

**LEER Y APRENDER**  
**TEMAS ICONOGRÁFICOS EN LA OBRA**  
**DE LOS PINTORES DE LA REAL SOCIEDAD ECONÓMICA**  
**DE AMIGOS DEL PAÍS DE SANTIAGO DE COMPOSTELA**

JUAN M. MONTERROSO MONTERO  
Universidad de Santiago de Compostela

**I. Antecedentes y premisas**

El estudio de las obras de arte, en especial de la pintura del siglo XIX y principios del XX, anterior a los procesos de ensimismamiento y “desfiguración” desarrollados por las vanguardias históricas y prolongados durante toda la centuria hasta la actualidad, se ha llevado a cabo habitualmente desde la perspectiva de sus autores, de las escuelas a las que éstos pertenecían o de los temas iconográficos por ellos elegidos. En esta misma línea, nuestra comunicación pretende inscribir los temas iconográficos en el contexto del análisis histórico cercano de los artistas, convirtiendo este aspecto central de muchos otros estudios en una excusa a través de la cual interesarnos por el cuadro como objeto visual a través que sus creadores plantean un diálogo organizado en varios niveles: el meramente iconográfico, propio de la tradición pictórica del siglo XIX y el del esfuerzo por reinterpretar dos temas iconográficos como son la lectura y la enseñanza.

Para ello, en el caso compostelano, disponemos de sólo dos ejemplos que, sin embargo, justifican plenamente la reflexión sobre un tema que, a nuestro parecer, todavía debe admitir nuevos enfoques que permitan comprender mejor este tipo de obras y su temática final.

Nos estamos refiriendo a *La Carta del Hijo* de Mariano Tito Vázquez y *La Clase de Pintura* de Elvira Santiso García. Ambas tienen en común, como se indicará más adelante, la estrecha vinculación de sus autores con la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela; la formación de los mismos dentro de un ideario que arranca del naturalismo preimpresionista para evolucionar hacia una liberación de la imagen y su ejecución a través de la que modernizar la pintura<sup>1</sup> y la elección de unos temas que no se pueden explicar sin tener presente el contexto educativo de la RSEAP de Santiago.

Por otra parte, como ya se ha indicado, se trata de dos obras que tratan, respectivamente, de la lectura y la enseñanza. Temas iconográficos íntimamente vinculados puesto que en la lectura está implícito un proceso de aprendizaje y, del mismo modo, en la enseñanza se procede a un proceso de transmisión de un conocimiento, bien escrito bien oral o práctico. Dicho de otro modo, los métodos que utilizamos en los procesos de aprendizaje –en especial en el de la lectura– sirven para definir las convenciones de una sociedad –la canalización de la información, las jerarquías de conocimientos y de poder–, también determinan y limitan las maneras en que utilizamos nuestra habilidad como lectores y espectadores<sup>2</sup>. Por ello es evidente que las obras de arte, llegado su momento en la historia, pueden pasar de representar un episodio anecdótico de la misma para convertirse en expresión de un grupo social, de su contexto y aspiraciones.

Es por lo tanto el objetivo de esta comunicación el abordar dos temas iconográficos diferentes que, sin embargo, tienen como nexo común la RSEAP de Santiago.

---

(1) Al respecto de las transformaciones visuales del cuadro durante el Impresionismo y con el objeto de entender mejor el modo en que se produjo el modo de ver del pintor, véase: STOICHITA, V.I.: *Ver y no ver*. Madrid. 2005.

(2) Es evidente que en el acto de contemplación de un cuadro existe un proceso de descodificación semejante al utilizado en la lectura. En este sentido es conocido el caso de Claude Lévi-Strauss quien, durante una estancia en Brasil, entre los indios nambikwara, pudo comprobar como éstos, al verlo escribir, imitaron sus caracteres para luego pedirle que se los descifrara. Como en este caso, en la pintura, se pueden llegar a copiar las formas y los modos de ejecución, lo que no supone la creación de un texto inteligible. LEVI-STRAUSS, Cl.: *Tristes Tropiques*. París. 1955. P. 20.

A modo de recordatorio, se debe tener presente que la Sociedad Económica compostelana, fundada el 19 de julio de 1784, pretendía desde sus estatutos fundacionales –“Del Instituto de la Sociedad” (Título I.7)- mejorar la industria popular, los oficios, ayudar a la enseñanza, divulgar los secretos de las artes, fomentar la pesca, la agricultura, la cría de ganado y promover la educación de la juventud de todas las clases, en un momento en que no existía un sistema educativo como tal, puesto que la nobleza contaba con sus correspondientes preceptores, los ayuntamientos apenas disponían de alguna escuela de primara con maestro de escasa formación y mala remuneración, y la Iglesia mantenía sus escuelas monásticas a las que podían acceder unos pocos campesinos que así se evadían del cultivo de las tierras<sup>3</sup>.

Del mismo modo, la creación del a escuela de dibujo, más tarde ampliada con otras secciones afines, fue interpretada como algo que iba más allá de la mera perspectiva práctica, orientada a la preparación de sus alumnos para aquellos oficios en los que era necesario algún tipo de conocimiento de diseño y dibujo. Para algunos autores como Murguía suponía la oportunidad de crear una escuela de bellas artes semejante a las que en su día se habían organizado en Barcelona, Zaragoza y Valencia<sup>4</sup>.

---

(3) RODRÍGUEZ LÓPEZ, X.: “A Real Sociedade Económica de Amigos do País de Santiago de Compostela e a educación”, en Fernández Castiñeiras, E., Folgar de la Calle, M.C. (coord.): *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela. 1784-2006*. Santiago de Compostela. 2007. Pp. 172-173.

(4) “... recibida con entusiasmo por los artistas de aquel tiempo (son las palabras de Manuel Murguía), que creyeron ver en su modestos comienzos, la base y fundamento de algo formal y útil al desarrollo de las Bellas Artes de Santiago, sino también del buen gusto entre a los que a la sazón buscaban y pagaban esta clase de obras. Con tal motivo brindáronse a ser profesores de la naciente escuela, y una vez aceptados sus ofrecimientos dieron principio a sus tareas, a lo que parece con más entusiasmo que fortuna...”.

MURGUÍA, M.: “La Escuela de dibujo de la Sociedad Económica de Santiago”, en *El arte en Santiago en el siglo XVIII y artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*. Madrid. 1884. P. 237. (Cit. por LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: “A Escola de Debuxo. Os artistas da Real Socieade Económica de Amigos do País de Santiago”, en FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E., FOLGAR DE LA CALLE, M.C. (coord.): *Real Sociedad Económica...*, op. cit., p. 117, nota 2.

## II. Lectura y lectores

En *La Carta del Hijo* (ca. 1902), Mariano Tito Vázquez, cuya carrera había comenzado en la Escuela de Artes y Oficios de Murcia y continuó en las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Valencia y Madrid –en la primera fue discípulo de Ignacio Pinazo Camarlench–, pinta a dos ancianos que, con contenida emoción, leen la carta recién recibida de su hijo. Encima de la rodilla del padre todavía descansa el sobre en el que ésta ha llegado y la mujer se sitúa a espaldas de su marido con la expresión atenta al papel que éste sostiene y a sus palabras. Se trata de una composición perfectamente estudiada, las figuras se sitúan en un primer término, muy próximas al espectador que, de ese modo, es partícipe de la acción. En torno a ellas, con el objeto de centrar nuestra atención en la acción descrita, el fondo se ha obviado, reduciéndolo a una superficie neutra sobre la que se destaca la corporeidad de los dos ancianos, mientras que la luz en una progresiva degradación lumínica marca una distancia con el fondo. Una observación más minuciosa nos revela otros datos de interés, el hombre está sentado en una silla sobre cuyo respaldo descansa el cuerpo de la mujer; éste parece haber recibido la carta y, de forma inmediata, sin tiempo a hacer cualquier otra cosa se ha puesto a leerla, del mismo modo en que su esposa ha abandonado todos sus quehaceres para atender al acontecimiento que supone tener noticias de su hijo; esa inmediatez en la acción, el tiempo que se ha detenido por unos instantes, hacen que también nosotros nos convirtamos en lectores de esta carta.

Esta descripción no agota el cuadro. Por el contrario, indirectamente, abre la posibilidad de una interpretación compleja. Si la ejecución del lienzo es “casi” clásica puesto que se trata de un ejercicio académico muy característico del siglo XIX que se resolvía a través de las cabezas de carácter, y el tema se convierte en una anécdota, en un argumento “casi” trivial ¿Dónde reside el mérito de esta obra? ¿se tendría que buscar el “quid” de la misma más allá de la factura o del mero argumento? La respuesta deber ser afirmativa ya que el tema se debe entender como un pretexto a través del cual Tito Vázquez pretende plasmar sentimientos y pasiones a través de la fisonomía de sus personajes y de una factura que se aleja del tenebrismo de Ribera y Ribalta –aprendido de Pinazo– para profundizar en la reverberación de la luz y los efectos matéricos de estirpe rembrandtiana. Pero también se debe interpretar, como ha

ocurrido con otras muchas de sus obras —es el caso de *La Limosna* (1902), como expresión de un pensamiento impregnado del espíritu del novecientos, en el que se superpone un cierto contenido social y la adaptación de viejos temas de encuadre, muchos de ellos de carácter clásico<sup>5</sup>. Ahora bien ¿cuál es la realidad social a la que se refiere esta obra?, ¿cuál puede ser la nueva lectura que se le de a la misma en cuanto tema?

La respuesta a la primera pregunta la encontramos en un dato estadístico al que la Ley Moyano de 1857 no había conseguido dar respuesta satisfactoria, todavía cuando bien entrado el siglo XX seguía definiendo el esquema educativo. En el caso de Galicia, en esas fechas la tasa de analfabetismo era del 69'55% y la de Santiago de Compostela, aún siendo una ciudad universitaria, era del 54'75% en una población mayor de siete años<sup>6</sup>. De hecho, la educación para adultos es implanta en la Sociedad compostelana en 1845, es decir doce años antes de la Ley Moyano, y el 2 de enero de 1862 se inicia la escuela de adultos en la Sociedad, desapareciendo definitivamente en 1889<sup>7</sup>.

Si por una parte en esta obra se rastrea ese interés humano y social, también podemos encontrar una reflexión sobre el ejercicio de la lectura y, si cabe, un cambio con relación al mismo tema captado por otros artistas gallegos del momento. Para ello puede ser interesante someter este cuadro a la comparación con otros de fechas próximas: *Mujer leyendo al lado de una ventana*, *Madre del pintor con niños* —ambas son obras de Sotomayor—, el *Retrato de López Ferreiro* —de Tito Vázquez—, o el *Retrato de Alfredo Brañas* —de José M<sup>a</sup>. Fenollera Ibáñez—.

---

(5) Sobre Mariano Tito Vázquez son de referencia obligada los diferentes estudios realizados por López Vázquez que ajusta el valor de la obra de este pintor en múltiples publicaciones, pudiéndose destacar: LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: “Mariano Tito Vázquez”, en *Artistas Gallegos. Pintores. O Rexionalismo I.* Vigo. 1997, pp. 104-117.

(6) Datos recogidos de RODRÍGUEZ LÓPEZ, X.: “A Real Sociedade Económica de Amigos...”, op. cit., pp. 176-177,

(7) En su primer artículo la mencionada ley indicaba que

“La enseñanza Primaria Elemental es obligatoria para todos los españoles. Los padres y tutores encargados enviarán a las escuelas públicas a su hijos y pupilos desde la edad de siete años atas los nueve, a no ser que les proporcionen suficientemente esta clase de instrucción en sus casas o en establecimientos particulares”.

Cada una de estas obras, responde a posicionamiento diferente ante el acto de la lectura y, por ello, también representa una realidad diversa y distante. Por ejemplo, en el caso de las obras de Sotomayor, ambas tienen en común que se trata de mujeres que son sorprendidas en el momento de la lectura, de algún modo, el pintor ha conseguido con su presencia que éstas levanten la mirada de las páginas del libro para dirigir las hacia el espectador. Sin embargo, miradas con atención, son muy diferentes, la primera nos presenta a una mujer junto a la ventana; parece que se encuentra en un espacio íntimo y recogido –en la medida en que esto podía ser posible en el siglo XIX–. La luz que ilumina su rostro, filtrada por la vidriera del fondo de la escena, introduce un aire sacro en la imagen, de modo que casi podemos vislumbrar en esta imagen un detalle de cualquier Anunciación. Se trata, por lo tanto, de un acto privado de lectura acorde con las palabras de Proust que escribió: “Los libros verdaderos no deben nacer de días luminosos y conversaciones amistosas, sino de la melancolía y del silencio”<sup>8</sup>.

En un ámbito diferente se encuentra el *retrato de López Ferreiro* (1929), donde don Mariano –nombre con el que sus alumnos conocían a Tito Vázquez–, retrata al estudioso al intelectual. La relación de éste con los libros abiertos que se amontonan delante de él, en una composición muy semejante a la empleada por Sotomayor en el *Retrato del Padre Villalba*, es totalmente diversa. Ahora los libros se presentan ante nuestros ojos completamente abiertos y visibles como prueba de la labor que ambos personajes están realizando. También han sido sorprendidos por el pintor en un momento privado e íntimo, pero, sin embargo, se trata de lectores silenciosos que, como decía San Agustín, al observar a San Ambrosio, “cuando leía sus ojos recorrían las páginas y su corazón penetraba el sentido; más su voz y su lengua descansaban. Muchas veces, estando yo presente, pues el ingreso a nadie estaba

---

(8) PROUST, M.: *Journées de lectura*. Ed Alain Coelho. París. 1993. P. 89.

Sobre el tema de la lectura privada véase el capítulo correspondiente de MANGUEL, A.: *Una historia de la lectura*. Madrid. 1998. Pp. 179-193.

Este apartado de la comunicación tiene como base teóricas las preguntas planteadas por Manguel en este libro, así como en los editados en años sucesivos sobre el tema de la lectura y los libros.

vedado ni había costumbre en su casa de anunciar al visitante, así le vi leer en silencio y jamás de otro modo”<sup>9</sup>.

Este tipo de lectura silenciosa, algo en lo que coincide el retrato anterior, supone una nueva forma de establecer una relación sin restricciones con el libro y las palabras. Se convive con ellas, se imagina con ellas y trasladan al lector de un mundo real a otro leído, íntimo y privado.

Un punto intermedio entre estas dos obras lo representa el retrato de Alfredo Brañas, una imagen moderna y costumbrista a la vez, en la que el intelectual gallego es retratado por Fenollara hacia 1909 inmerso en la lectura del periódico. Viene a representar el ideal burgués de finales del siglo XIX puesto que tanto interés como las facciones del retratado es el que tiene la descripción de su entorno. Es un retrato de amistad en el que el pintor no sólo ha sorprendido al modelo sino que, además, ha conseguido que éste no perciba su presencia de tal forma que lo retrata sin ambages ni poses, de un modo natural, sin peripecias lumínicas ni atmosféricas<sup>10</sup>. Si hubiera que buscar una frase a través de la que explicar este retrato sería la de Tomás de Kempis a principios del siglo XV: “He buscado la felicidad por todas partes, pero no la he encontrado en ningún sitio excepto en un rincón y en compañía de un pequeño libro”<sup>11</sup>.

Por su parte, la escena doméstica de una abuela leyéndole a sus nietos, nos aproxima más al tema de la obra de Tito Vázquez. En esta ocasión, es ella quien lee para otros, por lo tanto, se trata de una lectura compartida, durante la cual el centro de toda la atención es el libro que adquiere el valor de talismán, siendo el lector el que crea la historia y la transmite. De ahí que las actitudes de los oyentes varíen de un modo extraordinario en función de la implicación que establecen con la lectura. De este modo, mientras que algunas de las niñas están concentradas en lo

---

(9) MANGUEL, A.: *Una historia de...*, op. cit., p. 60.

(10) Sobre Fenollara véase Vila Jato, M<sup>a</sup>.D. (coord.): *José M<sup>a</sup> Fenollera*. Santiago de Compostela. 1996. También es interesante, entre otros, el estudio realizado por LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M., en *Pintores compostelanos*. Santiago de Compostela. 2004.

(11) Citado por MANGUEL, A.: *Una historia de...*, op. cit., p. 181.

que están oyendo, en las palabras escritas en el texto y las oídas por bocas de su abuela, otras parecen distraídas al acto de leer en voz alta.

La diferencia entre la lectura en voz alta de la madre de Sotomayor y los padres de ese hijo que les ha escrito, es la cercanía emocional de éstos al texto que se lee. Es ésta la que le confiere un carácter casi sacro pues la madre se somete a la jerarquía impuesta por la voz de lector.

En cualquier caso, tanto el cuadro de Tito Vázquez como el de Sotomayor, hacen válida la descripción dada por Diderot en 1759 en relación con la lectura entre amigos: “Sin que ninguno de los participantes lo advierta con claridad, el lector se coloca de la manera que le parece más adecuada, y el oyente hace lo mismo... Si se añade una tercera persona a la escena, se someterá al imperio de los dos primeros: así se llega a un sistema combinado de tres intereses”<sup>12</sup>.

### III. Enseñanza y aprendizaje

La escuela de dibujo de la Sociedad Económica de Santiago, es una de sus primeras creaciones pues, como ya se ha indicado, ésta se había instituido en 1784 y tendrá una largísima trayectoria. Para nuestros intereses, es importante subrayar que en la sesión 29 de septiembre de 1866 comienza a funcionar la escuela de dibujo para alumnas. Esta era una realidad que ya se había intentado forjar el 2 de mayo de 1835 cuando Vicente Fociños propusiera que se dieran lecciones “a jóvenes señoritas”.

Entre las alumnas a esta escuela femenina de dibujo destacará Elvira Santiso García, nacida en Betanzos en 1872, que contará como profesor con José María Fenollera, siendo este el origen de su implicación en la pintura y en la enseñanza de la pintura, motivo por el cual recibirá la Medalla de Alfonso X el Sabio.

En este contexto, en 1906, Elvira Santiso realiza un cuadro dedicado a una escena de vida cotidiana titulado la *Clase de Pintura*, obra por la que recibirá una mención honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes<sup>13</sup>.

---

(12) Citado por MANGUEL, A.: *Una historia de...*, op. cit., p. 150.

(13) LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: “A Escola de Debuxo...”, op. cit., p. 124.



En este lienzo se puede ver una escena de escuela; todas las niñas están sentadas delante de sus pupitres, con el carboncillo y el papel donde trabajan, mientras que ante sus ojos se presentan los modelos que deben copiar. Es una escena cotidiana cargada de elementos anecdóticos que la animan y dotan de una gran espontaneidad: una de las alumnas atiende ensimismada a las explicaciones de su maestra —más a sus palabras que a su mano—, otras se afanan en trabajar sobre sus dibujos, mientras que, al fondo, algunas han aprovechado la distracción de la profesora para volverse y hablar entre ellas. Lo mismo ocurre con la muchacha que, junto a la ventana, afila sus lápices. La descripción no se debe detener ahí puesto que en el estudio se pueden ver sillas, modelos escultóricos y una intensa luz que penetra por las cinco ventanas que se abren a las espaldas de las alumnas y la maestra.

Técnicamente el lienzo muestra muchos de los débitos que Elvira Santiso había contraído con su maestro y la observación de algunos de los cuadros barrocos depositados por el Museo del Prado —concretamente como consecuencia del incendio del Museo de Trinidad de Madrid en 1874—. Así se puede comprobar como la iluminación que penetra por las ventanas provoca intensos claroscuros en los cuales la luz reverbera en el papel blanco iluminando los rostros de las alumnas.

Sin embargo, un poco más alejado de las pautas de Fenollera, el encuadre de la escena, donde se percibe el empleo de un corte fotográfico —práctica también utilizada por su maestro—, introduce un acento de modernidad en la obra que, sin embargo, también tiene su origen barroco. Las ventanas, y el ritmo de zonas iluminadas y zonas en penumbra que impone— termina por definir un espacio que, a su vez, también está delimitado por los pupitres y los tableros ubicados sobre ellos. En este espacio tan limitado, con una acusada fuga hacia el fondo, se disponen todos los personajes que ocupan un espacio previamente configurado. En efecto se trata de un recurso barroco, evocador de las soluciones de las Meninas y las Hilanderas, tanto en la utilización de las ventanas como pauta espacial como por la multiplicación de focos de luz, que volverá a repetir en *La Bordadora*.

Tan interesante como las soluciones técnicas, es poder comparar la obra de Elvira Santiso con la descripción que en 1928 nos facilita

Méndez Casal sobre el método de enseñanza y la docencia impartida en el taller de Tito Vázquez que, como se comprobará, no se aleja demasiado de lo que aquí podemos ver:

“(…) reunía a primera hora de la tarde a un buen número de discípulos, agrupándolos ante los respectivos caballetes alrededor de la plataforma sustentadora del modelo. Discípulos de la más heterogénea procedencia y de la más variada condición. Militares, catedráticos, estudiantes, algún artesano. El maestro, dando ejemplo de modestia y sinceridad, plantaba su caballete sin preferencias ni gestos de supremacía. Y afanado cada cual en su labor, trabajaba en silencio, aprovechando los momentos de luz, frecuentemente oscurecida por los nubarrones tristes que lloraban sus penas con una manía desconcertante. Durante tales nubados se suspendía el trabajo. El modelo –casi siempre alguna vieja con pinta de meiga– recobraba la libertad de movimientos y Mariano Tito exponía sus teorías, técnicas y estéticas sazonadas con mil anécdotas sugestivas”<sup>14</sup>.

El ambiente de trabajo, los procedimientos para ordenar a los alumnos, la igualdad de condición del maestro y el alumno ante el lienzo y, sobre todo, la luz hacen que esta descripción sea igualmente válida para Tito Vázquez y para Elvira Santiso, cerrando el círculo de una metáfora en la que la lectura y la enseñanza se cruzan pues una y otra son procesos de apropiación en los que el lector y texto se convierten en uno, lo mismo que el alumno y lo enseñado<sup>15</sup>.

---

(14) MÉNDEZ Y CASAL: *Blanco y Negro*. (12-VII-1928). (Cit. por LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.: “A Escola de Debuxo...”, p. 127, nota 55).

(15) MANGUEL, A.: *Una historia de...*, op. cit., p. 205.

## Relación del láminas

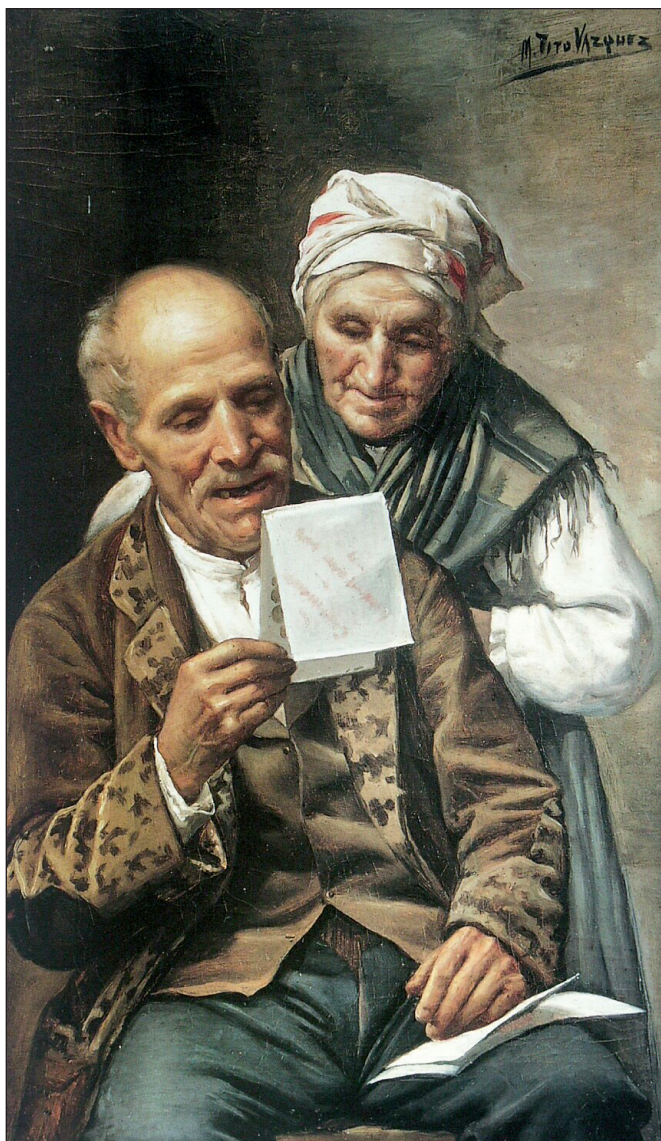


Lámina 1. La carta del hijo. Mariano Tito Vázquez. Ca. 1902.



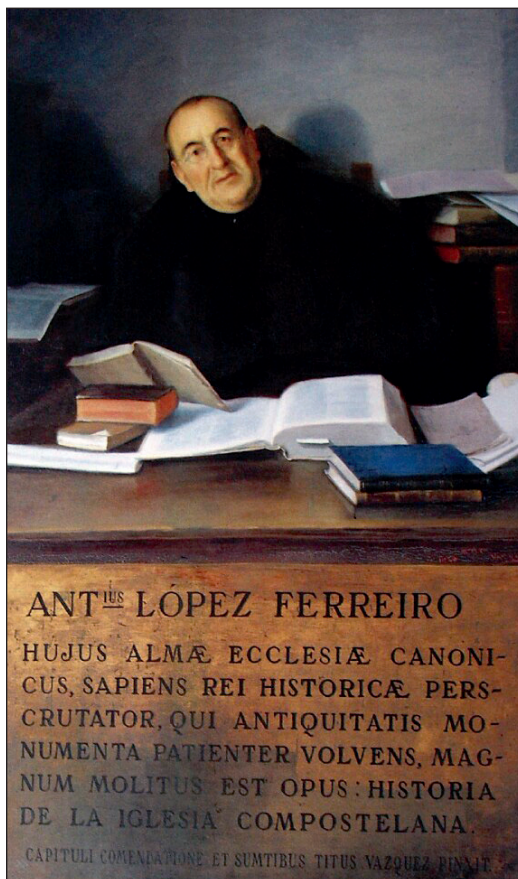
Lám. 2. La clase de pintura. Elvira Santiso. 1906.



Lám. 3. La madre del pintor leyendo a sus nietos. Sotomayor.



Lám. 4. La limosna. Mariano Tito Vázquez. 1902.



Lám. 5. Retrato de Antonio López Ferreiro. Mariano Tito Vázquez. 1929.



Lám. 6. Retrato de Alfredo Brañas. José María Fenollera Ibañez. Ca. 1909.