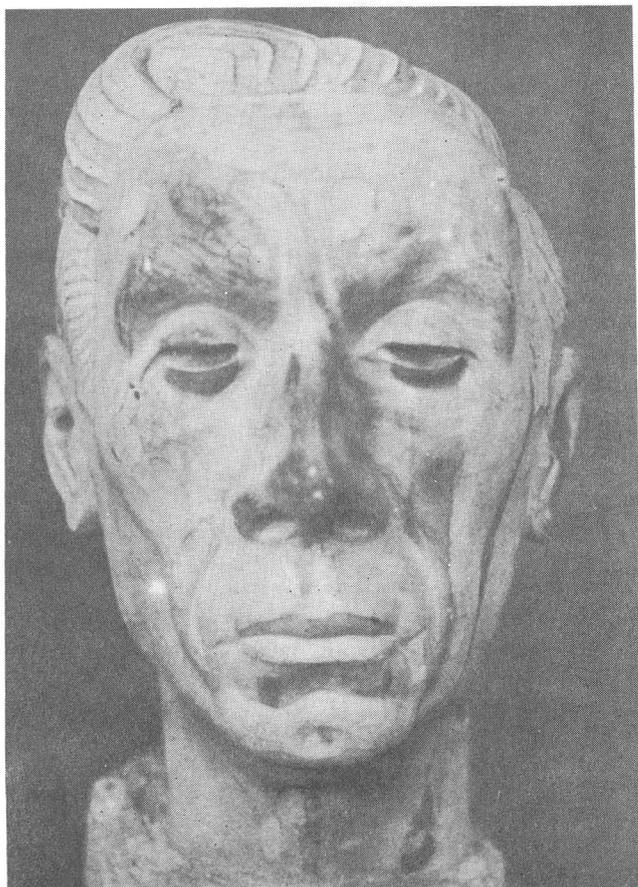


# FRAY LESCO Y LA ESCUELA LUJAN PEREZ



*Fray Lesco, visto por Eduardo Gregorio*

Con precedentes tan precarios como suponía la ausencia de una cultura de características definidas y estables, el indigenismo canario tuvo un comienzo balbuciente y algo ambiguo; un artículo de Domingo Doreste, "Los decoradores del mañana", aparecido en "La crónica", el 5 de Junio de 1917, proponía la creación en Las Palmas de una escuela de tipo artesanal. Doreste había reparado en la existencia de un arte popular en las islas -especialmente el de labrar la piedra- y le había parecido que las obras que aquellos labrantes ejecutaban sin haber sido orientados por una enseñanza adecuada podrían mejorarse mediante ella. Doreste había propuesto una filiación equívoca -"decoradores"- lo que parecía dar a entender que esperaba de su escuela una función superficial. No obstante,

años más tarde aclararía sus propósitos, definiendo lo que él entendía por arte decorativo: "No debemos confundir el arte que hoy llamamos decorativo con el arte del Decorador -puntualizó Fray Lesco en la clausura de la exposición de Santiago Santana (5 marzo 1936). El arte de tendencia decorativista es una categoría superior; es el arte que se encierra en sí mismo, que no tiene otra finalidad que la artística, el arte por el arte, diríamos, si esta frase, hoy tan en boga, no fuera tan insidiosa...". Sin embargo, en los primeros momentos de la Escuela, Fray Lesco propugnaba un arte más funcional, "al servicio de...". En el artículo citado primeramente añadía que el movimiento de urbanización a que entonces estaba sometida la ciudad había despertado la necesidad de cierto refinamiento en las cons-

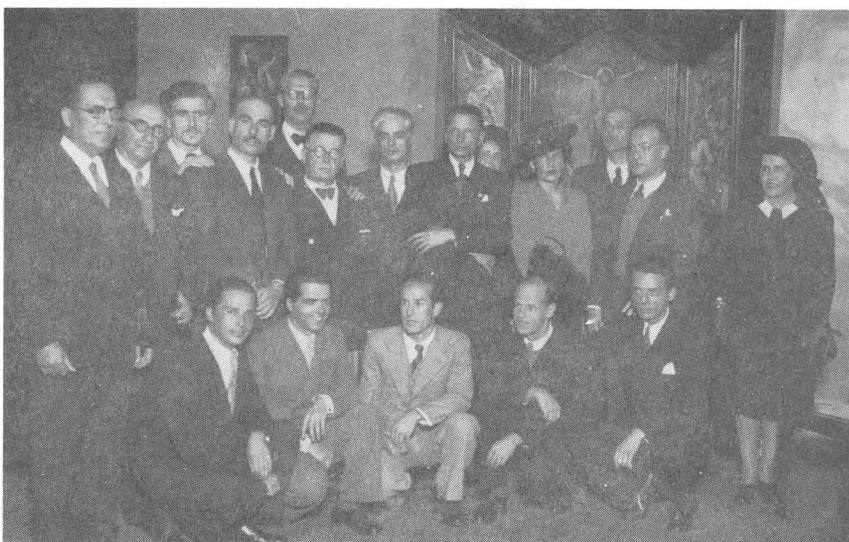
Durante el mes de Junio se celebra en nuestra Sala Cairasco una exposición antológica de la obra de los artistas que han hecho su aprendizaje en la Escuela Luján Pérez. Con tal motivo ofrecemos a los lectores de AGUAYRO el siguiente texto, relativo a dicha escuela y a su fundador, Fray Lesco, advirtiendo que el mismo es un fragmento del capítulo primero del libro "Arte indigenista canario".

trucciones y que, en consecuencia, empezaba a "importarse un arte decorativo, caro y... fiambre". Un posterior argumento económico aclara que, hasta cierto punto, Doreste transijía con la utilidad inmediata con objeto de ganar adeptos para su escuela: "El día que los decoradores se forman aquí, serán, sin duda, preferidos", "entonces, cuando los alumnos vean en estos estudios la base de una verdadera carrera, la escuela tendrá un apogeo que ahora apenas adivinamos". El resto del escrito lo dedica Doreste al análisis de los problemas que debía enfrentar la escuela: profesorado, ubicación, sostenimiento, ayudas económicas, etc.

Este primer escrito de Fray Lesco apenas permite conjeturar la directriz futura que se le imprimiría a la Escuela. De momento sólo se aspiraba a lograr la exis-

## FRAYLESCO Y LA ESCUELA LUJAN PEREZ

existencia de un taller de índole artesano-popular donde los alumnos recibieran una formación adecuada a sus tareas de decorador. Artículos posteriores ampliaron el propósito primitivo: "La Escuela debe suministrar una enseñanza paralela, pero superior a la del taller". Aceleradamente, Doreste fue madurando sus objetivos y exponiendo las características más innovadoras de los mismos. La primera de tales características era la total independencia que Doreste reclamaba para la futura institución: no debía estar ligada a ningún centro oficial de enseñanza artística. La segunda era la inexistencia de normas pedagógicas: "La Escuela es una Escuela de tipo libre, es decir, un consorcio espontáneo entre maestros y discípulos". Doreste pensaba conceder a los alumnos una entera libertad en su forma de expresión, sin someterlos a torturantes ejercicios de rigor academicista. La labor del profesorado se limitaría a orientar su aprendizaje en los problemas técnicos de la talla, la pintura o la escultura y a ampliar su horizonte cultural proporcionándoles conocimiento de las nuevas direcciones del arte europeo. Por lo demás, el alumno quedaba inmerso en las posibilidades que le proporcionaba su propia intuición. Finalmente, Doreste llegó a la formulación de la Escuela como un "laboratorio de arte" donde debería llevarse a cabo una obra experimental. Los objetivos finales excedían con mucho a las propuestas primeras. Al parecer, Doreste no desconocía



*El fundador de la Escuela, Fray Lesco, con un grupo de profesores y alumnos de la Escuela, entre los que se encuentran Gómez Bosch, Abrahán Cárdenes, Jesús Arencibia, Nicolás Massieu, Juan Rodríguez Doreste, Santiago Santana, Plácido Fleitas y Víctor Doreste.*

los experimentos similares llevados a cabo en México por las Escuelas de Pintura al Aire Libre, dirigidas por Ramos Martín, y se propuso realizar en Las Palmas algo de parecido talante.

El proyecto de Doreste fue bien acogido y la Escuela pudo iniciar sus tareas docentes en enero de 1918. Tal rapidez en la ejecución de unos planes que tenían poco de tradicionales se debió, ante todo, al entusiasmo de su propio autor. Luego, a la colaboración activa que los más calificados intelectuales canarios le otorgaron difundiendo sus propósitos en todos los periódicos locales; y, por último, a la ayuda económica que Doreste recibió procedente de los más diversos estamentos de la sociedad insular, preferentemente de miembros de la burguesía y de profesiones

liberales: banqueros, comerciantes, navieros, etc. Esta ayuda pública -que habría que estimar en más teniendo en cuenta la difícil situación económica de las islas a causa de las perturbaciones que la Primera Guerra Mundial habían ocasionado en el tráfico marítimo- contrasta con la indiferencia con que, en su momento, se había acogido la fundación de El Museo Canario. Los primeros años de vida de esta institución no fueron, en efecto, nada fáciles. Pese a los desembolsos frecuentes que hacía el Dr. Chil para atender los gastos de aquella, la escasez de recursos impedía que sus planes de investigación se llevaran a cabo en su totalidad. En una Memoria del Museo, la correspondiente al año 1883, se hace constar ese hecho, manifestándose que "el público canario no había sabido corresponder a las continuas excitaciones que constantemente se le hacían".

Sin duda, las circunstancias de atención hacia la cultura se habían transformado; y en ello le cabía no poco mérito a la labor hecha por el mismo Museo Canario, pese a las dificultades que le habían sido preciso superar. Por otra parte, existía entonces un grupo de intelectuales isleños (poetas, periodistas, historiadores) que afrontaban de una manera indirecta el trabajo de crear una literatura específicamente canaria; y alentaba una clase política que insistía en lograr soluciones adaptadas a las

*Vista de una de las salas en la primera exposición antológica de la Escuela (1927).*



necesidades que reclamaban las características peculiares de las islas. La coalición de todas estas circunstancias determinaron la aparición de una conciencia pública que seguía expectante a través de la prensa (politizada al máximo) el curso de los acontecimientos. Por último, la aguda sensibilidad originada por el pleito divisionista provincial hacía que tanto las clases dirigentes como otras más populares no dudarán en prestar su colaboración a cualquier proyecto que concediera a la isla preponderancia en los distintos aspectos de la política o de la cultura. El hecho de que este propósito pareciera más fácil de conseguir a través de la Escuela y no del Museo se debe quizás a que la primera prometía unos resultados más rápidos y brillantes. En definitiva, la Escuela se benefició de aquella conjuntura; su éxito se debió a la conjunción de factores diversos, y ciertamente no fue el político el menos importante. De todas formas, la Escuela fue siempre íntimamente ajena a cualquier propósito partidista, si bien durante muchos años ejerció una indudable atracción sobre los espíritus liberales de las islas. Frecuentada por escritores y políticos, unos y otros convirtieron sus exiguas salas en un pequeño Ateneo donde el diálogo se establecía sin restricciones. Los alumnos participaban como oyentes en esas secciones; pero ellos atendían primordialmente a su trabajo sin que en él se apercibiera ningún propósito distinto del aprendizaje mismo. Por supuesto que a la indiferencia política de los alumnos contribuyó su escasa madurez vital e intelectual. En la época a que nos estamos refiriendo ninguno de ellos contaba más de dieciocho o veinte años, y en términos generales su educación no había sido nada buena. Algún tiempo más tarde -década de los treinta- los más inquietos socialmente de aquellos nuevos artistas se afiliaron a distintos partidos políticos. Pero en toda ocasión mantuvieron el arte al margen de sus otras actividades. Quizás por propia convicción del divorcio existente entre arte y política; quizás porque no vieron la forma de utilizar sus habilidades artísticas en la propaganda o en el progreso de una causa determinada.

LAZARO SANTANA

# UNA TEMPORADA DE OPERA SIN PRECEDENTES

Las razones de la ópera que veíamos por aquí se basaban exclusivamente en la "catarsis" que podría crear o comunicar el cantante. Y sin que ello deje de tener esa influencia esencial en el oyente -y más en el aficionado al "bel canto"-, Tito Capobianco, director de esta temporada de ópera que se viene celebrando en el Teatro Pérez Galdós dentro del primer Festival de Las Palmas, organizado por la Asociación de Amigos Canarios de la Ópera, ha venido a desmitificar un tanto -o mejor, un mucho- esa tremenda sugestión exclusivista de la voz, para integrarla en la unidad de un espectáculo totalizador; es decir, revelando otros factores tan importantes como son, además de la música, lo teatral. El cantante, sí, es pieza fundamental de todo el proceso operístico, pero condicionándose a unas exigencias estéticas e interpretativas que van mucho más allá del mero "cantabile".

Nunca hemos presenciado ópera como la que estamos viendo ahora en el Pérez Galdós, esto es indiscutible. El espectáculo, con Tito Capobianco, alcanza niveles realmente emotivos dentro de un espacio escénico de auténtica creatividad y hallazgos; creatividad en el orden escenográfico y direccional; hallazgos porque la coherencia en el juego de factores posibilita nuevos descubrimientos de la estética representativa, y porque cada elemento tiene una correspondencia que se hace lógica aún dentro de la convencionalidad argumental de las óperas. Todo, pues, aparece a los ojos del espectador perfectamente acabado, sin improvisaciones, sin fallos. La ópera contemplada así -en particular la ópera italiana que es la

que priva por nuestras latitudes- se nos antoja un género lleno de atractivos.

Realmente los montajes de la temporada de ópera de Las Palmas son, aparte de fabulosos por su presentación y por la sorpresa que despiertan, magistrales de intencionalidad; pero ello no ha excluido la presencia de grandes figuras líricas de fama universal como han sido Joan Sutherland en "María Estuardo", de Donizetti; Birgit Nilsson en "Tosca", de Puccini -acompañada de un barítono extraordinario, Ingvar Wixell-; "Macbeth", de Verdi -el estreno y el montaje más festejados por el público-, con la actuación inolvidable de Pauline Tinsley y Louis Quillico; "Otello", de Verdi, que dió, por primera vez, toda la dimensión de esa simbiosis entre el genial dramaturgo y el músico genial, y con un intérprete magnífico que, si bien en la primera función no dió respuesta a la expectación que había despertado por una afección faríngea, en el segunda sí lo hizo, levantando materialmente al público de las butacas. Se trataba del tenor Richard Cassilly, una voz de especial timbre y volumen, perfectamente encajada en las características del personaje verdiano.

Una temporada de ópera sin precedentes, que ha terminado con el montaje, por primera vez, de "Los Cuentos de Hoffmann", de Offenbach. Esta ópera fue dirigida por Elena Denda, esposa de Capobianco.

Y toda la temporada ha tenido un gran relieve musical gracias a la presencia de la Orquesta y Coros de la Universidad de Michigan y a las prestigiosas batutas de los maestros Richard Bonyngé, Bruno Rigacci y Theo Alcántara.