cuadro. Una de las lecturas más difundidas sostiene que se trata de dos comerciantes que negocian en un plano de igualdad. Desde esta perspectiva, la cigüeña actuaría como emblema de la buena fe necesaria para que las relaciones mercantiles sean fructíferas, estables y duraderas en el tiempo. Además, reforzaría la idea de reciprocidad, principio que rige las obligaciones contractuales en el ámbito comercial, donde ambas partes —proveedor y cliente, vendedor y comprador— obtienen beneficios mutuos del acuerdo (Huerta, 2024).

Pese a coincidir en la lectura simbólica de la cigüeña, pero difieren en la interpretación del vínculo entre los personajes. Desde esta segunda perspectiva, la escena representaría no a dos comerciantes independientes, sino a un patrón y su empleado. En este caso, la

cigüeña simbolizaría la necesaria confianza recíproca que debe existir entre empleador y trabajador, elemento esencial para el buen funcionamiento de la relación laboral (Areta 2020).

No obstante, y atendiendo a un análisis visual del cuadro, es relevante señalar que ambos personajes sostienen una pluma y están inmersos en una actividad de escritura similar. Este detalle parece sugerir que se encuentran en una situación de equivalencia, lo cual apoya la primera interpretación: la de dos comerciantes en condiciones igualitarias, implicados conjuntamente en una operación contractual.

En el cuadro, Goya representa de manera sutil pero efectiva cómo, incluso en el siglo XVIII, el comercio había adquirido un carácter internacional. Los intercambios de mercancías entre distintas regiones del mundo eran ya una práctica habitual, y esta globalización temprana se convierte en el trasfondo temático de la obra.

Para transmitir esta idea, Goya recurre a un recurso visual concreto: la vestimenta de una de las figuras centrales. El personaje aparece ataviado con un turbante blanco y una túnica amplia, indumentaria que remite inmediatamente a un ámbito oriental o exótico. Esta elección no es casual, sino que funciona como un signo cultural fácilmente reconocible para el espectador del siglo XVIII y también para el actual.

Gracias a este detalle, el público percibe de forma inmediata el carácter foráneo o internacional del entorno representado. La escena, aunque aparentemente cotidiana y localizada en un interior sobrio, sugiere la presencia de influencias extranjeras que enriquecen la vida comercial de la época. El exotismo del atuendo no solo distingue al personaje, sino que aporta una dimensión geográfica y cultural más amplia, evocando el contacto entre diferentes mundos que el comercio hacía posible. Muy posiblemente, y más teniendo en cuenta que esta obra iba destinada al palacio de Godoy tuviera relación con el plan maniqueo de dicho Primer Ministro en 1802 de abrir nuevas rutas comerciales con Marruecos y tierras africanas interiores (Llombart, 2014)

Así, Goya utiliza la indumentaria como herramienta narrativa para señalar que, ya en su tiempo, el comercio no se limitaba al ámbito local o nacional, sino que formaba parte de una red de intercambios globales. Esta perspectiva otorga a la obra un valor documental

y simbólico, que trasciende lo anecdótico para reflejar una realidad económica y cultural en transformación.

Sin embargo, y a pesar de la nota de internacionalidad que Goya introduce en la escena a través de elementos como el vestuario exótico, resulta llamativo que el artista haya optado por representar el comercio en un contexto tan modesto. En lugar de mostrar un puerto bullicioso, una gran lonja o una escena con barcos y cargamentos –símbolos habituales del comercio a gran escala del siglo XVIII–, Goya sitúa su escena en un entorno sobrio y reducido, protagonizado únicamente por dos figuras en un espacio cerrado y sin signos evidentes de riqueza o expansión mercantil.

Esta elección ha sido interpretada por algunos autores como una crítica velada. Al igual que en su obra *La industria*, donde también opta por una representación sencilla y casi austera de un proceso productivo, en este cuadro Goya podría estar expresando su frustración ante la lentitud con la que España avanzaba en términos de modernización económica. A pesar de que en otros países europeos ya se habían desarrollado mercados dinámicos, potentes redes comerciales y una infraestructura moderna, en España persistía una estructura comercial arcaica, dependiente de sistemas tradicionales y poco adaptada a las exigencias del nuevo orden económico (Huerta, 2024).

Así, el contraste entre el carácter internacional sugerido por ciertos detalles y la sobriedad casi doméstica del escenario principal puede entenderse como una denuncia silenciosa. Goya, lejos de glorificar el comercio como símbolo de prosperidad nacional, parece mostrarlo con un tono contenido, incluso decepcionado, subrayando la distancia entre el potencial que España tenía y la realidad estancada que observaba.

5.3 La agricultura

La pintura, de formato circular, presenta una escena campestre protagonizada por dos figuras humanas situadas en primer plano. En el centro de la composición, bajo un árbol de tronco claro, se encuentra una mujer sentada, vestida con un amplio vestido claro de escote pronunciado y mangas recogidas. Sobre su cabeza lleva una corona de espigas, y en su mano izquierda sostiene una granada. A su lado, un joven se apoya en el suelo, vestido con una camisa oscura. Con ambos brazos sostiene una cesta llena de productos agrícolas, entre los que se distinguen flores, frutas y verduras.

El entorno natural enmarca la escena con montañas al fondo, árboles frondosos y un cielo parcialmente nublado. En la parte superior derecha del cuadro, sobre una colina, se distingue una balanza suspendida o dibujada en el cielo, lo que introduce un elemento simbólico en el paisaje. En el suelo, en primer plano, se observan herramientas de trabajo agrícola: una hoz, una jarra metálica y otro objeto inclinado que parece ser un utensilio de labranza.

La escena está iluminada de manera uniforme, con una luz suave que destaca los rostros y los volúmenes de las figuras. La paleta cromática está dominada por tonos tierra, ocres, verdes apagados y azules violáceos en el cielo. Las expresiones de los personajes son serenas: la mujer mira de frente con un gesto relajado y ligeramente sonriente, mientras que el joven la observa con un rostro más neutro.



Museo del Prado. (s.f.). *La Agricultura*. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-agricultura/c211a6de-c5f3-448e-9bbd-c40e9e5ca3f7>

Pasando a la interpretación de la obra, la figura femenina ocupa el centro visual de la obra y aparece adornada con una corona de espigas, tradicional emblema de la diosa Ceres (Deméter en la mitología griega), divinidad de la agricultura y las cosechas. El hecho de que sostenga una granada, fruto asociado a la fecundidad y a la riqueza de la tierra, refuerza esta lectura alegórica. Su postura serena y su expresión tranquila contribuyen a una representación idealizada de la vida rural, en armonía con los ritmos de la naturaleza. (2023, Museo del Prado) La figura masculina, más joven, sostiene una cesta repleta de productos del campo, lo cual subraya el resultado tangible del trabajo agrícola: la

recolección de los frutos. El entorno también contiene elementos cargados de simbolismo. La balanza suspendida o representada en el cielo sugiere una idea de justicia, equilibrio y orden, principios estrechamente ligados a la visión ilustrada del siglo XVIII sobre la economía agrícola como base del bienestar y la estabilidad social. Este símbolo puede interpretarse como una alusión al equilibrio entre el ser humano y la naturaleza, o incluso como un guiño a la justicia distributiva en el contexto del trabajo y sus frutos.

En conjunto, los elementos presentes en esta pintura —desde la paleta cromática hasta las expresiones de los personajes— transmiten una sensación distinta a la que se percibe en otras alegorías del mismo ciclo, como las dedicadas a la industria o al comercio. En esta escena dedicada a la agricultura, los colores son más vivos y luminosos, con predominio de verdes suaves, ocres cálidos y azules claros, que generan una atmósfera más abierta y armónica. Esta elección cromática, lejos del tono sombrío o neutro de las otras composiciones, contribuye a crear una imagen más esperanzadora y serena del mundo rural.

Del mismo modo, las expresiones de los personajes refuerzan esta impresión. A diferencia de las figuras más tensas o contenidas que aparecen en las alegorías anteriores, aquí los gestos son relajados y positivos. La mujer, protagonista central de la escena, aparece sonriente y en actitud confiada, mientras que el joven que la acompaña se muestra sereno, casi complacido en su tarea. Ambos parecen integrados en un entorno equilibrado, sin señales de conflicto o tensión.

Estos elementos permiten pensar que Goya mostraba una mayor simpatía hacia el ámbito agrícola que hacia los sectores del comercio o la industria. A través de esta representación, el pintor parece sugerir que los avances o esfuerzos realizados en el campo de la agricultura eran más genuinos, eficaces o alineados con el bienestar colectivo. Mientras que en las alegorías del comercio y la industria se advierte cierta crítica a la lentitud o a la superficialidad de los procesos de modernización, en esta obra dedicada al trabajo del campo predomina un tono más optimista, como si Goya viera en la agricultura una base sólida y positiva para el futuro del país.

Así, esta diferencia en el tratamiento formal y expresivo no solo distingue las temáticas, sino que revela una valoración implícita por parte del artista: una confianza mayor en el

potencial transformador de la agricultura frente a la incertidumbre o decepción que parecen proyectar las otras escenas.

El tono más positivo que Goya emplea en su alegoría de la agricultura no puede entenderse de forma aislada, sino en relación con el contexto histórico y social en el que fue realizada. Los ilustrados españoles veían la mejora de la agricultura como una prioridad reformista: se propusieron medidas para liberar el comercio de granos, introducir nuevas técnicas agrícolas, racionalizar el régimen de propiedad y fomentar el cultivo de tierras baldías. Esta preocupación por la agricultura también se reflejó en la labor de las Sociedades Económicas de Amigos del País, que impulsaron proyectos de enseñanza agronómica y de modernización rural (Cervera, 2019). Este impulso institucional coincidía con las inquietudes personales de Goya y su entorno más cercano. Figuras como su amigo y cuñado Ramón Bayeu o el influyente propietario aragonés Juan Martín de Goicoechea —ambos miembros de la Sociedad Económica de Amigos del País de Aragón— estuvieron directamente involucrados en proyectos de mejora agrícola. Otro ejemplo notable fue Martín Zapater, amigo íntimo de Goya, quien además de formar parte activa de dicha sociedad, invirtió personalmente en iniciativas como la modernización de cultivos, el patrocinio de escuelas de agricultura, botánica y química en Zaragoza, y el abastecimiento de grano en tiempos de escasez (Mena, 1988).

No es casual, por tanto, que Goya mostrara una mayor simpatía hacia el mundo agrario. Rodeado de personas comprometidas con el progreso rural y testigo de medidas legislativas que apuntaban a una verdadera transformación del campo, el artista parece haber encontrado en la agricultura un símbolo más creíble y esperanzador del progreso ilustrado.

5. 4 El albañil herido

La pintura muestra a tres figuras masculinas en primer plano, situadas sobre un fondo arquitectónico que parece una estructura en construcción con andamios de madera. Dos hombres, uno a la izquierda y otro a la derecha, están cargando a un tercero que se encuentra en el centro y parece inconsciente o herido, con el cuerpo flácido y la cabeza caída. En cuanto a la vestimenta, los tres personajes visten ropas del siglo XVIII o principios del XIX. Los cargadores llevan camisas blancas, calzones y medias largas, y el de la derecha destaca por usar una chaqueta azul con detalles decorativos. El hombre

cargado viste ropa oscura. Si atendemos a la postura, los dos hombres que cargan se ven concentrados, aunque el de la izquierda muestra una leve sonrisa. Ambos lo sujetan cuidadosamente: uno por debajo de los muslos y el otro por la espalda. Con respecto a la composición, la escena está centrada verticalmente. El fondo muestra cielos claros, con algunas nubes suaves, y estructuras arquitectónicas de madera que ocupan la parte superior izquierda. No hay muchos elementos decorativos, y el enfoque está claramente en los tres personajes. Los tonos predominantes son tierra, ocres, y azules. La iluminación sugiere una escena diurna, con luz natural. El contraste entre las figuras y el fondo ayuda a centrar la atención en la acción principal.



Fundación Goya en Aragón. (s.f.). *El albañil herido*. <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/el-albanil-herido/59>

Es un cuadro de temática moralismo, una novedad en cuadros para Este cuadro representa una novedad en el contexto de los cartones para tapices encargados por la monarquía, ya que introduce una temática moral y social inusual para este tipo de obras decorativas. Goya, con gran audacia, decide ofrecer emociones intensas y un enfoque realista, alejándose del tono festivo y superficial típico de las pinturas destinadas a adornar las habitaciones reales (RTVE, 1982).

Esta escena transmite una profunda sensación de solidaridad humana, pero también de la crudeza de las condiciones laborales de ese momento. Dos hombres cargan

cuidadosamente a un tercero que parece herido, exhausto o incluso inconsciente. La forma en que lo sostienen, con firmeza, pero sin violencia, sugiere un acto de empatía y compañerismo, posiblemente en un contexto de trabajo duro o tragedia. El hecho de que el hombre del centro esté completamente flácido y con un gesto de dolor refuerza una sensación de fragilidad humana, mientras que la expresión serena —e incluso levemente sonriente— del hombre de la izquierda puede interpretarse como un gesto de esperanza o alivio dentro de una situación difícil (Vicente, 2020).

La escena muestra cómo Goya aborda temas de carácter social, destacando su preocupación por las condiciones del pueblo y los obreros de Madrid. De hecho, puede considerarse uno de los primeros en introducir la temática social en la pintura española, lo cual supone un contraste rotundo con las imágenes cortesanas que predominaban en la época. Al introducir en el Palacio de Carlos III una imagen tan cruda y realista, Goya demuestra no solo una notable valentía, sino también una intención clara de influir en la corte al visibilizar los problemas reales de la población.

La composición transmite una escena de solidaridad humana, pero también de crueldad y sufrimiento, donde se invita a reflexionar sobre cómo mejorar la situación de los más desfavorecidos. El fondo del cuadro, dominado por tonos áridos y grises, acentúa la dureza de la escena. En cambio, los personajes se representan con colores algo más vivos, lo que genera un contraste que atrae la atención hacia ellos. La atmósfera general del cuadro es sombría: el cielo, a diferencia de los alegres azules que suelen caracterizar la obra de Goya, aparece blanquecino y triste, dominado por la silueta gris de los andamios. No hay ningún elemento floral; solo se perciben dos hierbajos parduzcos, lo que refuerza aún más la sensación de crudeza. Desde el punto de vista de la psicología del color, Goya opta por una paleta dominada por colores fríos, especialmente los azules, reduciendo el uso del rojo. Esta elección contribuye a generar una sensación de calma, tristeza y reflexión, en lugar de entusiasmo o dramatismo exaltado (RTVE, 1982).

Algunos especialistas interpretan que esta obra de Goya alude a los accidentes laborales en la construcción, en concreto al Edicto de Carlos III del 3 de diciembre de 1778. Este decreto ordenaba a los jueces intervenir rápidamente tras la muerte de un obrero en obra, no solo para reconocer el cadáver, sino también para inspeccionar el lugar del accidente

y comprobar si hubo negligencia por parte del maestro de obras. El texto atribuía muchos de estos incidentes a la falta de seguridad en los andamios, contruidos con materiales deficientes por ahorrar costes. El edicto se inscribe en un proceso de modernización profesional promovido por los ilustrados, que impulsaron la creación de instituciones como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752), de la que Goya fue profesor y luego teniente director. Estas academias buscaban reemplazar a los gremios, considerados anticuados y contrarios al saber científico. En este nuevo modelo, el arquitecto era quien cursaba estudios académicos completos, mientras que el maestro de obras debía revalidar su título gremial mediante examen (Vicente, 2020).

Este contexto refleja el interés ilustrado por mejorar la formación técnica y garantizar mayor seguridad en los oficios, preocupaciones que Goya pudo haber recogido de forma crítica en su obra.

6. La Compañía de Filipinas



Fundación Goya en Aragón. (s.f.). *La Junta de Filipinas*. <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/la-junta-de-filipinas/215>

La pintura representa una escena en el interior de un amplio salón rectangular, de arquitectura sobria y líneas limpias. El espacio está estructurado en tres zonas principales: una tarima elevada al fondo donde se sitúan figuras alineadas tras una mesa, y dos grupos de personas sentadas en los laterales, dispuestas de forma paralela al eje central de la sala. La composición tiene un punto de fuga centrado, lo que refuerza la simetría y profundidad del espacio.

En la parte posterior de la escena, sobre una plataforma elevada, se dispone una larga mesa rectilínea tras la cual se encuentran doce figuras masculinas sentadas. Todas visten prendas oscuras. Nueve de ellas llevan la cabeza cubierta, posiblemente con pelucas o cofias, mientras que tres aparecen descubiertas. Las sillas que ocupan tienen respaldos altos, y la figura situada en el centro destaca levemente por su posición y la iluminación que la rodea. Las figuras están dispuestas de forma uniforme, sin gestos evidentes de interacción entre ellas.

A la izquierda del primer plano, se agrupan alrededor de dieciocho figuras masculinas, también sentadas, formando varias hileras. Visten trajes largos o abrigos en tonos oscuros o neutros. Muchas de estas figuras miran hacia el centro de la estancia o hacia el fondo. Algunas cruzan los brazos o se inclinan ligeramente hacia adelante, pero sin mostrar expresividad marcada.

En el lado derecho, se ubica otro grupo de aproximadamente veintidós figuras masculinas, también sentadas en filas. En este sector, la iluminación es más clara, lo que permite observar mayor variedad en las posturas corporales. Algunas figuras se inclinan hacia adelante, otras giran el torso o la cabeza. Predomina en ellas una vestimenta más sencilla, en tonos más claros, y hay un mayor dinamismo en sus actitudes.

Además, en el extremo izquierdo de la pintura, se pueden ver dos figuras de pie. Una se encuentra parcialmente en sombra y la otra está semioculta.

El entorno carece de mobiliario o elementos decorativos visibles, salvo por una gran lámpara de araña suspendida del techo, que no está encendida, y un lienzo oscuro colgado en la pared posterior, cuyo contenido es indistinguible. En el suelo, al centro, se observa un diseño geométrico o alfombra en tonos rojizos y grises, ligeramente desdibujado. La

luz natural entra desde el lado derecho de la composición, proyectando sombras hacia la izquierda y acentuando el volumen de las figuras, especialmente las del grupo derecho.

En los años anteriores a encargo de este cuadro se habían acometido ciertas reformas en el campo tanto del comercio interior como del comercio exterior con las indias. Con respecto al segundo, que es el que más nos interesa ahora, en 1728 se estableció la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas, siguiendo el modelo de las compañías mercantiles de Holanda, Inglaterra y Francia. Años más tarde, en 1751, se creó una compañía similar en Cataluña. Las crecientes propuestas a favor de liberalizar el comercio con las colonias llevaron a que, el 12 de octubre de 1778, se permitiera a trece puertos españoles realizar intercambios comerciales directos con veinte puertos en América. Esta decisión estimuló el comercio entre España y sus colonias americanas, beneficiando a ambas partes.

En 1783 se fundó la Real Compañía de Filipinas con el objetivo de promover y facilitar las relaciones comerciales con Asia. Su creación estuvo estrechamente vinculada a don Francisco Cabarrús, impulsor de los vales reales —una forma de papel moneda que funcionaba como título de deuda pública— utilizados para financiar la guerra contra Gran Bretaña (Mena, 1988). El mercantilismo, que como se ha visto era la teoría política dominante en la época, impulsó el colonialismo como una forma de enriquecer a los Estados europeos mediante el control del comercio. Las colonias servían como mercados exclusivos para los productos de la metrópoli y como fuentes de materias primas y mano de obra barata. Los monarcas apoyaban a comerciantes con subsidios y monopolios, y creaban compañías comerciales con ciertos privilegios para gestionar el comercio colonial. Así, las potencias europeas usaron sus colonias para fortalecer sus economías, incluso recurriendo a la violencia y ocupación para asegurar sus intereses (Balaam y Dillman, 2019). Siguiendo esta lógica la Compañía explotaba el monopolio de la ruta con las indias orientales autorizado por el Estado. Campomanes, aunque crítico de las compañías de comercio, consideró que el privilegio exclusivo era justificado para Filipinas debido a su lejanía y necesidades económicas. La Real Cédula de 10 de marzo de 1785 establece sus privilegios y objetivos. Estos incluían el tráfico exclusivo con Filipinas y Asia por 25 años, la exención de derechos aduaneros en el comercio de productos de España e Indias. Peor también la prohibición de recibir préstamos a interés y de mezclar asuntos políticos (Hevia, 1993). Debido a esa limitación, pero con el

objetivo de recaudar liquidez en 1785 emitió treinta y dos millones de acciones a 50 pesos cada una. Estas acciones estaban representadas a partir de títulos valores en papel (Ochietti, 2013).

Cesó en sus funciones en 1829, tras la caída del imperio colonial español, y en 1834 fue objeto de un decreto de extinción. El 30 de marzo de 1815 se celebró una importante asamblea de la Compañía en Madrid, a la que asistiría el mismo Fernando VII en persona. A mediados de abril, la Junta solicitó el permiso para inmortalizar el evento a través de una obra conmemorativa. Le encargaron el trabajo a Goya, que ya había retratado a tres de los accionistas ese mismo año, entre ellos al Ministro de Indias, Miguel de Lardizábal. (Fundación Goya en Aragón, s.f.)

Respecto a las elecciones de Goya a la hora de pintar el cuadro, resulta especialmente significativa la ausencia total de elementos que aludan al mundo oriental, a pesar de que la pintura retrata a los miembros de una institución creada justamente para gestionar el comercio con Asia. No hay mapas, objetos exóticos, ni referencias simbólicas a Filipinas o a su cultura. Esta falta de ambientación no parece casual, sino más bien una decisión consciente de Goya.

La escena muestra a los accionistas reunidos en un espacio sobrio, casi austero, con rostros cansados y posturas poco entusiastas. Esa falta de energía y de conexión con la supuesta misión de la Compañía da la sensación de que el proyecto colonial está desconectado de la realidad, reducido a una estructura administrativa sin contenido real. En este contexto, la ausencia de lo oriental refuerza la idea de una empresa vacía, más ceremonial que efectiva. (Ochietti, 2013)

Además, llama la atención la actitud de los personajes y el cansancio generalizado que en ellos se advierte, como si la sesión se hubiese alargado en exceso. Se ha querido ver en esa predisposición de los accionistas una crítica velada al poder de la monarquía absolutista y a la represión que supuso el regreso de Fernando VII al trono. Así, Goya retrató a los asistentes a la asamblea en actitudes nada decorosas hacia el monarca, dándole la espalda, charlando entre ellos o mirando hacia otro sitio, como hacen los ya referidos de la izquierda. (Fundación Goya en Aragón, 2013)

Así en conclusión podemos extraer del cuadro, que Goya no creía especialmente en el poder ni en la repercusión que tuvieran estas Compañías comerciales, muy probablemente también debido a que, en 1815, cuando se le encargó este cuadro, ya se vislumbrara la decadencia del dominio sobre las colonias. Además, también muestra una crítica a la vuelta del absolutismo y la traición hacia los valores de la Ilustración que supuso la vuelta de Fernando VII.

7. Conclusiones

La figura de Francisco de Goya permite comprender, desde una perspectiva única, los ideales, tensiones y contradicciones de la Ilustración española, especialmente en el ámbito económico y social. A través de su obra, se revela no solo un compromiso artístico, sino también una mirada crítica y penetrante sobre su tiempo. Los retratos de figuras clave del reformismo borbónico, las alegorías del trabajo, la industria y el comercio, así como sus escenas de miseria y conflicto, dan cuenta del profundo impacto que las ideas ilustradas tuvieron en la transformación de la economía y de la sociedad del siglo XVIII.

Goya fue testigo y partícipe de una época de reformas impulsadas por el despotismo ilustrado, que trató de modernizar el país sin romper con el orden tradicional. Su obra refleja el entusiasmo por el progreso, como se pudo ver en los retratos de los directores del Banco de San Carlos, o en la Agricultura. Pero también, la frustración ante los límites del cambio, hemos podido ver críticas veladas a la lentitud de los cambios en La industria y en El comercio; por no hablar del aparente agotamiento del proyecto colonial que se muestra en La junta de la Compañía de Filipinas.

Declaración de Uso de Herramientas de Inteligencia Artificial Generativa en Trabajos Fin de Grado

Por la presente, yo, Ricardo Garralón González, estudiante de E3 de la Universidad Pontificia Comillas al presentar mi Trabajo Fin de Grado titulado " Economía Ilustrada a través de la obra de Goya", declaro que he utilizado la herramienta de Inteligencia Artificial Generativa ChatGPT u otras similares de IAG de código sólo en el contexto de las actividades descritas a continuación:

1. **Brainstorming de ideas de investigación:** Utilizado para idear y esbozar posibles áreas de investigación.
2. **Metodólogo:** Para descubrir métodos aplicables a problemas específicos de investigación.
3. **Corrector de estilo literario y de lenguaje:** Para mejorar la calidad lingüística y estilística del texto.
4. **Sintetizador y divulgador de libros complicados:** Para resumir y comprender literatura compleja.
5. **Revisor:** Para recibir sugerencias sobre cómo mejorar y perfeccionar el trabajo con diferentes niveles de exigencia.
6. **Traductor:** Para traducir textos de un lenguaje a otro.

Afirmo que toda la información y contenido presentados en este trabajo son producto de mi investigación y esfuerzo individual, excepto donde se ha indicado lo contrario y se han dado los créditos correspondientes (he incluido las referencias adecuadas en el TFG y he explicitado para que se ha usado ChatGPT u otras herramientas similares). Soy consciente de las implicaciones académicas y éticas de presentar un trabajo no original y acepto las consecuencias de cualquier violación a esta declaración.

Fecha: 3 de junio de 2025

Firma: _____ R.Garralón _____

Bibliografía

Alfonso Mola, M. (2023, 22 de junio). Francisco de Cabarrús y el Banco de San Carlos. *El Español*. https://www.elespanol.com/invertia/economia/20230622/francisco-cabarrus-banco-san-carlos/773172784_0.html Consultado el 14 de abril de 2025

Arenas de Pablo, J. J. (2005). Ingeniería y obra pública civil en el Siglo de las Luces. En M. Silva Suárez (Ed.), *Técnica e ingeniería en España, II. El Siglo de las Luces. De la ingeniería a la nueva navegación* (pp. 383–407). Institución «Fernando el Católico». https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/25/47/cap%2008_Ingenier%C3%A9a%20y%20obra%20p%C3%BAblica%20civil.pdf.

Areta Martínez, M. (2020). El comercio. De Francisco de Goya. Sempere Navarro, V. (Dir.) *Una mirada laboralista a la pintura del Prado*. Boletín Oficial de Estado.

Arias de Saavedra Aliás, I. (2012). *Las Sociedades Económicas de Amigos del País: proyecto y realidad en la España de la Ilustración*. Ohm: Obradoiro de Historia Moderna, (21). <https://doi.org/10.15304/ohm.21.689>

Balaam, D. y Dillman, B. (2019) *Introduction to International Political Economy*. Routledge.

Banco de España. (s.f.). Historia del Banco de España. <https://www.bde.es/wbe/es/sobre-banco/mision/historia-del-banco/>. Consultado el 14 de abril de 2025

Belda Navarro, C. (27, 28 y 29 de octubre de 2011). *Floridablanca por Goya. Retrato de un hombre de Estado* [Actas del seminario]. Goya y su contexto. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/33/35/07belda.pdf>

Cervera Ferri, P. (2019). *Ciencia del comercio, economía política y economía civil en la Ilustración española (1714–1808)*. *Cuadernos Dieciochistas*, 20, 97–158. <https://doi.org/10.14201/cuadecic20192097158>

Fundación Goya en Aragón. (s.f.). *La Junta de Filipinas*. <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/la-junta-de-filipinas/215>. Consultado el 11 de mayo de 2025.

Fundación Goya en Aragón. (s.f.). *Retratos para el Banco de San Carlos (pintura, 1785–1788)*. <https://fundaciongoyaenaragon.es/catalogo/retratos-para-el-banco-de-san-carlos-pintura-1785-1788/serie%3A9>. Consultado el 29 de abril de 2025.

Glendinning, N. (s.f.). *Goya y Lucientes, Francisco de*. Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/goya-y-lucientes-francisco-de/4997b179-627f-4680-9612-13a5162b30e0>

Gómiz León, J. J. (2011). *Goya (1746–1828): su vida y sus obras, familia y amistades. Circunstancias de su tiempo y semblanzas de los personajes más relevantes. Revisión*

actualizada para un ensayo de biografía integrada. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/goya-1746-1828-su-vida-y-sus-obras-familia-y-amistades-circunstancias-de-su-tiempo-y-semblanzas-de-los-personajes-mas-relevantes-revision-actualizada-para-un-ensayo-de-biografia-integrada/>

González Ruiz, C. (2020). La Industria. De Francisco de Goya. Sempere Navarro, V. (Dir.) *Una mirada laboralista a la pintura del prado*. Boletín Oficial de Estado.

Hevia, J. M. V. G. (1993). Campomanes y la Real Compañía de Filipinas: sus vicisitudes de organización y funcionamiento (1790-1797). *Anuario de historia del derecho español*, (63), 847-896. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/134616.pdf>

Huerta Viesta, I. (2024). *Vertebración axiológica del Derecho mercantil a través de la “Alegoría del Comercio” (s. XIX) al Derecho mercantil actual (s. XXI)*. *Revista de educación y derecho*, n.30. <https://doi.org/10.1344/REYD2024.30.43410>

Llombart, V. (2014). *Perspectivas económicas de Goya*. *Estudios de Economía Aplicada*, 32(1), 111–138. <https://www.redalyc.org/pdf/301/30129510006.pdf>.

Martínez Shaw, C. (2015). *El despotismo ilustrado en España: entre la continuidad y el cambio*. En F. Lorenzana de la Puente & F. J. Mateos Ascacíbar (Coords.), *El siglo de las luces: III Centenario del nacimiento de José de Hermosilla (1715–1776)* (pp. 11–40). Sociedad Extremeña de Historia.

Mateos y de Cabo, O. (2020). La agricultura. De Francisco de Goya. Sempere Navarro, V. (Dir.) *Una mirada laboralista a la pintura del prado*. Boletín Oficial de Estado.

Mena Marqués, M. (1988). *Goya y el Espíritu de la Ilustración*. Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/goya-y-el-espiritu-de-la-ilustracion/0c8a9886-ebf6-4a44-97c4-28dc0c50b09c>

Mena, M. (2021). *2328 reales de vellón: Goya y los orígenes de la Colección Banco de España*. Banco de España. [Folleto de mano]. <https://coleccion.bde.es/f/webca/ADS/Exposiciones/Folletos/FolletodeMano2328realesdevellon.pdf>

Morales Moya, A. (1988). *La ideología de la Ilustración española*. *Revista de Estudios Políticos*, (59), 73–75. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/26962.pdf>

Museo del Prado. (1782- 1788). *Números de acciones del Banco de San Carlos*. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/numeros-de-acciones-del-banco-de-san-carlos/74bdda22-41c7-4334-af5d-6e0b6ecd5b0a>. Consultado el 29 de abril de 2025.

Occhietti, R. (2013). *De l'invisibilité du capital : La Junte des Philippines de Goya (1815)*. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 38(1), 65–78. <https://doi.org/10.7202/1066665ar>

Rose-de-Viejo, I. (1984). Goya's Allegories and the sphinxes: “Commerce”, “Agriculture”, “Industry” and “Science” in situ. *The Burlington Magazine*, vol.

126 (970), p. 34-39.

https://isadorarosedeviejo.eu/images/publicados/Goya_Allegories_SphinxesBurlMag1984.pdf

RTVE. (20/11/1982). *Mirar un cuadro: El albañil herido. (Goya)* [Video].
<https://www.rtve.es/play/videos/mirar-un-cuadro/mirar-cuadro-albanil-herido-goya/1884870/>

Sarrailh Jean. La notion de l'utile dans la culture espagnole à la fin du XVIIIe siècle. *Bulletin Hispanique*, tome 50, n°3-4, 1948. pp. 495-509.
<https://doi.org/10.3406/hispa.1948.3163>

Tortella, T. (2020). Ceán Bermúdez en el Banco de San Carlos. *Ceán Bermúdez y la historiografía de las bellas artes*.
https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/78229/2020_Trea_Cean-Bermudez-y-la-historiografia-de-las-bellas-artes-79-113.pdf?sequence=1

Universidad de Pensilvania. (s.f.). *Resumen histórico: La Ilustración en España e Hispanoamérica*. <https://ccat.sas.upenn.edu/romance/spanish/219/08ilustracion/resumen.html>. Consultado el 20 de mayo de 2025.

Vega, J. (2018). Reseña del libro *Goya y sus críticos (y otros ensayos)*, de Nigel Glendinning. *Anales de Historia del Arte*, 28, 447-452.
<https://doi.org/10.5209/ANHA.61625>

Vicente Palacio, A. (2020). El Albañil Herido. De Francisco de Goya. Sempere Navarro, V. (Dir.) *Una mirada laboralista a la pintura del prado*. Boletín Oficial de Estado.