

## Joaquín Peinado. Neocubista y lírico (1924-1930)

Rafael Valentín López Flores  
Universidad de Málaga

PALABRAS CLAVE: Neocubismo/ Joaquín Peinado

### RESUMEN

*Hasta ahora, hablar de Joaquín Peinado era hacerlo de uno de los pintores más representativos de una mal entendida, y mal denominada, Escuela Española de París; de un seguidor del Cubismo que utilizó las fórmulas geometrizarantes y estilemas del célebre ismo para realizar obras de gran figuratividad epidérmica y sentido conceptual abstracto; de un arte "pro-forma". Pero hubo, antes de éste, otro Peinado. Un pintor que, a la sombra del Cubismo decorativo picassiano, llevó a sus lienzos un "nuevo" cubismo; un neocubismo que, mezclado con ráfagas de retorno al orden y aderezado con gotas de surrealismo, lo condujo, junto a Bores, Viñes, Cossío, González de la Serna, Gischia, Estevé, Beaudin o Menkes, a la denominada figuración lírica. Pintura libre y pura cuyos ecos, de la mano de E. Tériade, Cahiers d'Art y estos artistas españoles, resonaron en París y en los círculos más renovadores de la pintura española. Plástica de vanguardia en la que hemos de incluir al Joaquín Peinado de entre 1924 y 1930; pintor neocubista y lírico.*

### ABSTRACT

*Till now, to speak about Joaquín Peinado was Spanish School of Paris to do it of one of the most representative painters of one badly understood, and badly named; of a follower of the cubism who used the geometric forms and estilemas of the famous ismo to realize works of great epidermal figurative and conceptual abstract sense; of a "pro-form" art. But there was, before this one, another Peinado. A painter that, in the shade of the decorative cubism of Picasso, I take to his linens a "new" cubism; a neo-cubism who, mixed with blasts of return to the order and adorned with drops of surrealism, it led, together with Bores, Viñes, Cossío, González de la Serna, Gischia, Estevé, Beaudin or Menkes, to the lyric figuration called. Free and pure painting which echoes, of the hand of E. Tériade, Cahiers d'Art and these Spanish artists, there resounded in Paris and in the circles more innovators of the Spanish painting. Plastic art of forefront in which we have to include the Joaquín Peinado of among 1924 and 1930; painter neo-cubism and lyric. Joaquín Peinado, pintura, neocubismo, figuración lírica, retorno al orden, vanguardia, España, París, bodegón, Escuela de París.*

La obra de Joaquín Peinado (Ronda, 1898 – París, 1975) ha tenido que esperar bastantes años para abandonar –aunque sólo parcialmente– los estereotipos que su recepción crítica generalizó durante la segunda mitad del siglo XX. Palabras, con-

\* PÉREZ FLORES, Rafael Valentín: "Joaquín Peinado. Neo-cubista y lírico (1924-1930)", *Boletín de Arte*, nº28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 365-401.

ceptos y etiquetas como cezannismo, picassismo o Escuela Española de París, fueron los ecos semánticos aplicados a su producción; únicamente la lectura de éstos desde los nuevos rumbos estético-plásticos que tomó el cubismo en el París de los años 20, ha hecho que parte de su obra encuentre un lugar en las crónicas de la vanguardia.

#### RECEPCIÓN CRÍTICA DEL PERÍODO.

Las primeras llamadas de atención sobre el arte de Joaquín Peinado en España no tuvieron nada que ver con lo que después fue tónica general en su apreciación crítica, centrada sobremanera en su inclusión en la confusa e imprecisa nómina de la Escuela Española de París; verdadero rasero decapitador de personalidades únicas de nuestro arte. Los primeros compases de su recepción crítica en España se encaminaron hacia su consideración dentro del grupo que constituía la punta de la lanza de la apertura *vanguardista* del arte español; algo a lo que contribuyó sobremanera su marcha a París, la toma de contacto con el arte que allí elaboraba la nutrida colonia artística española, con Picasso a la cabeza, y su participación en las más destacadas exposiciones que en España articularon las avanzadillas de lo "nuevo".

Este primer episodio se abrió en 1925, con su participación en una de las exposiciones de mayor relevancia en el contexto general de nuestro Arte Nuevo: la "mítica" *Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos*. Peinado, que ya había encontrado las fuentes de "su" camino hacia la modernidad en París –a donde llegó a finales de 1923–, se presentó a los ojos de la crítica artística del momento como uno de los principales valores de futuro de cara a la renovación plástica española, pero lo hacía tras el opaco velo del *picassismo*, que dominó el juicio crítico que sobre sus telas en dicha exposición realizó Juan Ramón Jiménez.

Pero el poeta universal de Moguer iba más allá, veía en Peinado lo que nosotros intentaremos discernir un poco más adelante; una pintura que, pese a las influencias, más que palpables, del fundador del cubismo, guardaba un trasfondo personal, con soluciones propias que la individualizaban. Apreciaciones que, sin pasar de meros apuntes –no publicadas en su época, y centradas únicamente en los más jóvenes de entre los expositores de la muestra<sup>1</sup>–, tienen gran valor de cara a la consideración de Peinado en la vanguardia española: "Peinado: picasiano, pero con el gran talento de parecer personal y retener –el fondo magnífico de su interior – a pesar de la influencia del monstruo malagueño"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> PÉREZ SEGURA, J.: "Peinado en los escenarios del arte moderno", en AA. VV.: *Joaquín Peinado desde 1918 hasta 1945*, Granada, Casa-Museo Huerta de San Vicente, pág. 40.

<sup>2</sup> CRESPO, Á.: *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Barcelona, Universidad de Puerto Rico, 1974, pág. 23.

Similar visión ofreció el crítico Manuel Abril, que, a diferencia de Juan Ramón, no observó la influencia ejercida por Picasso como superficie tras la cual se ocultaba una plástica personal, sino como lastre que era conveniente apartar; lo dijo así: "Peinado nos ofrece las finuras de mano suficientes para hacernos desear que se aleje cada vez más del vértigo picassista, admiración que le honra pero que le será más útil cuando la tenga más aparte"<sup>3</sup>.

Está claro que Abril entendió la pintura de Peinado desde las soluciones post-cubistas; desde aquel "vértigo picassista" que caracterizó muchas de las pinturas que aquellos jóvenes artistas presentaron bajo el patrocinio de la Sociedad de Artistas Ibéricos. De esa manera, la ubicaba en la órbita de una vanguardia remolcada por el fuerte impacto del cubismo, que tenía –desde su punto de vista– en la austeridad formal y en la simplificación<sup>4</sup> un rasgo que la emparentaba directamente con la realizada por el resto de jóvenes allí congregados. Un uso austero y un simplismo que resumió en el uso hecho por éstos del volumen<sup>5</sup>.

Pero no todas las críticas recibidas por Peinado y el resto de jóvenes que allí expusieron fueron tan constructivas y reveladoras. La actitud conservadora e ignorante respecto al devenir del arte moderno de un amplio abanico de la crítica produjo opiniones como las publicadas en *Nuevo Mundo*:

"[...] a ese arte novísimo que en España es algo postizo y falso, sólo merece la burla por comentario, a no ser que se considere el disparate audacia renovadora y originalidad el absurdo ininteligible de unos cuantos muchachos que, sin cultura, sin estudio y sin sensibilidad se han improvisado pintores o escultores al calor de las prédicas agrias y de las afirmaciones presuntuosas de ciertos críticos, que en estas extravagancias han encontrado un pedestal y un escaparate de ruidosas exhibiciones"<sup>6</sup>.

Críticas mal encaminadas, pues olvidaban los años de estudio que buena parte de aquellos jóvenes habían pasado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (caso de Peinado, Dalí, Palencia, etc.), no tenían en cuenta la encomiable labor de instituciones como la Residencia de Estudiantes, e ignoraban –o simulaban ignorar– la totalidad de acontecimientos artísticos acaecidos desde los albores de la centuria. Opiniones burlescas que se individualizaron en Peinado cuando el semanario *Buen Humor* subtitulaba maliciosamente la obra por él presentada con el latín plotiniano "*Propileusis pentapón agorágine*"<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> ABRIL, M.: "Exposición en el Palacio del Retiro (II)", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 16-VI-1925.

<sup>4</sup> PÉREZ SEGURA, J.: "Peinado en los escenarios del arte moderno", *Op. Cit.*, pág. 40.

<sup>5</sup> ABRIL, M.: *Op. Cit.*

<sup>6</sup> ANÓNIMO: "En el Retiro se celebra la Exposición de Artistas Ibéricos", *Nuevo Mundo*, Madrid, 26-VI-1925.

Tanto las opiniones de *Nuevo Mundo* sobre la colectividad de jóvenes artistas que expusieron con los Ibéricos, como las mofas individualizadas de *Buen Humor*, pueden parecernos meramente anecdóticas a los ojos de la historiografía artística de nuestra época, pero siempre podemos subvertir los niveles de comprensión para ver en el ataque encarnizado contra esta “joven” pintura una afirmación de su apuesta renovadora; de ahí su importancia.

Unas semanas después de la clausura de los Ibéricos, Peinado regresaba a su Ronda natal, donde recibió un homenaje el 12 de agosto; ejemplo del relevante eco que su labor y atrevimiento artístico, llevados a cabo en París, estaba teniendo entre los jóvenes rondeños de su generación. El acontecimiento, recogido ampliamente en la prensa local<sup>8</sup>, es una nueva oportunidad para saber del juicio crítico que su obra ocasionaba. La noticia se abría con las palabras de Antonio Ortega Durán, que dedicaba al joven pintor una loa en la que, si eliminamos la pompa propia a estos menesteres, destacaban la asunción de la tradición como “lastre” que impide avanzar en el camino del arte, la apreciación moderna y “post-cubista” de la pintura del rondeño, la valentía de su empeño y el valor general otorgado a la joven pintura española; rica en sus “pasiones, síntesis, emociones volanderas y hondas [...]”, o en “la exquisita y encantadora diversidad en los temas, en las sugerencias, en las técnicas, en los matices”:

[...] La tradición es un lastre que hay que sacudir. Es un fango que se adhiere a nuestras abarcas de peregrinos de la vida y nos impide avanzar con holgura. La humanidad realiza una conquista intelectual o artística. La asimila, la hace carne de su alma, y, como el alpinista que desde el reborde del pico enhiesto lanza sus garfios más arriba para continuar su ascensión, agita sus manos en el vacío hasta encontrar un asidero que le permita avanzar con un viril esfuerzo de todos sus músculos. [...]

Son pintores del alma. Pasiones, síntesis, emociones volanderas y hondas, aprisionan en sus lienzos. Saben pulsar bien las innúmeras cuerdas del arpa anímica. Dentro de esta unidad de dirección, la exquisita y encantadora diversidad en los temas, en las sugerencias, en las técnicas, en los matices. [...]

Uno de los apóstoles de esta Buena Nueva es Joaquín Peinado. [...]

[...] se va a París, a esa encrucijada de todos los vientos, a orear sus pinceles en el embate de todas las tendencias mundiales, que van dejando su poso, su sedimento, hasta formar su definida y potente personalidad artística

<sup>7</sup> ANÓNIMO: “Exposición de Artistas Ibéricos”, *Buen Humor. Periódico satírico*, Madrid, 21 de junio de 1925, pág. 63.

<sup>8</sup> AA. VV.: “Homenaje a un rondeño”, en *La Liga*, n° 525, año VII, Ronda, 22 de agosto de 1925, págs. 1-3.

de hoy, a la sombra del gran Picasso, a quién fue presentado y que vivamente se interesa por él. A esta época pertenece la mejor de sus obras, hoy por hoy "Los Marinos", de definitiva factura, que recuerda la de los grandes maestros talladores germanos de los siglos XIV y XV, y que expuso a la pública admiración en el salón de Otoño del año pasado. [...]

Regreso a Madrid, con el inapreciable bagaje de sus últimas obras de tendencia que pudiéramos llamar post cubista, y las expuso, con general y fervoroso aplauso, en el Primer Salón de Artistas Ibéricos, refugio de rebeldes y luchadores, al margen del elemento oficial que tiene la pretensión estúpida de encerrar la estética entre cuatro reglas, sin comprender que el Arte, que la Belleza es como un ruiseñor que se muere si se aprisiona porque necesita de la libertad, necesita del aire para batir sus alas, necesita hacer el alarde de subir al cielo, ascendiendo, jocundo, por la escala laminosa de un rayo de sol"<sup>9</sup>.

Ortega Durán, aún sin ser un crítico experto, acertaba en múltiples aspectos. Tan así fue, que el propio Joaquín corroboraba – en parte – sus palabras al decir de su propia pintura que:

"Podrá estar mejor o peor encauzada en el camino del Arte por el cual marchó hace ya bastante tiempo; pero encontrándome apartado de toda manifestación oficial; siguiendo la ruta que pudiéramos llamar de la oposición y de la protesta, no hay nada que pueda presentarme a los ojos del mundo en calidad de 'buen pintor' (a lo sumo te presentaran como loco.) Mi Arte, pues como el de mis compañeros de tendencia o escuela, se encuentra completamente apartado de la corriente general y es solamente aceptado por una minoría que va haciéndose mayor por momentos, pero que no deja de ser minoría"<sup>10</sup>.

Tras la celebrada y denostada exposición de 1925, Peinado no volverá a mostrar su obra en España hasta 1929, cuando la Sociedad de Cursos y Conferencias inaugurará, en una de las salas del Jardín Botánico de Madrid, otra legendaria exposición dentro del ámbito del Arte Nuevo español; la *Exposición de Pinturas y Esculturas de Españoles Residentes en París*. Una ocasión para que la crítica volviera a responder al llamamiento del Arte Nuevo. Plumas como las de A. García Bellido en *La Gaceta Literaria*<sup>11</sup> y Corpus Barga en *Revista de Occidente*<sup>12</sup>

<sup>9</sup> ORTEGA DURÁN, A.: "Ofrecimiento del Sr. Ortega Durán", en *La Liga*, núm. 525, año VII, Ronda, 22 de agosto de 1925, págs. 1-2.

<sup>10</sup> PEINADO VALLEJO, J.: "Respuesta del Sr. Peinado Vallejo", en *La Liga, Op. Cit.*, pág. 2.

<sup>11</sup> GARCÍA BELLIDO, A.: "Los nuevos pintores españoles. La exposición del Botánico", *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-VI-1929.

volvían a dejar constancia de la renovación, de la novedad, que suponían las obras expuestas y, cómo no, del origen mayoritariamente parisino de su aliento.

Con ocasión de la exposición del Botánico no se incluyeron referencias directas a la obra de nuestro pintor, pero podemos retroceder un par de años para encontrarnos con una de cierto calado; la incluida en un artículo que Alfonso de Olivares firmaba en París en 1927 para *La Gaceta Literaria*<sup>13</sup>. De ella, nos quedaremos con tres datos fundamentales; el primero: la aparición del nombre de Peinado entre los aludidos por Olivares:

“Dejamos Madrid (Bores es natural de Madrid) para trasladarnos al estudio de un pintor andaluz, y me acuerdo, por la coincidencia, de la conocida frase: ‘es de Ronda y – en este caso – se llama Peinado’. Luego han seguido, en el desfile solemne, Cossío, Viñes, G. de la Serna”.

El segundo: el seguimiento que Picasso hacía de la pintura de los españoles instalados en París:

“Picasso, hace unos días, quiso visitar a los pintores más jóvenes, y fue a verlos a sus mismos estudios para, así, poder juzgar mejor sus trabajos. [...] En todos, Picasso ha seguido con interés la evolución de cada uno de ellos, tan bien precisada en sus cuadros”.

Y el tercero: el interés que la producción del “grupo” despertaba en la persona del crítico de origen griego E. Tériade:

“El famoso crítico E. Tériade [sic.] quiere hacer aquí un Exposición con las obras de este grupo de pintores que acabo de citar. Haciendo resaltar la homogeneidad sensitiva de todos, y al mismo tiempo, la personalidad propia, tan bien definida en cada uno de ellos. Estas cualidades han caracterizado siempre a nuestra pintura y unen a nuestros artistas en estrecho lazo constituyendo – por todos los lados por donde vayan y por encima de todas las tendencias y límite geográfico – una verdadera escuela”.

Dejando a un lado la primera referencia dentro del artículo de Olivares, que no deja de ser meramente testimonial, las dos siguientes son de suma importancia a la hora de trazar las coordenadas del arte de Peinado en esta época. La inclusión del

<sup>12</sup> BARGA, C.: “Pintura nunca vista”, *Revista de Occidente*, Madrid, núm. LXIX, III-1929.

<sup>13</sup> OLIVARES, A.: “Los pintores españoles en París”, *La Gaceta Literaria*, nº 6, Madrid, 15-III-1927, pág. 5.

pintor rondeño en el círculo de predilección de Tériade y sus *Cahiers d'Art*, lo orientan hacia la *Figuración Lírica*. La tutela cercana del "padre" Picasso reitera las sendas líricas y, a la vez, confirman en sus obras las nuevas soluciones a las que el cubismo finisecular había llegado en los veinte. Olivares se limitaba en su artículo a constatar hechos de la actualidad artística parisina, pero incluyó también –al amparo de las fundamentales apreciaciones de Tériade– consideraciones sobre el carácter global de aquella joven pintura que serán de capital importancia en el caso concreto de Peinado. Olivares hacia resaltar "la homogeneidad sensitiva de todos, y, al mismo tiempo, la personalidad propia, tan bien definida en cada uno de ellos"<sup>14</sup>; una marcada personalidad artística que será la que haga del arte de Peinado una fusión única entre *Figuración Lírica* y Neocubismo, que lo une al grupo nacido al amparo de Tériade y sus *Cahiers d'Art* (capitalizado por Bore, Viñes y Cossío y donde también habría que incluir en sus inicios a Ismael González de la Serna en sus inicios y a Benjamín Palencia un poco después) a la vez que lo individualiza.

Tras la exposición madrileña del Botánico sólo dos más son las oportunidades para encontrar referencias críticas españolas al arte de Peinado. La primera con ocasión de la *Exposición Regional de Arte Moderno*, celebrada en Granada entre los meses de noviembre y diciembre de 1929, y la segunda bajo los auspicios de la *Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas*, organizada por el Ateneo de San Sebastián en las salas del Gran Casino de dicha ciudad durante la primera semana de septiembre de 1930. Exposiciones cuyo rastro crítico, débil y sincopado, no ayudan demasiado a la hora de contextualizar la obra de Joaquín Peinado, pero sí lo suficiente como para reiterar la imbricación del pintor en muestras de marcado tono renovador.

La exposición granadina, ubicada en la Casa de los Tiros y protagonizada por una fuerte impronta de heterogeneidad (mezcló obras de Gris, González de la Serna, Moreno Villa, Ángeles Ortiz, Maruja Mallo, García Lorca y Peinado –todas ellas en la que se llamó "sala de vanguardia"– con otras de Maeztu, Benedito, López Mezquita, Solana, Vázquez Díaz, Piñole, Pérez Rubio o Cristóbal Ruiz), sólo dejó reflejos localistas recogidos en periódicos granadinos. En ellos las referencias a la presencia de Peinado no pasaron de su enumeración junto a los pintores que exponían en la citada "sala de vanguardia"<sup>15</sup>. No obstante, la muestra nos dejó noticias de gran interés, pues fue en ella donde Peinado y Moreno Villa recibieron un Premio de Pintura otorgado por la Diputación de Málaga<sup>16</sup>; algo que ocurrió tras la evaluación y posterior

<sup>14</sup> OLIVARES, A.: *Op. Cit.*

<sup>15</sup> EN PÉREZ SEGURA, J.: *Op. Cit.*, págs. 46-47.

<sup>16</sup> N. d. A.: Premio reseñado en todos los estudios sobre Peinado hasta la fecha publicados y en los archivos de la Casa de los Tiros, pero que no ha podido ser constatado en archivo alguno perteneciente a la Diputación de Málaga; un premio que tampoco se sabe en que consistió.

aprobación de sus obras por un jurado, presidido por Francisco Martínez Lumbreras (Presidente de la Diputación de Granada), del que también formaron parte, como vocales, Manuel Abril, Ricardo Baroja, Rodríguez Acosta y Luis G. de Valdeavellano<sup>17</sup>. Un premio que daba cumplida cuenta del interés crítico que la obra del rondeño produjo en un jurado “informado”.

Respecto a la *Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas* de San Sebastián tampoco hay mucho; sólo un artículo publicado en *La Gaceta Literaria* es la referencia de la que disponemos<sup>18</sup>. En él la referencia a Peinado vuelve a ser meramente testimonial, remarcando que mandó dos obras. Sin embargo, hemos de decir que se trató de un interesantísima muestra, que unió estas escuetas dos obras de Peinado con otras de Cossío, Picasso, Gris, Viñes, Pruna, Maruja Mallo, Ponce de León, Moreno Villa, Olivares, Ángeles Ortiz y un poco conocido Maura Salas. Por lo demás, fue un artículo que destacaba las reacciones que estos “modernos” provocaron en la prensa de San Sebastián; declarando que la muestra había sido “...comentada con apasionamiento, elogiada, denostada, ensalzada y hasta ridiculizada.”; algo que, por lo demás, era usual en una España que contemplaba como en su esfera cultural se enfrentaban reducidos focos de renovación contra amplios círculos tradicionalistas y oficializantes de tono fuertemente conservador.

Con la exposición donostiarra se acaba un primer ciclo en la recepción crítica española del arte de Joaquín Peinado. Las circunstancias personales del artista –que en el siguiente apartado mencionaremos–, en primera instancia, y las políticas, después, abrirán un dilatado paréntesis que no se cerrará hasta 1969. Treinta y siete años en los que la percepción artística de Joaquín Peinado en España queda reducida a un libro, hoy célebre, firmado por Mercedes Guillén: *Conversaciones con los Artistas Españoles de la Escuela de París*<sup>19</sup>, publicado en Madrid en 1960. Una publicación que recogía en sus páginas 16 charlas con los más destacados artistas españoles que residían en la capital francesa. Pero para entonces el arte de Peinado ya era otro, su periodo más abiertamente vanguardista había concluido años atrás, dando paso a un pintura diferente; muy personal, aunque enraizada en el repertorio formal y estético del cubismo. No obstante, la obra de Mercedes Guillén, y las palabras en él vertidas, son de incalculable valor, pues recogen, en palabras del propio artista, las impresiones de aquel arte de la segunda mitad de los veinte. Interesantísimas y reveladoras palabras que Peinado dedica al cubismo, donde confiesa su opción por un “neocubismo” más libre, que tenía en Picasso, Braque, Gris y

<sup>17</sup> PÉREZ SEGURA, J.: *Op. Cit.*, pág. 47.

<sup>18</sup> G., R.: “En San Sebastián. Una Exposición de Arquitectura y Pintura modernas”, en *La Gaceta Literaria*, núm. 91, Madrid, 1 de octubre de 1930, pág. 13.

<sup>19</sup> GUILLÉN, M.: *Conversaciones con los Artistas Españoles de la Escuela de París*, Madrid, Taurus, 1960.



Cézanne sus fuentes, y un gran interés por el “análisis” formal en pos de la “expresión representando la integridad del objeto”:

“Cuando yo llegué a París el cubismo se había superado, a mi entender, con un neocubismo que permitía pintar más libremente, con unos problemas de otro vuelo y una tendencia más amplia que se puede reducir a esto: `pintar bien´. A `una buena pintura´. El cubismo, con su técnica, fue la gran lección para todos nosotros. Aquel proceso de análisis que buscaba una forma de expresión representando la integridad del objeto reducido a su estructura plástica tenía que interesarnos. Para comprender el cubismo había que sentir a fondo a Cézanne y, naturalmente a Picasso, a Braqué y a Juan Gris, que son los creadores”<sup>20</sup>.

Eso en cuanto al neocubismo, pues el entorno poético, orientado hacia la consecución de una plástica pura (que constituyó gran parte de la Figuración Lírica), también tuvo cabida en las palabras del pintor; un entorno en el que incluyó a los hoy habituales Bores, Viñes o Cossío, pero también a otros como Beaudin, Pignon, Estève o Gischia, ampliando los límites de la tendencia que resumió, escueta y conceptualmente, definiéndola como un “movimiento más amplio que se hace con elementos simplificados, sin artificio ni anécdota”<sup>21</sup>.

Avanzando hasta 1969, justo al mes de mayo, la obra de Joaquín Peinado volvió a España. Lo hizo a través de un excelente individual organizada por la Dirección General de Bellas Artes y en Madrid. Pero ni un solo rastro del Peinado neocúbico y lírico había allí; de las 57 obras expuestas las más antiguas se fechaban a principios de la década de los 50, y por esas fechas Peinado ya había dado un nuevo rumbo estético y formal a sus obras, sumamente interesante, pero alejado de las fórmulas que caracterizaron sus obras entre 1925 y 1930.

A partir de ese año la presencia de Peinado en el panorama artístico español se multiplica notablemente, tanto a través de exposiciones individuales como colectivas, convirtiéndose en un nombre habitual. Pero lo hará principalmente bajo el opaco manto de la controvertida Escuela Española de París; una “escuela” de dudosa existencia que englobó estilos y estéticas muy diversas, con una nómina demasiado amplia de artistas y de imprecisos límites cronológicos, que solo a partir de la década de los 90 del pasado siglo adquirió cierto sentido al restringirla a las formulaciones de la Figuración Lírica. Con todo, la adscripción de la pintura de Peinado a la Escuela Española de París dejó en suspenso su lectura desde los parámetros de

<sup>20</sup> GUILLÉN, M.: *Op. Cit.*, pág. 115.

<sup>21</sup> *Idem.*

la vanguardia histórica española. Además, la obra que nuestro pintor mostró al público y la crítica de aquellos años, marcada por un personalísimo geometrismo figurativo de base cezanniana, dejaba pocos resquicios por los que vislumbrar la producción que aquí nos interesa.

No obstante, siempre hay excepciones. Así, en 1974, participó en una muestra que a la postre se ha convertido en fundamental para la historiografía de las vanguardias históricas españolas: la organizada por la madrileña Galería Multitud bajo el nombre de *Orígenes de la vanguardia española: 1920-1936*. Se trataba de una importante recopilación de obras de los autores más destacados de nuestras vanguardias, y Peinado estaba allí, recuperando para el público y la crítica española su producción más entroncada con el neocubismo y la figuración lírica.

Pero si la recuperación crítica de la obra de Peinado en España tiene una fecha clave esa es la de 1975, año de la muerte del pintor. Será a partir de entonces cuando se sucedan, de una manera casi vertiginosa, multitud de homenajes y muestras individuales y colectivas –casi siempre al amparo de la Escuela Española de París–, que tendrían al pintor rondeño como protagonista<sup>22</sup>. Pero como ya venía pasando desde su antológica de 1969, la mayoría de las ocasiones el acercamiento a su pintura se realizaba a través de obras realizadas, como pronto, en la década de los 40, dando de lado a sus primeras obras parisinas.

La siguiente década, la de los ochenta, no iba a cambiar en mucho el panorama; la adscripción de su obra al entorno globalizado de la ilusoria Escuela Española de París, y al vértigo del rastro picassista en la pintura española, serían las coordenadas plásticas desde la que se observaría la producción del rondeño. Sin embargo, fuera de los entornos críticos más usuales, sería un pequeño texto del profesor Eugenio Carmona, inserto en una edición enciclopédica dedicada a la provincia de Málaga, el que en 1984, abriera de nuevo el camino para la recuperación del Peinado más vanguardista; allí, Eugenio Carmona recordaba a un Peinado ávido de “renovación formal” y primordialmente neocubista<sup>23</sup>.

Pese a todo, será la segunda mitad de la última década del siglo pasado la que, ahondando definitivamente en la relectura renovadora de la pintura de Peinado, recupere su obra parisina de la *belle époque*. Lo hará a través de numerosas colec-

<sup>22</sup> N. de A.: Entre ellas podemos destacar los homenajes celebrados en París, en el Ateneo de Madrid, la Sala Tártalo de Vitoria, la Galería Frontera en Madrid o la Galería Valle Ortí en Valencia, todos en 1975, o muestras colectivas de verdadero interés como: *Cubismo*, Galería Multitud (1975), *Pintores españoles en París*, Galería Multitud (Madrid, 1976), *Artistas Españoles de la Escuela de París*, Sala Luzán (Zaragoza, 1984), *30 Artistas Españoles de la Escuela de París*, Centro Cultural Conde Duque (Madrid, 1984), *Pintores Españoles del siglo XX en París*, Galería Díaz&Arnau (Madrid, 1989-1990) o *Pintores Españoles de la Escuela de París*, Sur Galería de Arte (Santander, 1990).

<sup>23</sup> CARMONA MATO, E.: “Pintores malagueños de la vanguardia histórica. (1920-1936)”, en AA. VV.: *Málaga y su provincia*, Vol. 5, Granada, Ediciones Anel, 1984, págs. 1000-1003.

tivas como *Vanguardias históricas y Escuela de París* (Barcelona, Galería Dalmau, 1995), *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925* (Madrid, MNCARS, 1995), *Pintura Fruta. La figuración lírica española 1926-1932* (Madrid, Comunidad de Madrid, 1996), *Istmos. Vanguardias españolas 1915-1936* (Madrid, Caja Madrid, 1998), *La figuración renovadora* (Madrid, Fundación Telefónica, 1998), *Imágenes para una generación poética (1918-1927-1936)*, (Madrid, Comunidad, 1998) o *Vanguardias históricas. Arte español en la Colección Arte Contemporáneo (1918-1939)* (Valladolid, Ayuntamiento – Colección Arte Contemporáneo, 1999); muestras en las que serán las obras parisinas realizadas entre 1925 y 1929, neocubistas y líricas, las que tomen el testigo para llevar a Joaquín Peinado al contexto histórico-artístico que le correspondía. No obstante, serán visiones parciales, centradas en obras concretas, que no ofrecieron una visión de conjunto sobre la obra producida por Peinado en aquellos escasos cinco años.

Y por último, llegamos a nuestro siglo, que, abriéndose en la tónica iniciada en los últimos años del anterior con las muestras *Istmos, arte de vanguardia (1910-1939)* (Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2000) y *Tiempo de modernidad. Aproximación a las vanguardias históricas en España* (Torrelavega, Sala Mauro Muriendas, 2000-2001), daría el espaldarazo definitivo al estudio del Peinado renovador de los 20. Lo haría con la muestra *Joaquín Peinado desde 1918 hasta 1945* (Granada, Huerta de San Vicente, 2001); en ella, el texto de Javier Pérez Segura titulado "Joaquín Peinado en los escenarios del arte moderno"<sup>24</sup>, realizó una valiosa aportación al estudio de la obra del pintor rondeño haciendo un recorrido por su trayectoria desde su ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (en 1918) hasta su reintegración a la pintura (en 1940). Además, Pérez Segura creaba una herramienta fundamental de cara a posteriores estudios, pues incluía un esbozo bastante aproximado del catálogo de obras realizadas por Peinado durante aquel período.

En definitiva, aportaciones y acercamientos a una producción muy concreta, realizada en un corto periodo de tiempo, que situó a Joaquín Peinado en las raíces de la vanguardia histórica española. Aproximaciones que en tiempos recientes han seguido teniendo cumplida cobertura en muestras colectivas como *Cubismo 1910-1930* (Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2002), *Vanguardias históricas* (Barcelona, Galería Dalmau, 2002), *La pintura del 27* (Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2005) y *El Cubismo y sus entornos en las colecciones de Telefónica* (Madrid, Fundación Telefónica, 2005).

<sup>24</sup> PÉREZ SEGURA, J.: "Joaquín Peinado en los escenarios del arte moderno", en *Joaquín Peinado desde 1918 hasta 1945*, Granada, Huerta de San Vicente, 17 de mayo – 8 de julio de 2001, págs. 31-55.

## JOAQUÍN PEINADO EN PARÍS; LA IMPORTANCIA DE LA TRAYECTORIA Y EL ENCUENTRO CON LA MODERNIDAD.

Toda historia tiene una justificación, un origen, y la del arte no es menos. Así, sería bueno, y hasta necesario, saber cómo Joaquín Peinado llegó al Arte Nuevo.

Joaquín conoció y aprendió los rudimentos del arte de la pintura y el dibujo en Madrid, en la casi inevitable Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Allí, y en las justamente ganadas estancias primaverales en la Cartuja de El Pualar, dio soltura a sus pinceles, pero fue en París – a donde se dirigían todas las miradas de la juventud artística española – donde encontró la modernidad.

Será tras la tercera estancia primaveral en El Pualar cuando Peinado se trasladó a París. Publicaciones sobre los impresionistas franceses y Picasso, releídas en la biblioteca de la Escuela, o la marcha a la ciudad de la luz de bastantes jóvenes artistas, le marcaron el camino a seguir.

En un principio resultan difíciles de aclarar los verdaderos extremos vitales de la marcha de Peinado a París. Muchos son los estudiosos que dan como desencadenante de su marcha la obtención de una beca –caso de Garrido, Xuriguera, Gállego, etc.–, pero la evidencia documental mostrada por Javier Pérez Segura<sup>25</sup> anula totalmente esta posibilidad. Peinado sí que intentó marchar a París mediante la obtención de una beca. El 27 de abril de 1923 la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas publicaba una orden que convocaba pensiones para artistas que desearan completar su formación en el extranjero, y el 24 de mayo Joaquín Peinado respondía solicitando textualmente: “estudiar uno o dos años en Munich y París la Pintura Moderna Alemana<sup>26</sup> y los Pintores del Post-Impresionismo Francés<sup>27</sup>”. Declaraba conocer bien inglés, francés y algo de alemán y enviaba cinco cuadros que testimoniaban su progresión artística.

Su solicitud fue denegada, pero no impidió su llegada a París a finales del 1923; justamente el 28 de noviembre, día de Santa Catalina<sup>28</sup>, tal y como relataba tras su muerte Agustín Rodríguez Sahagún:

<sup>25</sup> PÉREZ SEGURA, J.: *Op. Cit.*, pág. 37.

<sup>26</sup> N. d. A.: Aunque se aparta un tanto de los fines específicos de éste estudio, resulta muy interesante conocer en interés de Peinado en la “Pintura Moderna Alemana”. La influencia del arte moderno francés era algo arraigado en la pintura contemporánea española ya desde principios del siglo XIX, pero la alemana era una escuela pictórica bastante desconocida en los ámbitos madrileños. Hemos de pensar al respecto que Peinado buscaba un acercamiento directo a pinturas como la expresionista; no obstante, resulta difícil el rastreo de rasgos de esta tendencia en su obra.

<sup>27</sup> En PÉREZ SEGURA, J.: *Op. Cit.*, pág. 37.

<sup>28</sup> XURIGUERA, G.: *Pintores españoles de la Escuela de París*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1971, pág. 122.

“No tiene, por tanto, nada de extraño que terminados los estudios en Madrid, un espíritu inquieto y ávido de nuevas experiencias como el de Peinado, decidiera encaminar sus pasos a la ciudad del Sena y amaneciera un día sobre el andén de la Gare d’Austerlitz, como años antes habían hecho Vázquez Díaz y Juan Gris, y después de él tantos otros más”.<sup>29</sup>

Anulada la vía de la beca, nos atrevemos a afirmar que su llegada a París fue financiada por vía paterna. Una vez allí, su primer contacto fue con los hermanos brasileños Mario y Dario Barbosa<sup>30</sup>, que allá por 1918 fueron los que, en un viaje a Ronda, convencieron al padre del futuro artista para que se trasladase a Madrid a estudiar Bellas Artes.

Su primera residencia sería en casa de estos amigos, pero al poco encontró una habitación de alquiler en Hôtel Istria de la calle Campagne Première<sup>31</sup>, donde residiría más o menos durante un año hasta su sustitución, a mediados de 1924, por otra del Hôtel des Terraces, situado en el 74 de la Rue de la Glacière. Pero las habitaciones de hotel durarán poco, pues en torno al mes de octubre de ese mismo año se traslada junto a Hernando Viñes a un estudio situado en el número 83 del Boulevard de Montparnasse.

Asistimos a los primeros tiempos del Peinado parisino, los del deslumbramiento y la amistad compartida con los españoles que ya se encontraban allí; tiempos que recordaremos con sus propias palabras:

“Yo llegué a París a finales del veintitrés. Y en seguida me encontré allí con este grupo que ya conoces: Manolo Ángeles Ortiz, Cossío, Bores, Buñuel, Buhigas, Paco García Lorca. Y en aquel tiempo, en el año veinticuatro seguramente, se inauguró un hotel que se llamaba Hôtel des Terraces, en la rue de la Glacière número setenta y cuatro. Y fuimos un grupo de españoles los primeros ocupantes de aquel hotel, lo estrenamos. También andaba por allí Ismael González de la Serna y Millicua, Ucelay... Algunos vivían en la calle que se llamaba entonces rue Brocca”.<sup>32</sup>

Será durante estos primeros años cuando frecuente diversas academias libres parisinas para completar, y a la vez reciclar, su formación académica

<sup>29</sup> RODRÍGUEZ SAHAGÚN, A.: "Recuerdo de Joaquín Peinado, pintor de la Escuela de París, en *Cointra Press, revista de información de COINTRA S. A.*, Madrid, COINTRA S. A., primavera-verano 1976, pág. 53.

<sup>30</sup> XURIGUERA, G.: *Op. Cit.*, pág. 122.

<sup>31</sup> *Ídem.*

<sup>32</sup> AUB, M.: *Conversaciones con Luis Buñuel: Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, Madrid, Aguilar, 1985. En PÉREZ DE AYALA, J.: "Álbum biográfico Pancho Cossío", en AA. VV.: *Pancho Cossío 1894 – 1970*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1991, pág. 194.

madrileña. Asiste a cursos de las academias Colarossi, Ranson y Grande Chaumière. En una de ellas, justamente en la Ranson, conoció Peinado las enseñanzas de los “profetas” nabis Serusier o Maurice Denis, creadores de un simbolismo postimpresionista de bello colorismo. De ellos es seguro que el joven pintor aprendió pragmáticas lecciones respecto al uso sensual del color y la luz, que utilizaría una vez dejada atrás su etapa cubista más cercana a la pureza primigenia del movimiento. Una enseñanza a la que sumar el papel jugado por la incorporación como profesor de la academia – Ranson – de André Lothe (que por aquel entonces era ya un “neo” cubista consumado), que proponía un síntesis de conceptos heredados de Cézanne mezclados con una concepción –muy peculiar– de luz y color heredada de sus inicios fauvistas; fauvismo que, aún marginal, veremos aflorar en algunas obras de Peinado.

Son tiempos aleccionadores, tanto en lo artístico como en lo vital; los “años de disipación”, que dijera Manuel Ángeles Ortiz, donde las inquietudes artísticas se mezclaban con fiestas y alegre jovialidad protagonizadas por un nutrido grupo de jóvenes artistas españoles. Quién mejor que el propio Peinado para corroborarlo a través de sus palabras:

“Otra de las cosas inolvidables fue una fiesta que celebramos en el estudio de Manolo con el título: ‘Madame Popard. Su vida, su danza, etc., etc.’ Para esta fiesta hicimos unos programas donde entre otras cosas anunciábamos el bonito juego: ‘El rapto de las Sabinas’. Como sobraba un hombre y no sabiendo qué papel dar en el reparto ni a quién, decidimos que fuese Juanito [Centeno], el padre de las Sabinas. Y salimos perdiendo porque llegada la hora de la representación Juanito lo tomó tan en serio que no se quitaba de encima ninguna de las chicas y no hubo medio de raptarlas a su sobeo. Para esta fiesta se decoró el taller de Manolo con cadenetas y farolillos quedando precioso. Hubo serpentinas en abundancia, hubo vino, champagne, bocadillos, dulces; un gramófono con discos muy seleccionados, muy bonitos, y un buen humor desde el principio hasta el fin con una gracia extraordinaria y una serie de buenos golpes como no puedes figurarte ni yo explicarte. Bástete saber que aquello era el “sprit” francés y la gracia nuestra mezclada, y dando una nueva cosa pero estupenda”.<sup>33</sup>

De las muchas fiestas privadas y públicas a las que asistirían Peinado y sus amigos españoles en París, hay que destacar una que, anualmente, se celebraba de

<sup>33</sup> PÉREZ DE AYALA, J.: “Joaquín Peinado escribe a Francisco García Lorca”, *Op. Cit.*, pág. 8. Carta a Paco García Lorca fechada en Ronda el 27 de julio de 1925.

la mano del popular y gran bailar Vicente Escudero, denominada *Baile Español*. Para el baile de 1927 fue el propio Peinado –junto a Bores, Viñes y Cossío– quien realizó alguno de los diseños para las maquetas que decoraron la sala Bouillier, donde se celebró, dando buen ejemplo de la fértil conjunción entre arte y vida de aquellos años.<sup>34</sup>

Tanta fiesta y tal derroche de alegría dejaban poco tiempo a la búsqueda de un sustento económico, y la ayuda familiar empezaba a escasear, haciendo insostenible el tren de vida del artista. Los ingresos obtenidos con su obra serían escasos o casi nulos (al respecto de estos primeros años sólo sabemos del encargo de la decoración del parisino Hôtel Majestic City<sup>35</sup>), y pronto hubo de buscar algún oficio ajeno al arte. Así, a principios de 1925, escribía a Paco García Lorca diciéndole que había empezado a ganar algún dinero dando clases de español<sup>36</sup>. Trabajos incidentales a los que sumaría su participación como ayudante de decoración –a las órdenes del francés Meerson; con quien mantendría una buena amistad– y localizador de exteriores en la versión cinematográfica de *Carmen* realizada por el belga Jacques Feyder, protagonizada por Raquel Meyer y rodada, en buena parte, en su Ronda natal; una relación con el celuloide que prolongará a su regreso a París con labores como traductor de doblaje en los estudios de cine de Joinville-le-Pont y como extra en la mítica *Un chien andalou* de su íntimo amigo Luis Buñuel.

Hasta ahora hemos hablado de amistades, bailes o fiestas, pero nos falta un punto de conexión fundamental para los españoles de París; los cafés, las terrazas, los restaurantes o los cabarets, en los que, casi a diario, se encontraban para charlar de arte y vida. La mayoría de éstos se situaban en el barrio de Montparnasse, y servían en ocasiones como verdaderos centros sociales para pintores, ya fueran españoles o de otras nacionalidades. Citado por todos fue el famoso Café de la *Rotonde* (usado por Buñuel para definir al grupo de jóvenes pintores españoles como “...una peña que se reunía en ‘La Rotonde’<sup>37</sup>), pero hubieron muchos otros; el Dôme, el Select, La Closerie des Lilas, el Bal Bullier, el Hôtel Mac-Mahon o el Château de Madrid.

En fin, un ambiente lleno de tertulias de pintores, escritores e intelectuales de toda índole, donde los españoles se desenvolvían de una manera admirable y desprendida. Una vida que en ocasiones se unía a las propias actividades artísticas. Así, asistieron a los sótanos del Sélect a contemplar y participar de la que fuera

<sup>34</sup> PÉREZ DE AYALA, J.: “Joaquín Peinado escribe a Francisco García Lorca”, *Op. Cit.*, pág. 9. Carta a Paco García Lorca fechada en París el 31 de mayo de 1927.

<sup>35</sup> ORTEGA DURÁN, A.: *Op. Cit.*, pág. 2.

<sup>36</sup> PÉREZ DE AYALA, J.: “Joaquín Peinado escribe a Francisco García Lorca”, *Op. Cit.*, pág. 6. Carta a Paco García Lorca fechada en Ronda el 28 de enero de 1925.

<sup>37</sup> BUÑUEL, L.: *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, pág. 80.

primera representación teatral de Luis Buñuel, una peculiar versión del Hamlet de Shakespeare llevada a escena en 1925.<sup>38</sup>

En el plano más puramente artístico, cabe decir que ya desde estos primeros años parisinos empezó Peinado a participar en los célebres "Salones" artísticos de la ciudad (Independientes, Otoño y Superindependientes), dando prueba de su rápida incorporación al latir pictórico de su nuevo destino. En ellos, y pese a informaciones contradictorias, empezó a participar en el año 1924, con la exposición de su obra *Los Marineros* (fecha ese mismo año y llevada a cabo desde los parámetros del "retorno al orden") en el Salón de Otoño. Durante aquel año, sólo está constatada su participación en dicho salón, pero a partir del 1925 habría que sumar a éste los de Independientes y Superindependientes; salones a los que continuará asistiendo, casi con total certeza, de forma continuada hasta 1930, y que supusieron para el pintor una importante toma de contacto con el mundo artístico parisino.

Aquel Salón de Otoño de 1924 fue el desencadenante del encuentro con Picasso; su gran maestro y principal influencia de su neocubismo "iniciático". El relato de dicho encuentro puede rozar lo anecdótico y hasta lo novelístico, pues siguiendo las palabras del propio Peinado ocurrió de la siguiente manera: "Visitando Picasso este salón en 1924 vió una pintura mía, se paró ante ella y dijo: 'Este desde de ser un español.'"<sup>39</sup> Pero la memoria le gastaría una mala pasada, pues contradiciéndose a sí mismo y a bastantes estudiosos, fue él quien dijo que Picasso ya lo conocía con anterioridad a través de Manuel Ángeles Ortiz: "Tú recuerdas ya el día que me lo presentó Manolo. Más tarde me felicitó por mi cuadro que él vio en el Salón..."<sup>40</sup> Pese a todo, lo sugerente de la primera versión hará que bastante tiempo después (en abril de 1973), Peinado se reiterase en ese primer encuentro "plástico" con Picasso en París.

Y si conocer al genio en persona fue importante, más sería que el maestro se interesase por su obra; y así fue, pues Peinado informaba a Paco García Lorca a través de una de sus cartas de la intención del maestro de visitar su estudio:

"[...] Y si visitas importantísimas no tuvimos, las vamos a tener. Digo esto, porque Picasso me ha dicho que vendrá a vernos un día de éstos. ¿Qué te parece? [...] y recientemente me ha dicho que tenía muchos deseos de ver lo que yo hacía, que cuándo podía venir. Imagínate mi contento. Lo esperamos y trabajamos con furia para que vea muchas cosas. 'Ça marche, n'est pas?' Sí, estoy muy contento en cuanto a mí se refiere".<sup>41</sup>

<sup>38</sup> *Ibidem*; pág. 86.

<sup>39</sup> GUILLÉN, M.: *Op. Cit.*, pág. 112.

<sup>40</sup> PÉREZ DE AYALA, J.: *Op. Cit.*, pág. 7. Carta a Francisco García Lorca fechada en París el 28 de enero de 1925.



La relación con Picasso tendrá también sus frutos en el plano laboral. Sabemos –por las palabras pronunciadas por el rondeño Antonio Ortega Durán<sup>42</sup> durante el homenaje rondeño de 1925– que gracias a una recomendación suya, Peinado tuvo su primer contacto con un marchante parisino llamado Sr. Lebel. Marchante que, siguiendo al orador rondeño “...lo pensionará espléndidamente, y de su “tournée” artística sacará gloria y provecho”.

No sabemos hasta que punto se materializó dicha relación, pero lo cierto es que no perduró por mucho tiempo, ya que en 1927 Peinado escribió: “Y a veces mi desanimación es tan grande (¡siempre entrampado!) que pienso en irme”<sup>43</sup>; palabras que no son las de un artista espléndidamente pensionado por su marchante.

En 1926, tras casi tres años de residencia parisina, Peinado continuó con su singladura por lo moderno y probó (como ya lo había hecho con el cine) algo nuevo; el teatro. La oportunidad fue de nuevo propiciada por Luis Buñuel, que a finales del mes de abril propuso a sus amigos hacer de improvisados actores con motivo de la representación en Ámsterdam de *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla. Peinado, acompañado del resto del grupo de jóvenes artistas y amigos, vio en la oferta de Buñuel una nueva oportunidad de fiesta, y participó en la representación encarnando al propio Maese Pedro; participación que, según el propio Buñuel, fue aceptada por sus amigos para “poder ver Amsterdam gratis”<sup>44</sup>. Y tras la primavera, llegó el verano, y con él, la oportunidad de pasar algunos días en la playa de Jean les Pins invitado por, nada más y nada menos que Picasso; una invitación compartida con Viñes, Bores, Ángeles Ortiz y el joven Vilató, y llevada a efecto en compañía del propio Picasso, Olga Koklova y el pequeño Pablito. En el plano profesional, es a partir de este año cuando Peinado comienza a participar como ilustrador de importantes revistas de la vanguardia peninsular, entre las que se contaron *Litoral*, *La Gaceta Literaria* o *Gallo*.

Avanzando hasta 1927, y tras el traslado a un nuevo estudio –sito en el número 33 de la Rue de Croulebarne–, escribía a Paco García Lorca informándole de la última hora de su arte, su vida y la de los amigos compartidos; se trata de una extensa carta que contiene datos lo suficientemente relevantes como para merecer su parcial reproducción y posterior comentario:

“Te creía enterado de la visita de Picasso a nuestros estudios y sus consecuencias mas como así no es, voy a intentar relatarte en grandes líneas todo

<sup>41</sup> *Ídem*.

<sup>42</sup> ORTEGA DURÁN, A.: *Op. Cit.*, pág. 2.

<sup>43</sup> PÉREZ DE AYALA, J.: *Op. Cit.*, pág. 9. Carta a Francisco García Lorca fechada en París el 31 de mayo de 1927.

<sup>44</sup> CARRIÈRE, J. C.: *Escritos de Luis Buñuel*, Barcelona, Páginas de Espuma, 1992, pág. 26.

el proceso de nuestra vida artista desde entonces a hoy. Verás. Picasso estuvo a vernos a Bores, Hernando y a mí. Anteriormente habíamos conocido un crítico de arte griego Theriade [Tériade], que escribe en Les Cahiers d'Art revista dirigida por Zervos, también griego. Estos señores estaban entusiasmados con la pintura de Ismael [González de la Serna]. Sabedor Theriade de que Picasso venía a vernos y teniendo él el proyecto de constituir un grupo de pintores con nosotros pues decía que éramos lo más interesante que había en París, se presentó en el estudio de Bores para hablar a Picasso de tal proyecto. Se visitaron los estudios y el llegar al de Viñes nos encontramos con Ismael. Lo presentamos al maestro y más tarde por insistencia de Theriade subimos a casa de Ismael. Picasso vio todo, pero hombre de pocas palabras, no habló mucho. Se veía sin embargo que le había gustado todo y cuando al despedirnos le preguntaba Theriade qué pensaba, dijo que nos encontraba a todos buenos para el servicio: 'Pas d'Hernie ni rien'. Nosotros quedamos muy satisfechos pero más tarde nos sorprendió oír decir en la Rotonda que Picasso había ido al estudio de Ismael, que éste lo había traído al nuestro y que al marcharse había dicho que el mejor pintor era La Serna. No hicimos mucho caso aunque a mí sobre todo me molestó mucho por haber insistido mucho a Picasso para que viniera a vernos y más tarde supo Picasso esto por Manolo [Ángeles Ortiz] y sabemos que no le hizo ninguna gracia.

Al mismo tiempo, Ismael escribía en estos términos a [Rafael] Sánchez Ventura y otros amigos de Madrid y creo que la noticia llegó por allá todavía más ampliada. Sin embargo, Theriade quería hacernos un artículo a cada uno en la revista y empezó por Ismael. Zervos, de otra parte, le organiza una exposición en la galería Guillaume y hasta creo que le hace un contrato por dos mil francos mensuales (esto te lo digo con gran reserva pues él no quiere que lo sepan y dice que tiene un contrato con tal o cual marchand por cinco mil francos al mes). En el artículo decían que era un genio y siete genios, lo cual intrigó a la gente, sin embargo, parece que el éxito de la exposición ha sido muy mediano. Tú ya sabes lo mentiroso que es Ismael. A él no se le puede creer nada. Cuando él nos dice que tal marchand le ha comprado un cuadro en dos mil francos, María, que no está enterada del embuste, nos dice que prestó el cuadro a la galería. Y así todo. Deducimos que su éxito ha sido mediocre porque después de haber expuesto en Guillaume, lo cual era muy bonito, ha mandado telas a galerías insignificantes mezclándose con pintores como Astoy y otros por el estilo. En el número siguiente de la revista se han ocupado de Bores, esta vez muy discretamente y cuando nosotros esperábamos nuestro turno parece que se han suscitado protestas entre los pintores franceses que no quieren tantos genios españoles (cinco) así, de golpe. Y

tendremos que aguardar a que los ánimos se calmen para que la revista no sufra. De otra parte, querían organizarnos una exposición a los cinco juntos esta primavera pero esto se ha aplazado por dificultades que se han encontrado en el camino y no se hará hasta el otoño o invierno próximos. Sea como sea, la cosa está bien pues hemos empezado a movernos un poco, pero también empezamos a desanimarnos porque no sale todo como quisiéramos. Kahnweiler (Galería Simon) estuvo a verme y me dijo que le avisara antes de la exposición. Pierre vino a ver a Bores antes del artículo y le compró dos cuadros. Nosotros esperamos...”<sup>45</sup>

Epístola sin desperdicio, quizás lo más significativo e importante de cara a la ubicación plástica de nuestro pintor sea la referencia a la visita que realizó a su estudio Tériade, impulsor y, en gran medida, teórico de la Figuración Lírica Española desde las páginas de sus *Cahiers d'Art*. Fundamental, pues nos sitúa a Peinado en el reducido grupo de pintores que interesaron desde un primer momento al crítico, y, por consiguiente, participaron, en menor o mayor grado, en el nacimiento de la Figuración Lírica. Una vinculación que se afianzaría –siempre siguiendo las palabras de Peinado– con la preparación por parte del propio Tériade de una exposición donde se incluirían obras de Bores, Cossío, Viñes, González de la Serna y el propio Peinado, y un artículo monográfico en la influyente *Cahiers d'Art*; exposición y artículo que no se llegaron a celebrar a consecuencia de las protestas de los pintores franceses, que veían excesiva la dedicación que tan influyente publicación estaba prestando a los pintores españoles. No obstante, la relación entre Peinado y el grupo auspiciado por Tériade y *Cahiers d'Art* resulta clarificante de cara a la inclusión de Peinado en los entornos de la Figuración Lírica, pues, si tenemos en cuenta las palabras del propio pintor, solamente el infortunio provocado por las circunstancias impidió que su nombre sonara con fuerza en el citado movimiento desde sus inicios; infortunio que de igual manera impidió que la relación con un marchante tan influyente como Daniel Henry Kahnweiler –que según las palabras de Peinado lo visitó en su estudio en mayo de ese 1927– nunca llegara a consolidarse.

Avanzan los meses, llega el verano y Peinado regresa temporalmente a sus Ronda natal para pasar la temporada estival junto a los suyos. A su regreso a París, vuelve a empaquetar sus pertenencias para trasladarse a un nuevo estudio, ahora situado en la rue Barrault, y desde allí prosigue su labor pictórica. Pero pronto sucederá algo que, en el transcurso de un año, cambiará totalmente su vida, apartándolo de la pintura durante un largo periodo; el 14 de julio de 1928, durante la celebra-

<sup>45</sup> PÉREZ DE AYALA, J.: *Op. Cit.*, pág. 9. Carta a Francisco García Lorca echada en París el 31 de mayo de 1927.

ción de un baile conmemorativo de la fiesta nacional francesa, conoce a una joven estudiante danesa llamada Inger Louise Hausen Daun, que en poco tiempo estaba llamada a convertirse en su esposa y madre de sus hijas.

En un primer momento Peinado continuó con su actividad artística. Participó en los salones parisinos de Independientes y Superindependientes (haciéndolo con continuidad hasta 1930), en la celebrada e importante *Exposición de Pinturas y Esculturas de españoles residentes en París* (Madrid, Jardín Botánico, 20-25 de marzo de 1929), en la *Exposición Regional de Arte Moderno* de Granada (Granada, Casa de los Tiros, noviembre-diciembre de 1929), en las dos ediciones de los *Salones Permanentes de Arte* de Granada (Granada, Casa de los Tiros, primavera y otoño de 1930) y en la *Exposición de arquitectura y pintura modernas* de San Sebastián (San Sebastián, Ateneo, septiembre de 1930). Pero todo iba a cambiar, el 12 de julio de 1929, Inger, que quedó embarazado a los pocos meses de conocer a Joaquín, dio a luz a Nina, primera hija de la pareja.

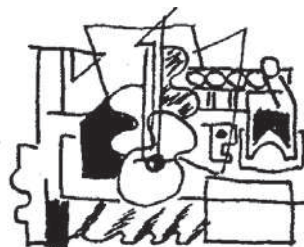
A tenor del listado de exposiciones en las que Peinado participó entre 1928 y 1930, deducimos que en un principio intentó sacar adelante a su joven familia a través de los pinceles, pero la total desvinculación respecto a éstos y al panorama artístico a partir de 1930 demuestran que no lo consiguió; de hecho, no existe apenas obra alguna de Peinado fechada entre 1930 y 1937, y solo a partir de 1940 se vuelven a tener noticias relevantes de su arte. Ante la difícil situación que se les planteó, optaron por abandonar temporalmente París y regresar a sus respectivos hogares familiares (que hasta aquel momento no habían tenido noticia alguna de la relación entre ambos, y mucho menos del nacimiento de Nina) en busca de alguna solución. Respuestas que Joaquín encontró a través de su hermano Juan, influyente político local muy bien relacionado con las altas esferas del Estado, que consiguió en 1931 un puesto para Joaquín en la Oficina de Turismo que la República tenía en París.

A partir de ese año la vida de Joaquín sufrió un acusado cambio, atrás quedaba el pintor renovador y vanguardista y las locuras de juventud junto a la colonia artística española. Cuando, en 1940, Peinado regresó a la pintura, su obra ya sería otra; ni mejor ni peor, simplemente otra, imbuida de nuevos valores y renovados conceptos.

#### PEINADO NEOCUBISTA Y LÍRICO.

*Neocubismo; "abrir las ventanas".*

El neocubismo de Peinado fue el resultado de la confluencia entre sus predisposiciones personales y los condicionantes históricos y estéticos que envolvían a la pintura vanguardista del París de los 20. Cuando Peinado llegó a París en 1923 ya



1. *Bodegón, 1924; dibujo en carta dirigida a Francisco García Lorca.*

traía consigo el fuerte impacto que Picasso le ocasionó a través de las reproducciones que de sus obras se encontraban en los libros de la biblioteca de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y, por consiguiente, fue el cubismo el paradigma de modernidad que arrastró; el impulso rupturista que le hizo apartarse de las soluciones tardo-impressionistas que caracterizaron sus inicios a principios de la década, para recalcar en las filas de quienes tuvieron en la tradición cubista su escuela. Pero cuando Peinado y sus compatriotas llegaron a París el cubismo ya era otro, había evolucionado de la mano de sus propios padres, sería algo nuevo que –parafraseando a Francisco Bores– permitiera “abrir las ventanas”<sup>46</sup> de la pintura para que respirase el aire fresco que el cubismo clásico no le había dejado inhalar. Ese aire, procedente de los más variados puntos de la rosa de los vientos de la plástica contemporánea, será el que transite entre los fruteros y los jarrones de los bodegones de Joaquín Peinado.

No obstante, la primera pintura parisina de Peinado no miraba directamente al cubismo, sino a las soluciones novofigurativas del denominado “retorno al orden”, sin perder por ello las claras filiaciones picassistas; dominadoras de buena parte de la producción del genio malagueño entre aproximadamente 1917 y 1924. Óleos como el *Retrato del Niño de la Palma* (c.1923- 24), *Los Marineros* (1924), *Madre e hija* (1925) o *Figura* (1925), dan fiel testimonio de ello y, de paso, dan testimonio de las fuertes líneas de unión que los relacionan con las formulaciones plásticas pronunciadas por *Valori Plastici* y *Novocento* en los pinceles de Morandi, Sironi o Campigli.

Pero, abandonados ya éstos primeros esbozos, fueron los hálitos del neocubismo los que florecieron en la pintura del rondeño. Y afloró con el cubismo clásico de Picasso, Braque y, sobre todo, Juan Gris como punto de referencia directa, la

<sup>46</sup> BORES, Francisco (1957): “Propos de l’artiste”, en *Bores esencial*, Madrid, MNCARS, 1998, pág. 24.

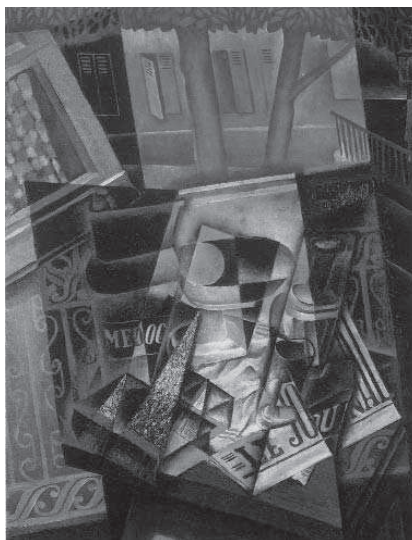


2. *Velador (Bodegón ante ventana abierta)*, 1925, óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm., Museo Peinado, Ronda.

herencia plástica de Cézanne como telón de fondo, y la incorporación de nuevos elementos tomados de otras tendencias vanguardistas. Un neocubismo que, al igual que el de compatriotas como Manuel Ángeles Ortiz, Benjamín Palencia, Ismael González de la Serna o Francisco Bores, tuvo poco que ver con la ortodoxia del movimiento de principios de siglo, al que vio como germen clásico de un nuevo academicismo para vanguardistas; una piedra de toque fundamental para la formación de un nuevo sub-lenguaje pictórico dentro de la modernidad, más libre y sin las ataduras técnicas, compositivas y cromáticas que la pureza cubista comportaban, pero que permitía, a un joven recién salido de la academia como lo era Joaquín Peinado, romper con la tradición en ella aprehendida.

Dentro de esa "neo-cúbica" libertad, los primeros ejemplos que nos ofrecerá Peinado hemos de datarlos en 1924. El primero de ellos es el escueto dibujo de un *Bodegón* inserto en una carta escrita desde París a Francisco García Lorca, y nos muestra, dentro de un género tan cubista como el bodegón, una composición dominada por una guitarra sobre una mesa. Tratándose, como es, de un dibujo, habrá parámetros neocubistas como el color que no son apreciables, pero sí que nos llamarán la atención en él aspectos tan característicos como son la articulación del espacio mediante la acumulación y superposición de planos en torno a un motivo

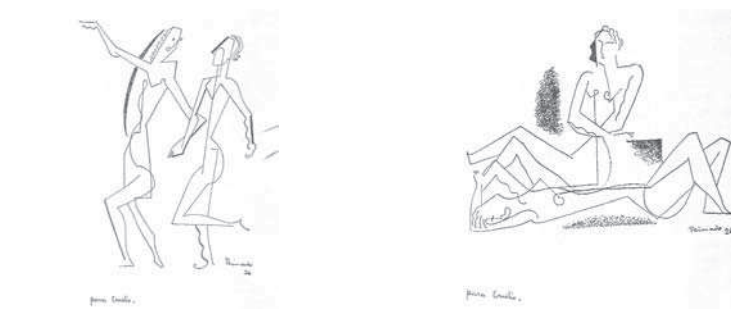
3. PABLO PICASSO; *Naturaleza muerta delante de una ventana en Saint-Raphaël*, 1919, aguada y lápiz sobre papel, 35,5 x 24,8 cm., colección Heinz Berggruen, Ginebra.



central bien definido (en contraposición a la predilección por la facetación que caracterizó al cubismo más clásico) o el empleo de perfiles de dibujo más gráciles y curvilíneos (alejados de la rigidez del cubismo de principios de siglo).

No mucho más ofrece la segunda obra, y última, datada hacia el año 1924. Conocida únicamente por una fotografía (en la que aparece colgada de una de las paredes del estudio que el pintor tenía en Ronda), e trata de un nuevo *Bodegón*, protagonizado por una cafetera y una botella sobre una mesa, en el que repiten protagonismo los planos yuxtapuestos y los ritmos curvilíneos; esos elementos acostumbrados que, no obstante, serán los que conduzcan a Joaquín Peinado, de manera paulatina, a las soluciones más novedosas y poéticas de la vecina Figuración Lírica. Fórmulas que, en esta obra en concreto, se aderezan con unos elementos novedosos: los perfiles dobles.

Se trata de dos obras muy concretas, con considerables problemas de apreciación crítica (una por poco elaborada, y otra por no poder ser analizada desde su visión directa), pero adelantan una de las características más visibles del neocubismo de Joaquín Peinado; ambos son bodegones y, por lo tanto, establecen un fuerte nexo de unión con el cubismo clásico y la tradición plástica española del siglo de oro. El bodegón, que en palabras de Isabel García "...es el tema de la modernidad para



**4 a-b.** *Desnudos*, 1926 (Publicado en *Litoral*, Málaga, n.º 3, marzo de 1927).

Joaquín Peinado<sup>47</sup> (acertadísima afirmación a la que nosotros añadiríamos: y el neocubismo), fue el gran tema del rondeño hasta 1930. En ellos, a través del recogimiento casi ascético de sus objetos, encontraron Peinado y sus correligionarios el vehículo perfecto para ejecutar aquella “primera melancolía de la modernidad”<sup>48</sup> que supuso el neocubismo hispano; un género que marcó profundamente a nuestro pintor, que elaboró una amplísima parte de su producción pictórica desde sus presupuestos formales, estéticos y conceptuales.

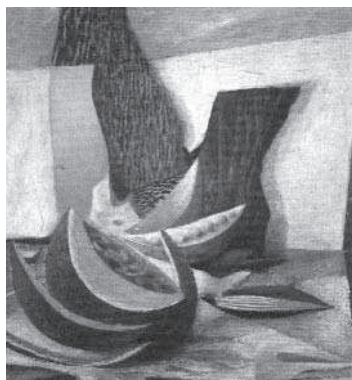
Sin embargo, la solución neoformal que comportaba este neocubismo –al que Francisco Bores definió como el resultado de la síntesis plástica entre Braque y Cézanne y una aspiración al lirismo–<sup>49</sup> ya venía formulándose en las obras que Picasso o Gris realizaron al final de la segunda década del pasado siglo. El mejor ejemplo de ello, es la enorme similitud temática y compositiva existente entre el bodegón de 1925 que Joaquín Peinado tituló *Velador (Bodegón ante ventana abierta)* (Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm., Museo Peinado, Ronda) expuesto en el mítico *Salón de Artistas Ibéricos*– y obras como *La mesa delante de la ventana* o *Naturaleza muerta delante de una ventana en Saint-Raphaël* ambas firmadas por Picasso en 1919; similitud que no se circunscribió únicamente a Peinado, pues marcó las obras neocubistas de la gran mayoría de españoles residentes en París, teniendo clarisi-

<sup>47</sup> GARCÍA GARCÍA, Isabel: “Joaquín Peinado”, en *El Cubismo y sus entornos en las colecciones de Telefónica*, Madrid, Fundación Telefónica, 2005, págs. 232-237.

<sup>48</sup> JIMÉNEZ, P.: “Pancho Cossío: Vindicación de un centenario”, en AA. VV.: *Pancho Cossío 1894-1970*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1991, pág. 15.

<sup>49</sup> BORES, F. (1957): *Op. Cit.*, pág. 23.





5. *Naturaleza muerta con melón*, 1928, óleo sobre tabla, 50 x 44,5 cm., colección Alonso Weber, Madrid.

6. *Couple de danseurs (Pareja de bailarines)*, c. 1926-1928, óleo sobre cartón, 46 x 33 cm., Colección Arte Contemporáneo, Museo Patio Herreriano, Valladolid.

mos ejemplos en obras como *Balcón abierto* y *plato con pescados*, realizada por Manuel Ángeles Ortiz en 1924, *Bodegón cubista*, ejecutada por Benjamín Palencia en 1925 (obra que sumaba a sus logros plásticos el valor intrínseco de haber sido elaborada en Madrid sin el contacto directo de Picasso), o *Velador junto a balcón*, una de las más tardías dentro de un amplio conjunto, pintada por Ismael González de la Serna y fechada en 1928.

*Velador (Bodegón ante ventana abierta)* es, sin lugar a dudas, una de las cumbres del neocubismo de Joaquín Peinado. En él, las referencias al cubismo clásico se unen a los parámetros de su revisión neoformal. Para ello, tomando como motivo el iconotema del bodegón ante una ventana abierta –que Juan Gris introdujera en el cubismo (partiendo del principio futurista de *la calle entra en la casa*) a través de su *Naturaleza muerta y paisaje. Plaza de Ravignan* en 1915–<sup>50</sup>, elabora un lienzo donde, abandonando principios cubistas tales como la total homogeneidad de la superficie o la concepción del cuadro como superficie bidimensional, logra accionar nuevos resortes en busca de una nueva lectura del cubismo. No faltan en este bodegón los planos pseudo-abstractos yuxtapuestos (muy visibles en el modo de articular el frutero que centra la composición y en la mesa sobre la que éste se

<sup>50</sup> CARMONA, E.: "Manuel Ángeles Ortiz", en AA.VV.: *El cubismo y sus entornos...*, Op. Cit., pág. 65.

apoya), la inclusión formal de clásicos estilemas o iconogramas de origen cubista<sup>51</sup>, o remedos pictóricos del collage cubista que nos lleven a pensar en un mero decorativismo (palpables en el aparente trozo de mantel recortado que ocupa la parte baja de la mesa), pero tampoco lo harán elementos ajenos a estas referencias cubistas; así, abandonando el planismo total del cubismo finisecular a través de la ventana abierta, conduce nuestra visión a un paisaje donde cielo, mar y montañas se asocian en la sutileza cromática de azules que, mediante su calidad acuarelistica, dejan entrever los pardos propios de la tela sobre la que están aplicados, dotando a la imagen de unas aspiraciones líricas que se constituirían en uno de los pilares básicos de la posterior evolución artística de Joaquín Peinado.

Es una realidad que Peinado, a la vista de obras como *Velador*, se apartó en ciertos aspectos de la fusión entre cubismo y nuevo clasicismo que autores como Gris, Picasso o Manuel Ángeles Ortiz llevaron a cabo en pos de la recuperación de formas y texturas a través de obras de temática similar (algo solo visible de un modo parcial en la pretensión volumétrica del sombreado de las dos frutas), y que de esa manera vino a recaer en un neocubismo decorativo mucho más planista. Pero no por ello se apartó de los caminos del neocubismo, conculcando principios básicos de su movimiento matriz como la total uniformidad de superficies, la identidad entre fondo y figura, el bidimensionalismo exacerbado, la sobriedad del color o la reincorporación al lienzo de ciertas nociones esquematistas de profundidad y perspectiva, e incorporando además rasgos formales como las líneas de dibujo que crean planos transparentes, muy en relación con las obras que Francis Picabia venía realizando a partir de los primeros años de la década, o con la de compatriotas como Bores, Cossío, Viñes, Palencia o Moreno Villa; transparencias que abrían su obra a las poéticas de la figuración lírica o del surrealismo.

Pero si en *Velador* no vemos demasiadas referencias a la recuperación de formas y texturas o a la fusión del cubismo con la nueva clasicidad, sí que las veremos en otras obras. De ese modo, podemos encontrar evidentes paralelismos temáticos y compositivos entre dos dibujos que Peinado realizó en 1926 –aparecidos en el tercero de los números de la malagueña revista *Litoral* y dedicados al poeta Emilio Prados<sup>52</sup> y dos obras claves del Picasso novoclásico y mediterráneo fechadas en 1922 en Dinnard; *Dos mujeres corriendo en la playa (La carrera)* y *La familia a orilla del mar*. Y es que el retorno al orden no fue, como ya sabemos, ni mucho menos algo ajeno a Joaquín Peinado, que ya indagó sus soluciones en obras como el *Retrato del*

<sup>51</sup> N. d. A.: Fácilmente reconocibles en la agrupación de líneas paralelas horizontales que ornan la contraventana derecha o el huevo y copa que hay sobre la mesa, en las verticales que ocupan la zona izquierda bajo el alfeizar de la ventana, en el pequeño enrejado que hace lo propio en la parte derecha, o en el segmento ondulado que se superpone a dicha cuadrícula.

<sup>52</sup> *Litoral*, n.º 3, Málaga, marzo de 1927.



7. *Desnudos*, c. 1929, óleo sobre cartón, 32,2 x 23,5 cm., colección particular, Madrid.

*Niño de la Palma* (c. 1923) o *Los marineros* (1924), donde el parentesco con obras de Picasso como *Tres mujeres en la fuente* o *La lectura de la carta* –ambas firmadas en 1921–, es manifiesto. En ellos (los dibujos de Peinado), el lenguaje plástico utilizado nada tiene que ver con el usado por Picasso en Dinnard o con las fórmulas del retorno al orden, pues se basan en uno de los más paradigmáticos estilos cubizantes de dibujo utilizados por Picasso y el cubismo finisecular, pero los ecos temáticos de figuras desnudas al borde mar son evidentes, fundiendo así el cubismo formal con el retorno al orden temático en un nuevo producto neocubista; un neocubismo, que como ya mencionábamos, raya en lo decorativo, y que es visible en dibujos como *Guitarra*, realizado entre 1928 y 1929 y reproducido de nuevo en las páginas de *Litora*<sup>53</sup>, donde regresa a soluciones temáticas dentro del cubismo más clásico.

No obstante, si algo tenemos claro respecto al neocubismo de Peinado, es que transitó por varios caminos, y de esa manera, si acabamos de referirnos a fórmulas que lo comunicaban con el nuevo clasicismo a través de temáticas y composiciones, dejando a un lado la recuperación de formas y texturas que propugnaban autores como Picasso y Gris, tendremos que alterar nuestro discurso para referirnos a una obra suya donde sí que lo hace. Hablamos de un bodegón fechado en 1928,

<sup>53</sup> *Ibidem.*, n.º 8, Málaga, mayo de 1929.

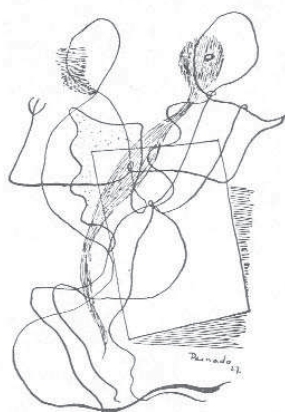


8. *Bodegón*, 1926, óleo sobre lienzo, 22 x 41 cm., colección Valle Ortí, Valencia.

que bien podríamos titular *Naturaleza muerta con melón* [sic.] (Óleo sobre lienzo, 50 x 44,5 cm., colección Alonso-Weber, Madrid) en él, la yuxtaposición de amplios planos abstractos sin sombreado, que configuran el fondo de raigambre cubista de la obra (relacionados con el cubismo decorativo picassiano de obras como *Arlequín y mujer con collar* de 1917<sup>54</sup>), tienen su justa contraposición con la recuperación palpable de la mimesis figurativa, la reaparición del volumen de los objetos lograda gracias al regreso de las sombras, o el énfasis puesto en la materia como restauradora de las texturas, que a la par que acercaban a Peinado a las referidas opciones manifestadas en Picasso o Gris, lo ponían en relación con las soluciones “retornistas” que italianos como Sironi, Campigli o Morandi estaban aportando desde *Valori Plastici* y *Novocento*.

Cubismo decorativo, cubismo lírico o cubismo novoclásico, éstas fueron las soluciones de síntesis que crearon el neocubismo de Peinado, pero aún nos quedará otra, la creada entre cubismo y futurismo; una solución que llevará a cabo en dos óleos sobre cartón que podemos fechar entre 1927 y 1929: *Couple de danseurs* (Óleo sobre cartón, 46 x 33 cm., Museo Patio Herreriano, Valladolid) y *Desnudos* (Óleo sobre cartón, 32,2 x 23,5

<sup>54</sup> GARCÍA GARCÍA, I.: *Op. Cit.*, pág. 235.



**9.** *Figuras*, 1927. Ilustración para José María Hinojosa, *La flor de California*, Madrid, *Nuevos Novelistas Españoles*, 1928.  
**10.** *Cabeza de toro*, 1928 (Publicado en *Gallo*, Granada, n.º 2, 1928).

cm., colección particular, Madrid). Se trata de dos obras con gran similitud técnica, formal, compositiva y temática, en las que Peinado se sirve del movimiento de dos figuras desnudas para crear todo un entramado caótico de líneas y planos, a medio camino entre la desarticulación espacio-objetual del cubismo y el simultaneismo futurista, haciendo un énfasis espacial en un colorido cálido y vigoroso, muy en consonancia con obras precedentes de Roger Bissière; aunque no falten ecos formales que nos recuerden, hasta cierto punto, al Delaunay que retrató a la Torre Eiffel, al cubo-futurismo de Natalia Gontcharova, a los primeros esbozos del neoplasticismo o al Picabia de lienzos como *Procesión en Sevilla* (1912).

#### POETIZACIÓN DEL ESPACIO Y ORGANICISMO DE LA LÍNEA; PEINADO HACIA EL LIRISMO.

Aún dentro de las corrientes neocubistas, la pintura que Peinado empezó a realizar a partir de 1926 amplió sus habituales relaciones como el resto de tendencias vanguardistas, y se abrió a nuevas corrientes que tenían en la aspiración al lirismo a través de la plástica pura su punto de mira. Para ello, fue fundamental el impacto del surrealismo y el contacto con la obra de amigos como Bores, Viñes, Cossío y González de la Serna, que por entonces incubaban las fórmulas de la Figuración Lírica junto a Tériade, Zervos y sus *Cahiers d'Art*.

Fue una apertura que se centró fundamentalmente en la creación de nuevos espacios y entornos y en el recurso a formas orgánicas, pues ni temáticas, ni líneas

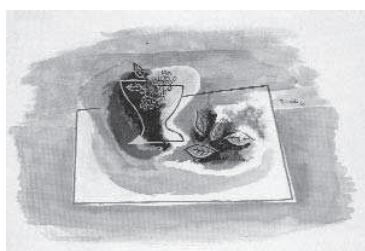


11. *Bodegón*, c. 1926-1927, óleo sobre lienzo, dimensiones y paradero desconocidos.

compositivas, se resintieron al respecto. Un nuevo neocubismo, que, valga la redundancia, hizo de Joaquín Peinado un pintor mucho más libre, gestual y espontáneo.

*Bodegón* (Óleo sobre lienzo, 33 x 41 cm., colección Valle Ortí, Valencia), firmado en 1926 al igual que el reproducido en las páginas del número que *Litoral* dedicó al centenario de Góngora<sup>55</sup>, ya demuestra esta evolución. Se trata de un lienzo basado fundamentalmente en formulaciones cubistas, que no olvidan sus usuales estilemas gráficos, temáticos o compositivos, pero que sustituye la geometría de su grafía y los habituales planos abstractos yuxtapuestos por líneas dúctiles y campos orgánicos de vivo colorido, que relegan la mimesis figurativa a un mero signo, abogan por una confusión palpable entre los planos, y tienen en la calidad matérica de la pintura a una gran protagonista. Organicismo, confusión, colorido y materia, un conjunto de posibilidades plásticas que, unidas a una estética y un tema cubistas, introducen a Peinado en la denominada *pintura pintura* de la mano de nuevas soluciones; soluciones de pintura pura, estrictamente plástica, que hacen de su pintura algo más fluido y espontáneo, retiniano, interesado en la poesía de las líneas, las formas y el color, y que la conducen a un “pseudo-automatismo” lírico. Fórmulas que

<sup>55</sup> *Litoral*, nº 5-6-7, Málaga, octubre de 1927.



12. *Bodegón*, 1929, acuarela sobre papel, 23 x 33 cm., colección particular, Sevilla.

13. *Arco de Felipe V, Ronda*, 1929, óleo sobre tabla, 19 x 24 cm., Museo Peinado, Ronda.

tienen su base en los puntos de partida de la figuración lírica española –fundamentalmente en la pintura de Francisco Bores– y en un extremo hasta hoy no contemplado; la relación formal, más que evidente, entre la grafía orgánica de Peinado y la usada por el surrealismo de André Masson; palpable en los cinco dibujos con los que el rondeño ilustró en 1927 la que fuera una de las primeras creaciones –sino la primera– de literatura surrealista española: *La flor de California* de José María Hinojosa. En alguno de ellos, las dúctiles y serpenteantes líneas de Peinado llegan a una libertad tal que no nos hacen pensar que estamos ante dibujos automáticos, surrealistas; únicamente adulterados por los estilemas gráficos del neocubismo. Y es que la grafía orgánica será la que protagonice buena parte de la producción de Peinado entre 1926 y 1929, inundando hasta dibujos cuya construcción planimétrica y compositiva nos remiten claramente a su neocubismo iniciático; caso del *Frutero* aparecido en el octavo número de *Litoral*<sup>56</sup>, o la *Cabeza de toro* que hizo lo propio en el segundo y último de los números de la granadina y lorquiana *Gallo*<sup>57</sup>.

Y sí los bodegones de 1926 nos muestran a un Peinado interesado en una pintura autónoma a través del organicismo de las formas, también nos encontraremos con un Peinado interesado en las cualidades pictóricas –fundamentalmente líricas– de las *no-formas*; es decir, en las cualidades visuales y matéricas que masas informes de color otorgan al cuadro. Lo hacía ya en el bodegón titulado *El jarrón que tuvo flores* (Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm., colección particular, Ronda) una obra actualmente en paradero desconocido que podemos datar, sirviéndonos de sus simi-

<sup>56</sup> *Litoral*, nº 8, Málaga, mayo de 1929.

<sup>57</sup> *Gallo*, nº 2, Granada, 1928, pág. 8.



litudes estilísticas, como realizada entre 1926 y 1927. Es ésta una obra claramente de transición entre estilos, que funde rasgos del neocubismo clásico y el decorativista con otros tomados del retorno al orden y hasta de la pintura metafísica italiana, sumamente singular, pero que ahora nos interesa por la inclusión de manchas informes de color como fondos pictóricos a objetos determinados; fondos que en esta obra en concreto, se aplican al frutero que aparece en primer plano y a la jarra situada delante de la ventana que, sobre ellos, adquieren sensación de ingravidez e indeterminación espacial, rompiendo con algunas de las más rígidas normas constructivas que hasta el momento caracterizaban el neocubismo de Joaquín Peinado. Objetos que flotan en un fluido matérico sin forma definida, que ganan en lirismo y llevaran a los bodegones de Peinado a planteamientos cada vez más alejados del cubismo; pero para llegar a ello habría que deconstruir aún más un cuadro que, en este caso, presenta todavía una sólida urdimbre compositiva, neocubista.

Ejemplo de los resultados obtenidos a través de la deconstrucción del espacio pictórico, alcanzados gracias a la utilización de fondos informalistas de color, serán dos bodegones –uno un gouache y otro una acuarela– firmados respectivamente en 1928 y 1929. En la acuarela, titulada sucintamente *Bodegón* (Acuarela sobre papel, 23 x 33 cm., colección particular, Sevilla), sólo la organización compositiva y la geometrización sumamente esquemática de los objetos nos remiten al cubismo, pues el resto de rasgos formales nos hablan de un lirismo muy cercano a la pintura fruta o a las poéticas surreales. Serán dos obras de delicado lirismo, con extremado cuidado en la suavidad del color, donde el automatismo tiene su refrendo en la aplicación espontánea y gestual de las manchas de color que sirven de fondo a los objetos (siendo éste mucho más visible en la acuarela de 1929).

Pero a pesar de todos los indicios líricos, no podemos hablar aquí de figuración lírica plena, y para demostrarlo nos centraremos en el *Bodegón* de 1929. En él, la gestualidad informalista de los campos de color –que, dispuestos en torno al frutero y las hojas que suponen las únicas pistas figurativas de la acuarela, ocupan el centro de la obra, marcando la composición junto a ellos–, está acompañada de una composición premeditada y un entorno espacial definido. Se utilizan formas objetuales recreadas sin la espontaneidad característica de la tendencia, que no se sirven de las cualidad plásticas del fondo para aflorar, y que abandonan el organicismo gráfico que las caracterizó en obras anteriores del autor en pos de rígidas líneas de contorno, propias del cubismo a no ser por la sensación de ingravidez que les regalan los perfiles transparentes con los que están elaborados; no obstante, a pesar de todo, obras como ésta son uno de los mejores ejemplos de la *callada poesía de los objetos* que caracterizó a Peinado a lo largo de toda su carrera. Obras repletas de profundas cargas de lirismo y musicalidad en formas y espacios.



Algo muy similar a lo plasmado en el *Bodegón* acuarelístico de 1929, nos lo mostró Peinado, ese mismo año, en la vista paisajística del rondeño *Arco de Felipe V* (Óleo sobre tabla, 19 x 24 cm., Museo Peinado, Ronda); un óleo sobre madera dedicado al pintor catalán Joaquín Sunyer. En él, son de nuevo los campos de color y las transparencias los recursos plásticos dominantes, pero, a diferencia del caso anterior, hacen su aparición en compañía de elementos mucho más contruidos y volumétricos (aglutinados en torno al arco-puerta), recreadores de una huida, aunque presente, profundidad tridimensionalista. Componentes que dan como resultado un paisaje rico en sugerencias, rico en presencia objetual a la par que ingravido, cercano a ciertas posturas de la estética metafísica, al coqueteo con lo surreal y, de paso, al retorno al orden de raíz italiana a través de las texturas originadas a partir de un ingente uso de materia pictórica.

Terminaremos esta aproximación al lirismo en la obra de Joaquín Peinado retrocediendo un par de años para encontrarnos así con una obra sumamente peculiar fechada en 1927; una mirada hacia atrás que no será inusual en Peinado, que en el afán investigador que marcó su pintura de los años veinte, nunca agotó de un modo drástico las soluciones plásticas que lo entroncaron con movimientos como el retorno al orden, el neocubismo, la figuración lírica o el surrealismo, regresando a determinadas formas o técnicas empleadas en obras que, a tenor de sus últimas realizaciones, parecían superadas u olvidadas. *Nature morte* (Óleo sobre lienzo, 64,7 x 81 cm., colección particular, Madrid), que así se llama la obra, nos muestra a un Peinado interesado en una nueva técnica, la del *falso collage*, introducida hacia años por Picasso, pero que tiene paralelos mucho más cercanos –tanto en forma como en sentido– en obras como *Composition hors de son cadre* de Francisco Bores, pintada por el madrileño en 1926. Peinado, al igual que Bores, nos plantea en este óleo la posibilidad de una pintura puramente plástica, con consideración de *objeto*, y para ello se sirve de principios tan propios del cubismo picassiano como la utilización del bodegón o la simulación del *papier collé*, o de ademanes propios de su más puro neocubismo, como es el caso de la yuxtaposición de planos, pero llega a resultados muy distantes. Para ello Peinado vuelve a hacer gala de una pintura más expresiva y gestual, de grafías orgánicas, donde los perfiles de los planos tienden a una grácil ondulación y oscilan entre la nítida distinción y la confusa imbricación, y cuyo empleo de tonalidades específicas de color tendrá capital importancia. Con todo, el resultado final nos enfrenta a un obra que, aún participando de principios básicos del cubismo, los supera en busca de lirismo propios de la pintura fruta, pero que quizás profundice más en las libertades propias del surrealismo a través de la atmósfera de extrañamiento con la que las fantasmagóricas gamas de color verde agua y gris perla envuelven a los objetos; unos objetos que, a tenor de dicho colorido, y gracias a las ondulaciones de las formas y el espacio, parece involucrarnos en



14. *Nature morte (Naturaleza muerta)*, 1927, óleo sobre lienzo, 64,7 x 81 cm., colección particular.

un ambiente submarino y extraño, pero a la vez, lleno de delicadas sugerencias poéticas. Ese sutil encantamiento de las formas, los colores y el espacio pictórico, será el que Peinado ofrezca como resultado de su “aspiración al lirismo”; un lirismo puramente plástico, fundamentado en la *sola pintura*, que se aparta así del literalismo de lo surreal.

#### LA DESINHIBICIÓN DE LA GEOMETRÍA; PEINADO LÍRICO.

La alternancia y coexistencia de fórmulas plásticas extraídas del cubismo, el novoclasicismo novecentista o el surrealismo, tenderán, a partir de 1927, a una síntesis novedosa, mucho más refrescante y libre, lírica; lo hará cuando Joaquín, gran constructor plástico, comience a olvidarse de la ordenada geometría a la que sometía espacios y objetos dentro de sus pinturas.

Dos bodegones fechados en 1927 son los que, de un modo más claro, nos ponen en el camino emprendido por Peinado hacia una pintura lírica. El primero, per-

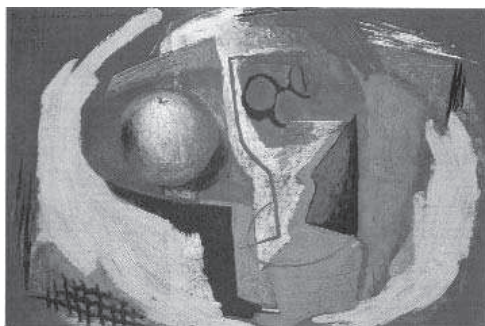
teneciente a la colección de arte de Telefónica (*Sin título* [Bodegón ante ventana], óleo sobre lienzo, 64 x 91 cm.), lo podemos considerar a modo de obra conclusiva, en la que Peinado culmina todo un proceso de experimentación sobre los conceptos de forma y espacio. Sobre un fondo unitario de color –base de los pseudo-automatismos sígmicos de la figuración lírica–, dispone Peinado una de sus ya habituales composiciones a base de planos yuxtapuestos de color sin sombreado, cuyos orígenes hemos de buscar, una vez más, en el neocubismo que aprendió del cubismo decorativo de Picasso, pero en éstos, marcados hasta el momento por rígidos perfiles de tono purista, incluirá ahora la línea orgánica automatista y la confusión informalista de los campos de color, característicos de una pintura más autosuficiente, pura y lírica. Para llegar a esta pintura, también se sirvió Peinado del surrealismo de las “transparencias” de las líneas de perfil, que tanto aportan en pos del ambiguo encuentro entre realidad y ficción, de la recuperación de texturas a través de un empleo cada vez más copioso de masa pictórica, a tono con la recuperación de valores retinianos que propuso el *rappel à l’ordre* y con la recuperación de la riegeliana *sensación háptica* en la que devinieron las propuestas de la figuración lírica, o de una pincelada más libre y espontánea, que podríamos calificar incluso de expresiva, creadora de trazos con valor de signos. No obstante, en obras como ésta aún queda parte del camino por recorrer hasta llegar al Peinado más genuinamente lírico.

Ese lirismo, que Peinado elabora desde el intimismo neorromántico con el que trama el tema del bodegón, estará más cercano en la segunda de estas obras fechadas en 1927 (*Bodegón*, óleo sobre tabla, 24 x 35 cm., colección particular, Madrid). Trabajando directamente sobre el soporte, sin bocetos o dibujos previos –tal y como ya venía haciendo en la mayoría de las obras de este periodo–, y asumiendo las premisas de espontaneidad y azar que ello presupone (ancladas ambas en los substratos de la figuración lírica y el surrealismo), Peinado elabora una composición donde los planos yuxtapuestos dan paso a un remolino de informales campos de color, sumamente texturales y rítmicos, musicales en su equilibrio, vivo cromatismo y gestualidad. Un paso más hacia la pintura poética, hacia la plástica con valor en sí misma, donde sin embargo, y a diferencia de las soluciones de pintores afines como Bores, Viñes o Cossío, se hace hincapié en criterios como los de construcción compositiva o en apreciaciones volumétricas como las aportadas a la pieza de fruta que aparece en el centro de la composición.

“Copa y fruta ingravidas sobre nube que flota ante un mar ignoto”; éste, haciendo un alarde ingenuo de imaginación basado en premisas surreales, bien podría ser el título del *Bodegón* de 1928 que de Joaquín Peinado se conserva en su museo rondeño (*Bodegón*, 1928, óleo sobre lienzo, 33 x 41 cm., Museo Peinado, Ronda), pues mucho de ello habita en el pequeño lienzo. Pero tendremos que apartarnos de la tentación del subconsciente para ver lo que en verdad guarda la obra, y

encaminamos hacia las orillas de la figuración lírica. Una vez allí, veremos como Peinado abandonó muchos de los condicionantes neocubistas y novecentistas de obras anteriores para crear un lienzo más que próximo a la figuración lírica, que bebe de sus premisas y se relaciona, por línea sanguínea directa, con las obras más líricas de Francisco Boreas o Francisco Cossío. Un fondo uniforme de imprimación, manchas informes y gestuales de color a modo de planos, figuratividad como mero signo que se incorpora a la obra sin valor temático, el uso de estilemas surreales como el de las transparencias aplicados a objetos y planos, el uso libre del color, la puesta en valor de la materia pictórica como textura sensitiva, espontaneidad en la pincelada y gotas de azar; estas son las cualidades que en este lienzo catapultan a Peinado hacia lo lírico a través de la pintura, dejando a un lado el valor poético que hasta ahora nuestro pintor otorgaba a los objetos y los espacios. Solamente la organización previamente preconcebida del espacio pictórico y algunos objetos, la aparición de la profundidad como sensación a través de una clara línea de horizonte y la inclusión de un escueto plano geométrico muy bien delimitado, no nos permiten hablar del lirismo pleno de Joaquín Peinado; culminación de un recorrido que pronto llegará.

Y llegó; el pleno lirismo llegó. Lo podemos ver en un pequeño bodegón fechable en torno a 1928 y titulado *Corbeille de fleurs (Canastilla de flores)* (Óleo sobre lienzo, 22 x 27 cm., colección particular). En él la equiparación entre fondo, forma y figura de la figuración lírica llega prácticamente a su cénit, la exaltación de la materia pictórica alcanza su punto más álgido dentro de la producción de Peinado, conquistando un alto grado de equivalencia entre lo óptico y lo táctil, y la libertad de la pintura se manifiesta con gran autonomía, en los límites de la abstracción, dotando al lienzo de fuertes cargas de poesía plástica. Es aquí donde Peinado nos ofrece el ejemplo más cercano a los postulados de la figuración lírica, adoptando fórmulas muy cercanas a las adoptadas –hacia poco más de un año– por su compatriota Pancho Cossío, consistentes en construir la obra partiendo únicamente de la intuición plástica; la intuición y la libertad que se hacen pintura en el fondo sobre el que Peinado dispone su canastilla de flores. Fondo espiritual de la obra, elaborado con una densa capa pictórica, rico en multitud de matices de color, sin la intervención de planos geométricos, donde sólo unos planos de perfil orgánico situados en su parte inferior, sirviendo de apoyo compositivo a la disposición de los elementos más figurativos de la obra, rompe, con sus cualidades acuosas, la uniformidad lograda en su multiplicidad de rasgos y sugerencias. Fondo exclusivamente plástico sobre el que Peinado confecciona los componentes figurativos de la obra. Motivos consistentes en sutiles y translúcidas hojas de verde cromatismo, esquemáticos triángulos de un blanco puro que conforman el escueto encaje de un invisible mantel (como remedo de su neocubismo más decorativo), una canastilla creada a través del entrecruzamiento de trazos de color ocre y decorada con una ondulada línea blanca, y tres flo-



15. *Bodegón*, 1927, óleo sobre tabla, 24 x 35 cm., colección particular, Madrid.

res. Entre éstos, serán éstas últimas fundamentales a la hora de entender los medios personales con los que Peinado logró su acceso al lirismo figurativo, pues no están elaboradas –como sí que lo están los motivos figurativos de muchas obras afines de pintores como Bores, Viñes o Cossío– a partir de signos gráficos, de trazos de pincel, sino desde la materia pictórica y el color; materia y color que no dejan de poseer la espontaneidad, gestualidad y azarosidad propias del signo de la figuración lírica, pero que tornan la sugerencia formal de éstos en presencia plástica, y que lo hacen a través de la síntesis entre lo visual y lo táctil. De ese modo, Peinado –al igual que pintores afines como Cossío– incorporó a “su” figuración lírica algo propio del retorno al orden de raíz italiana; la recuperación de texturas.

Para acabar el recorrido por la pintura que Peinado realizó entre 1925 y 1929, y hacerlo en su más genuino lirismo, tenemos que referirnos a dos paisajes realizados en 1929: *Paisaje nocturno* (Óleo sobre lienzo, 29,9 x 36,8 cm., Galería Luis Carvajal, Madrid) y *Paysage avec château* (Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm., Museo Peinado, Ronda). En ellos el lirismo de la plástica pura, las formas y el gesto, se une al sugerido por el entorno físico que plantean las obras; algo ya sugerido, por ejemplo, en el horizonte que sirve de telón de fondo al *Bodegón* de 1928 que guarda el Museo Peinado, y que conduce a la pintura de Peinado hacia el surrealismo de los espacios oníricos e inquietantes.

