

Geometrías: Correspondencias estéticas entre la colección y el edificio del Museo Unicaja Joaquín Peinado

Geometries: Aesthetic Correspondences Between the Collection and the Building of The Unicaja Museo Joaquín Peinado

CARMEN GONZÁLEZ-ROMÁN

romancg@uma.es

Universidad de Málaga

Recibido: 15 de mayo de 2019 · Revisado: 20 de mayo de 2020 · Aceptado: 28 de mayo de 2020

Resumen

Este artículo es una reflexión estética en torno al valor de las composiciones geométricas en las artes, una constante que ha estado presente a lo largo de la historia en distintas culturas, manifestaciones artísticas y épocas. Su objetivo principal es establecer las posibles correspondencias en el uso y significado estético de la geometría en dos manifestaciones artísticas dispares y lejanas en el tiempo como son la carpintería de lo blanco, utilizada en la armadura mudéjar del palacio de los Marqueses de Moctezuma, y la pintura neocubista de Joaquín Peinado alojada en este edificio histórico.

Palabras clave: Joaquín Peinado; geometría; estética; mudéjar; cubismo; armadura

Topónimos: Ronda; Palacio de los Marqueses de Moctezuma

Periodo: Siglo XX

Abstract

This article is an aesthetic reflection on the value of geometric compositions in the arts, a constant that has been present throughout history in different cultures, artistic manifestations and ages. Its main objective is to establish possible correspondences in the use and aesthetic meaning of geometry in two disparate and distant artistic manifestations in time such as the “carpintería de lo blanco” used in the mudéjar roof of the palace of the Marquises of Moctezuma and the neocubist painting by Joaquín Peinado housed in this historic building.

Keywords: Joaquín Peinado; Geometry; Aesthetic; Mudéjar; Cubism; Wooden Roof

Place Names: Ronda; Palacio de los Marqueses de Moctezuma

Period: 20th Century

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

GONZÁLEZ-ROMÁN, C. (2020). Geometrías: Correspondencias estéticas entre la colección y el edificio del Museo Unicaja Joaquín Peinado. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 51: 227–245.

Geometrías: Correspondencias estéticas entre la colección y el edificio del Museo Unicaja Joaquín Peinado

“Visto en perspectiva, arte, ciencia y filosofía son expresiones de las mismas intuiciones básicas” (Ivins, 1946: 5).

Si nos detenemos a pensar en que los cuadros que hoy contemplamos en cualquier museo tuvieron originalmente emplazamientos dispares, y reflexionamos sobre el modo en que artificialmente han sido reubicados en un espacio por lo general ajeno a ellas, comprenderemos por qué, a veces, las pinturas viven incómodas, resignadas en espacios postizos.

No siempre es posible hallar correspondencias estéticas entre las piezas expuestas en un museo y las características del inmueble que las acoge, especialmente cuando se trata de un edificio con una función original bien distinta. En este artículo se trata de poner en evidencia el diálogo entablado entre las formas empleadas por Joaquín Peinado en su pintura, y la estructura y ornamentación de uno de los elementos más sorprendentes del hermoso palacio rondeño que acoge la colección: la armadura que cubre el denominado *Salón Mudéjar*. Dicha correspondencia se fundamenta en un elemento que trasciende los posibles anacronismos entre continente y contenido, un diálogo que podríamos denominar “interesético”, parafraseando a Rafael López Guzmán, (2013: 39), y que en este museo es posible sustentar en un denominador común: la geometría.

El punto de partida ha sido una reflexión en torno al valor de las composiciones geométricas en las artes, una constante que ha estado presente a lo largo de la historia en distintas culturas y manifestaciones artísticas. Pero el objetivo no es elaborar un discurso de tipo técnico-científico, sino más bien trazar un recorrido por el valor y significado estético de la geometría en dos manifestaciones artísticas tan dispares y lejanas en el tiempo como son la carpintería de lo blanco, utilizada en la armadura mudéjar del palacio de los Marqueses de Moctezuma, y la pintura “neocubista” de Joaquín Peinado alojada en él.

De entrada, anticipándome a lo que trataré de desarrollar más adelante, no es difícil advertir que el empleo más o menos riguroso de la geometría en el arte ha revelado, en distintos momentos de la historia y en contextos diversos, desde la Antigüedad hasta el presente, un deseo de trascender la apariencia de los objetos del mundo sensible, de las formas perecederas y cambiantes de la naturaleza, para tratar de representar lo esencial, lo inmutable, lo eterno. Tampoco resulta complejo entender que, en ocasiones, en tal aspiración de las artes subyace un concepto de raigambre platónica, una interpretación en clave trascendente de la realidad. La filosofía islámica recuperó y transmitió a la cultura occidental en época moderna parte de esa tradición platónica, cuya reper-

cusión más directa se halla en la simbología implícita a las formas geométricas de las estructuras en madera que cubren los espacios arquitectónicos de raigambre islámica.

La dicotomía establecida por Platón entre la *falsedad* de las artes y la *verdad* de la geometría, pese a haber permanecido latente en gran parte de la historia del arte, desapareció a partir del momento en que el arte alcanzó su *autonomía*, especialmente cuando el arte y la belleza dejaron de ser expresión de algo trascendente. La geometría, sin embargo, continuará siendo protagonista en la pintura para un número considerable de artistas modernos que buscaban la verdad en la propia *forma*. De ningún otro modo se podría interpretar, como se ha sugerido en repetidas ocasiones, la pintura de Cezanne, en especial sus bodegones. A la percepción y experiencia de lo sensible sumaba Cezanne el filtro de la razón, una inteligencia organizadora a la hora de pintar que le conduciría inevitablemente hacia la geometría. Ese proceder racional, que fue motivo de admiración de pintores cubistas y neocubistas y que ha sido reconocido por gran parte de la crítica y la historiografía, lo expresó el propio artista, según reproduce en su libro George Hamilton, del siguiente modo: “Pienso el arte como percepción personal. Sitúo esta percepción en la sensación y exijo que la inteligencia la organice en obra de arte” (1983: 44). El mismo Joaquín Peinado llegará a manifestar su admiración hacia el pintor francés: “Para comprender el cubismo había que sentir a fondo a Cezánne y, naturalmente a Picasso, Braque y a Juan Gris, que son los creadores” (Guillén, 1960).

No lejos de aquellas pretensiones se encuentran las de los pintores cubistas, si tenemos presente el modo en que Apollinaire, amigo de ellos y autor del considerado “manifiesto cubista”, describía sus pinturas. Según Apollinaire, los “pintores jóvenes” ofrecían obras más cerebrales que sensuales, y se alejaban cada vez más “de las proporciones locales para expresar la grandeza de las formas metafísicas” (1994: 23). Es decir, aunque la pretensión del nuevo lenguaje cubista no fuera desvelar ninguna verdad absoluta, o tal vez sí, el escritor francés encontraba en el uso de la geometría un elemento común con el arte tradicional: “Por ello es por lo que el arte actual, sin ser emanación directa de creencias religiosas determinadas, presenta sin embargo varios rasgos del gran arte, es decir del Arte religioso” (Apollinaire, 1994: 23).

Por lo dicho hasta ahora se podrá entrever que la geometría ha servido y sirve de sustento a un tipo de sensibilidad artística, bien desde la necesidad de acercar lo humano a lo divino, bien por el deseo de fijar la pureza de las formas liberándolas de lo contingente. No es casualidad, en definitiva, que en 1969 el célebre historiador del arte español Julián Gállego, describiera la pintura de Joaquín Peinado con unos términos que son perfectamente extrapolables a las características de la armadura mudéjar que cubre el salón principal del palacio rondeño donde se aloja actualmente parte de su colección pictórica: “una construcción sólida, rigurosa, exacta” (Gállego, 1969).

Geometría y neoplatonismo en las armaduras mudéjares

Las armaduras mudéjares son herederas, desde el punto de vista constructivo y decorativo, del arte hispanomusulmán. Sabemos que la costumbre de cubrir las techumbres a dos aguas con madera data en el Islam de época tardía. M^a Dolores Aguilar, pionera en el estudio de estas estructuras, sostuvo que fue entre los almorávides cuando comenzó a emplearse y donde debemos buscar el origen remoto de la carpintería nazarí y mudéjar (Aguilar, 1984: 54). Las técnicas constructivas y decorativas de las armaduras mudéjares, sus significados implícitos guardados celosamente, continuaron por tanto en España tras la conquista cristiana sin añadir ni quitar nada¹.

Un ejemplo singular de armadura mudéjar es la que se encuentra en el salón principal, denominado *Salón Mudéjar*, de la planta alta del palacio de los Moctezuma en Ronda, sede del Museo Joaquín Peinado. El palacio, enclavado en pleno corazón del conjunto histórico-artístico de la ciudad de Ronda, se integra en el edificio que ocuparían los sucesores rondeños del último emperador azteca libre Moctezuma II (1466-1520), responsables de su denominación como Palacio de los Marqueses de Moctezuma, cuyo linaje continuaría hasta el año 1895, en que murió Doña M^a Teresa Holgado Vázquez de Mondragón y Moctezuma (Garrido, 1981). El inmueble patentiza un eclecticismo arquitectónico propio del que se desarrolla en diferentes etapas, donde queda incluido el toque mudéjar por razón de la armadura.

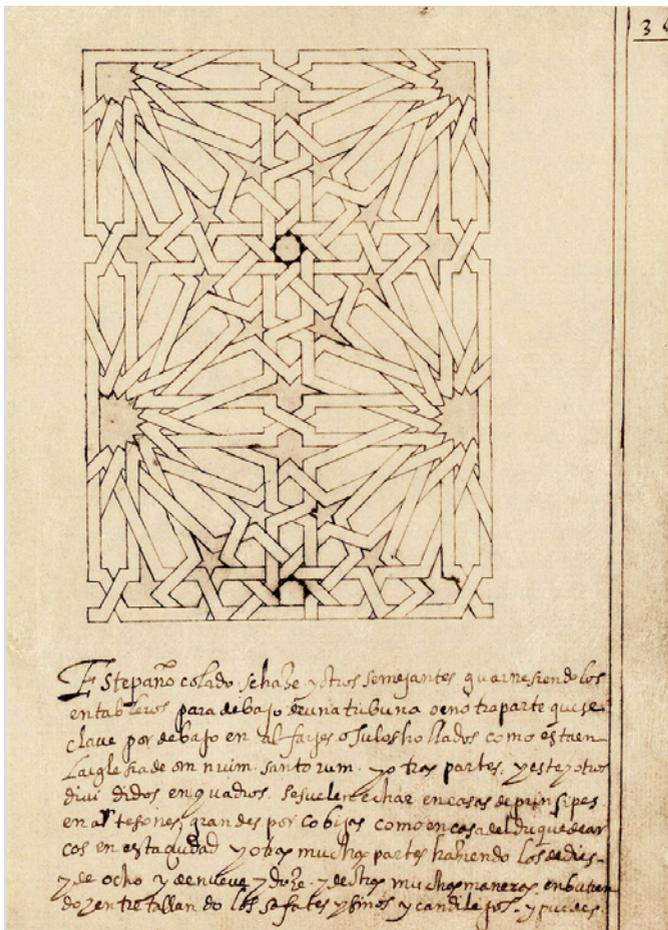
La armadura del *Salón Mudéjar* cubre un espacio rectangular de aproximadamente 5 metros en sus lados cortos y 15 metros en los largos (Fig. 1). Hemos de catalogarla dentro de las armaduras rectangulares de lazo denominadas de limabordón, dado que es solamente una viga o lima la que sirve de unión o transición entre los faldones menores y mayores. Parte en su perímetro de lisos almarbate y argeute diferenciados por molduras sogueadas bícromas (doradas y en su color) de anchura descendente. “Continuidad decorativa que integran los cuadriles angulares en las zapatas de composición clasicista y los canes, de los tres tirantes dobles compuestos a base de azafates, estrellas y crucetas caladas, amén de las puntas de diamante y el pinjante de la central” (Ramírez, 2012). Una exhaustiva descripción de esta armadura fue realizada por Rafael Valentín López en una publicación del año 2004 a la que remito para conocer todos los pormenores constructivos y decorativos de esta espléndida estructura en madera del siglo XVI². De ese riguroso análisis se desprende la importancia de los principios que articulan todos sus elementos constitutivos, como la proporcionalidad, la simetría y, subyacente a todo el conjunto, una rigurosa geometría.

- 1 La bibliografía sobre arquitectura y armaduras mudéjares es amplia. Además de los trabajos de M^a Dolores Aguilar, merece destacarse el extraordinario compendio de estudios publicados en las sucesivas actas de los simposios internacionales de mudejarismo organizados por el Centro de Estudios Mudéjares, bajo los auspicios del Instituto de Estudios Turolenses, y dirigidos por Gonzalo Borrás Gualis. Dada la extensión y variedad de investigaciones al respecto, me limitaré a citar aquí algunas referencias básicas: Borrás Gualis (1995); Borrás Gualis (2010); y López Guzmán (2000).
- 2 López Flores (2005). A propósito de las relaciones entre el museo y la colección que alberga me parece oportuno destacar aquí otra publicación del mismo autor: López Flores (2009).



1. Armadura del Salón Mudéjar. Museo Unicaja Joaquín Peinado.

Desconocemos cuándo empiezan a fijarse las estrictas normas de la carpintería de armar o “carpintería de lo blanco”. En el siglo XVII estaban casi olvidadas, y fue en esa centuria cuando el carpintero Diego López de Arenas consignó por escrito sus recetas de taller. Parece ser que, en su aplicación práctica, la enseñanza de este arte se transmitía de manera confidencial dentro del gremio de carpinteros³, y ese secreto no divulgado, que se lee entre líneas en el tratado de carpintería de lo blanco, tiene algo del secreto pitagórico vedado a los no iniciados (Aguilar, 1984: 54). El *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y Tratado de Alarifes* (1633) de Diego López de Arenas constituye, por tanto, un caso insólito porque no se conoce otro de sus características hasta su tiempo, a lo cual se añade la circunstancia también rara, y no menos afortunada, de haberse conservado dos manuscritos autógrafos del autor preparatorios de su redacción y edición, siendo el segundo de ellos el que fue dado a la imprenta (Toajas, 2012)⁴ (Fig. 2).



2. Diego López de Arenas. Primera y segunda parte de las reglas de la carpintería (1619). Folio 36r (ed. facsimil Madrid, 1966).

3 Sobre los conocimientos y las competencias dentro del gremio de carpinteros, véase González-Román (2012).

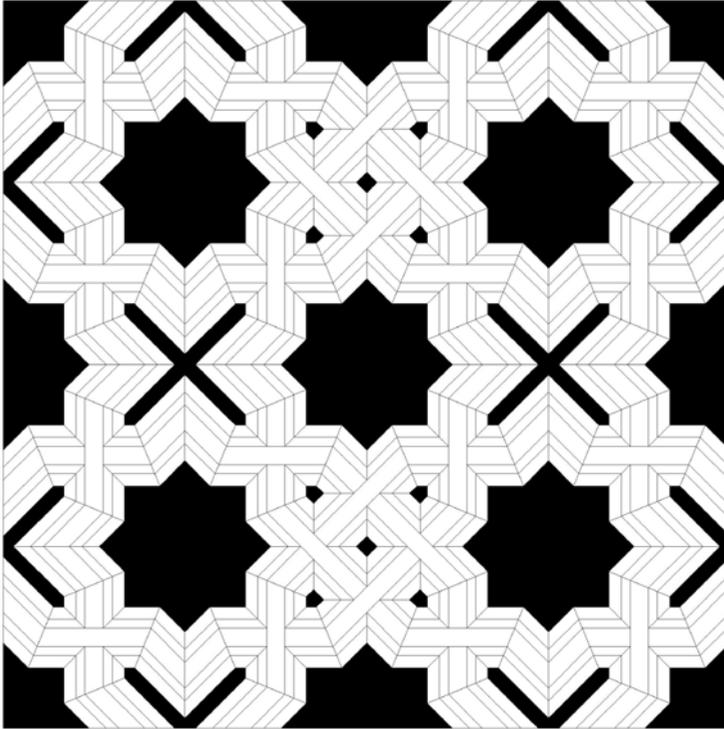
4 Existen varias ediciones del tratado de López de Arenas, siendo la más significativa la versión comentada de Nuere (1985).

Ha sido demostrado que tanto la arquitectura como la decoración islámica son resultado de combinaciones de las figuras geométricas que Platón consideró más bellas (Lavado, 2010), e incluso se ha señalado que la proporción áurea de los griegos pudo llegar a través del neoplatonismo a la cultura musulmana, muy inclinada hacia las especulaciones numéricas y geométricas (Aguilar, 1984). De este modo, el mundo islámico no rompió con la ciencia y la filosofía griega teniendo el neoplatonismo en Alejandría un foco muy importante. De hecho, los califas omeyas y abbassidas se preocuparon de obtener manuscritos de Bizancio, y Al-Andalus recogió esa cultura clásica y la dio a conocer a Occidente.

Para construir cualquier armadura era preciso, en primer lugar, dividir la anchura de la estancia en un número determinado de partes. A partir de una de esas partes se dibujaba un semicírculo del que se sacaban los cartabones de cubierta, triángulos cuyos ángulos facilitaban a los aprendices ignorantes de las reglas de geometría el corte adecuado de la madera que conformaba la estructura (Castellanos y Cambas, 2012). Las partes en que se dividía la estancia no eran caprichosas, ni los números estaban dictados por el azar, sino que se trataban de múltiplos de la serie numérica original de Platón. De este modo, al construir una armadura, se proyecta y construye una vertiente que corresponde a la mitad de la estancia, y la otra mitad se realiza por simetría. Tenemos aquí la relación de la totalidad con su mitad, y en términos musicales, una octava. Desde esta concepción, las paredes, su altura y grosor, no juegan papel alguno en la construcción de una armadura, tal y como lo argumentó M^a Dolores Aguilar:

Ibn Masarra, un filósofo árabe del siglo X influido por el neoplatonismo y el pitagorismo, identificaba el cosmos con el Uno Divino, que viene a ser como el techo de un edificio y comparaba los seres creados, contingentes, con las paredes de un edificio. De manera semejante, en el arte árabe y mudéjar, para realizar una techumbre no se tienen en cuenta las paredes, porque su meta llega más alto: apunta a la esfera divina (Aguilar, 1984: 69).

La decoración más usual en las armaduras es el lazo, consistente en una decoración geométrica formada por varias cintas que se entrecruzan formando polígonos (Fig. 3). Estas cintas van generando el trazado pasando alternativamente por debajo y por encima de la cinta contigua, dando la impresión óptica de la trama y urdimbre de un lienzo. El centro del lazo suele ser un polígono estrellado en torno al que se producen nuevos polígonos. La geometría tenía que regir necesariamente el diseño de esta decoración porque era preciso encajar figuras geométricas enteras en los diferentes planos que componen la estructura de las armaduras. Estos polígonos se trazaban con la ayuda de otro grupo de cartabones: los cartabones de lazo.



3. ©Gloria Aljazairi. Combinación de los dos tipos de diseño de lazo a partir de una misma trama y principio modular.

Hace unos años, el prestigioso historiador del arte alemán Hans Belting se refería a la geometría utilizada por la cultura árabe como una “forma simbólica”, en el mismo sentido que para la cultura occidental en los albores de la Edad Moderna lo fue la imagen en perspectiva, asunto este sabiamente analizado por Erwin Panofsky en su célebre ensayo de 1927 (Panofsky, 1999):

La geometría poseía en la cultura islámica una validez universal; traspasaba los límites de la arquitectura, artes decorativas y caligrafía. No era sólo asunto de los artesanos, sino que representaba también el saber de las élites, pues como credo estético y espiritual de esta cultura era parte de la formación universal, sobre todo si tenemos en cuenta que ocupaba el mismo puesto que en otras culturas las imágenes (Belting, 2012: 171).

En occidente, argumenta Belting, la matemática se sometió a las imágenes para hacerlas más corpóreas, se trataba por tanto de una ‘geometría representadora’, en el sentido de que está subordinada a las imágenes y al servicio de la reproducción del mundo. Al menos así fue, podríamos decir, hasta la aparición en occidente de la abstracción geométrica en pintura. Además, debe considerarse que el arte y las artes decorativas (entendidos a la manera occidental) no estaban separados en la cultura árabe, como su-

cedió en Occidente desde la implantación del concepto renacentista de arte; tal y como sostiene Belting (2012: 34): “cuando la perspectiva inventó en la época moderna el concepto de imagen, se abrió un profundo abismo entre “arte liberal” y “arte aplicada”, la cual no reproducía, sino que adornaba”.

En la cultura árabe, por tanto, la geometría no se utiliza para reproducir el mundo, sino que se constituye en forma simbólica que eleva la matemática a ley cósmica, universal. La geometría no era simplemente un armazón para la imagen, sino un uso o lenguaje de formas con entidad propia.

El trasfondo pitagórico y neoplatónico que subyace a esta interpretación de la geometría es evidente. Pero he de decir que varias décadas antes de que Hans Belting se pronunciara en este sentido, M^a Dolores Aguilar, profesora que fue del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga y gran experta en arquitectura y carpintería mudéjar malagueña, llevó a cabo a comienzos de los ochenta una investigación sobre las armaduras mudéjares de la que surgió un texto titulado *Una posible lectura del sistema: pitagorismo y neoplatonismo* (Aguilar, 1984: 57-67). En su recorrido por el neoplatonismo en la filosofía árabe concluía afirmando que:

la base ideológica y la práctica matemática, en los últimos años del islam español en Granada, completó una de las formas decorativas más pródigas y fértiles de todo el arte islámico: el lazo, una decoración que, aplicada a alicatados, puertas, techumbres, alcanzaría en Granada nada menos que el grado metafísico (1984: 66).

Joaquín Peinado: la geometría y lo eterno

Llegados a este punto, podríamos preguntarnos por el trasfondo estético de la geometría en la pintura de Joaquín Peinado, para lo cual es obligado remontarnos a su estancia parisina y reconsiderar sus simpatías hacia el cubismo, los cubismos o la herencia cubista⁵.

Como es sabido, cuando Peinado llega a París en 1923, el cubismo ya había evolucionado de la mano de sus creadores. Así lo expresó el mismo Joaquín Peinado:

Cuando yo llegué a París el cubismo se había superado a mi entender, con un neocubismo que permitía pintar más libremente [...] 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 (Campoy, 1972).

5 Eugenio Carmona ha llevado a cabo recientemente una revisión conceptual en torno al cubismo y *los cubismos*, especialmente a partir de dos exposiciones que de manera simultánea se exhibieron en Málaga y Madrid: *Juan Gris, María Blanchard y los cubismos*, exposición comisariada junto a Lourdes Moreno (Museo Carmen Thyssen Málaga), y *Cubismo(s) y experiencias de la modernidad* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía). Así mismo, en consonancia con este discurso revisionista sobre un movimiento tan determinante para el desarrollo del arte del siglo XX, creo conveniente mencionar aquí también el libro de Jiménez Blanco (2017).



4. Joaquín Peinado. *Bodegón* (1925). Óleo sobre tela, 81 x 65 cm. ©Museo Unicaja Joaquín Peinado, Ronda.

Aunque el *neocubismo* de Peinado podría considerarse 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 años veinte (fig. 4), lo cierto es que subyace por lo general en su pintura un interés por representar la integridad del objeto, un objeto reducido a su estructura básica, elemental, en última instancia geométrica. En este sentido, será el bodegón el que mejor se ajuste a su personal poética además de que, posiblemente, este género representara para Joaquín Peinado “el tema de la modernidad”, como también lo fuera para el *neocubismo*; de este modo lo ha expresado Rafael V. López: “En ellos [bodegones], 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*” (2007: 388).

La fascinación de Peinado, como la de tantos otros artistas españoles que residieron en París hacia el cubismo, fue notoria. Es por ello que me ha parecido oportuno recordar aquí algunas ideas expuestas en 1913 por el poeta y ensayista francés Apollinaire, en el texto titulado *Meditaciones estéticas. Los Pintores cubistas* (1913). Como es sabido, no era la primera vez que Apollinaire escribía sobre el cubismo y se ocupaba de los pintores cubistas, ya se había interesado por algunos de estos artistas muchos antes de que fueran cubistas (Bozal, 1994). Pero me interesa reflexionar sobre algunas de sus *meditaciones* porque, de alguna manera, las ideas de Apollinaire coinciden con las que una década después Peinado sostiene en torno a la “pintura pura”: “la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática al arte de escribir” escribía el poeta francés. Si nos situamos en el plano filosófico de la argumentación que vengo desarrollando en estas líneas ¿no existe en aquella afirmación cierto trasfondo platónico? ¿no representa un deseo de trascender lo aparente, sometiendo la pintura a unas reglas, a una búsqueda de la esencia de los objetos?

La aspiración de la pintura cubista, según el célebre escritor francés, debía consistir en utilizar la geometría para representar lo inmutable, lo eterno. Esto es lo que se desprende de una conocida anécdota de Plinio que Apollinaire incluye en el que ha sido considerado “manifiesto del cubismo” y que tiene como protagonistas a dos célebres pintores de la Antigüedad: Apeles y Protógenes:

Apeles desembarca, un día, en la isla de Rodas para ver las obras de Protógenes, que vivía allí. Éste estaba ausente de su sentido cuando llegó Apeles. Había allí una anciana guardando un gran lienzo para ser pintado. Apeles, en lugar de dejar su nombre, ejecuta en el lienzo un trazo tan suelto que nadie podría haber imaginado nada más a propósito. De vuelta, Protógenes, al percibir el lineamento, reconoció la mano de Apeles y ejecutó sobre el trazo otro de distinto color y más sutil aún, y de esta forma parecía que había tres trazos. Apeles volvió al día siguiente sin encontrarse con aquel quien estaba buscando y la sutileza del trazo que pintó ese día desesperó a Protógenes. El cuadro causó durante mucho tiempo la admiración de los conocedores, que lo contemplaban con tanto placer como si, en lugar de estar representados trazos casi invisibles, hubieran figurado en él los dioses y las diosas (1994: 18-19).

Con esta narración, Apollinaire, a la manera de los teóricos del arte del Renacimiento que recuperaron este tipo de relatos clásicos para refrendar sus teorías sobre el arte

y la belleza, trataba de constatar el valor estético de la pura geometría en la pintura. ¿Qué hay más puro y esencial en la geometría que una línea?, ¿no estaba expresando Apollinaire, a partir de la ilustrativa anécdota de Plinio, que en lo más elemental de la geometría se halla algo tan sublime como la “representación de lo irrepresentable”?⁶

Más allá de la ilustrativa anécdota, el escritor francés amigo de los pintores cubistas añadía: “La mayoría de los pintores nuevos están haciendo matemáticas sin saberlo o sin saberlas, pero no han abandonado todavía a la naturaleza...” (Apollinaire, 1994: 19). Es bastante probable que en el momento de la publicación de su ensayo estético Apollinaire conociera los fundamentos matemáticos de la pintura de uno de esos pintores nuevos que resultó igualmente clave en los desarrollos cubistas, Juan Gris. Gris se instaló en Montmartre en 1906 y, tras un breve período cezanniano, en 1912 ya había llegado a un estilo cubista muy personal donde la severidad en la composición no impedía el uso de una paleta, en ocasiones, amplia y de colores vivos; no obstante, está consensuado que su momento productivo más interesante es el comprendido entre 1915 y 1923 (Carmona, 2017: 36).

Pero lo que más nos interesa subrayar en esta ocasión es que en muchas de sus obras Juan Gris utilizó la *sección áurea*, un sistema de proporciones heredado de los griegos y utilizado en diversas ocasiones a lo largo de la historia del arte, una proporción que combinaba el artista con una estructura modular en sus composiciones. En Gris, las referencias a la realidad seguían un método semejante al de Picasso y Braque pero, “además de por su mayor rigor geométrico, Gris se distanciaba de ellos confiriendo una mayor integridad a los objetos” (Aracil y Rodríguez, 1983: 118). La esencialidad que transmite la obra de Juan Gris como la de otros jóvenes artistas del “segundo cubismo”, entre los que estará el propio Joaquín Peinado es, en cierto modo, resultado de una actitud espiritual, trascendente. Eugenio Carmona ha expresado esta idea al tratar de la pervivencia del cubismo: “Al contrario de lo que se piensa, la intensidad de lo vivido fue tan transformadora que Gris llegó a considerar que el cubismo era un “estado del espíritu”, mientras que Lipchitz estimaba que la experiencia cubista contenía una verdadera emancipación estética” (2017: 35). Sospecho que en tales posicionamientos estéticos la elección de la geometría como horizonte formal tuvo mucho que ver.

La insistencia en las bases geométricas de los jóvenes pintores y su conformidad al respecto fue reiterada por Apollinaire en varias ocasiones:

Se ha reprochado enérgicamente a los pintores nuevos sus preocupaciones geométricas. Sin embargo, las figuras geométricas son lo esencial del dibujo. La geometría, ciencia que tiene por objeto la extensión, su medida y sus relaciones, ha sido de siempre la regla misma de la pintura... (Apollinaire, 1994: 21).

Aún más, en su agudo análisis estético sobre la pintura cubista, el poeta subrayaba lo que la geometría tiene de principio universal, una concepción que nos permite volver a

6 Me parece oportuno a este respecto aludir las ideas de Jean-Françoise Lyotard contenidas en *Lecciones sobre la analítica de lo sublime* de Konrad P. Liessmann (1994).

situarnos en la base del discurso que aquí mantengo, esto es, la correspondencia entre los fundamentos arquitectónicos y principios estéticos de una armadura mudéjar y la poética que sustenta las composiciones pictóricas de Joaquín Peinado:

Al querer alcanzar las proporciones de lo ideal, al no limitarse a la humanidad, los jóvenes pintores nos proporcionan obras más cerebrales que sensuales. *Se alejan cada vez más del antiguo arte de las ilusiones ópticas y de las proporciones locales para expresar la grandeza de las formas metafísicas* (Apollinaire, 1994: 23).

En algunas pinturas de Peinado a partir de los años 30, como la titulada *Copa y Frutero* de 1952 (Fig. 5), la naturaleza muerta deriva hacia la abstracción geométrica, lo que no impide ciertas dosis de figuración, un norte que nunca perdería Joaquín Peinado en su obra. En otras ocasiones, como se advierte en *El Frutero* (1952) (Fig. 6), “la superficie de esta composición se encuentra articulada por una cuadrícula sobre la que se establece un frutero, un vaso y unas piezas de fruta, elementos llevados a su esencia formal” (Garrido, 2010).



5. Joaquín Peinado. *Copa y Frutero* (1952). Óleo sobre tela, 54 x 73 cm. ©Museo Unicaja Joaquín Peinado. Ronda.



6. Joaquín Peinado. *El Frutero* (1952). Óleo sobre tela, 27 x 35 cm. ©Museo Unicaja Joaquín Peinado, Ronda.

Ese alejarse de las formas sensibles para expresar a través de la geometría lo universal o lo eterno, manifestado por Apollinaire en sus *Meditaciones*, ¿no recuerda acaso los fundamentos estéticos de la geometría en el arte islámico y mudéjar? De este modo lo explicaba el autor francés:

Muchos pintores nuevos... si bien observan aún la naturaleza, no la imitan más y evitan con cuidado la representación de escenas naturales. . . La verosimilitud no tiene ya ninguna importancia, pues el artista lo sacrifica todo a las verdades (Apollinaire, 1994).

Estas palabras suscitan nuevos interrogantes: ¿qué sacrificaba el artista?, ¿a qué verdades se refería el poeta? Estos mismos posicionamientos filosófico-estéticos lo encontramos en otros pronunciamientos en torno a los pintores modernos, como el realizado por el también poeta francés Pierre Reverdy, amigo de Apollinaire y cercano al cubismo, quien sostenía que el arte tiene su propia vida que no es la de los objetos y seres animados:

Lo que hay que darle es su realidad, situar la obra en su realidad. Desdeñando lo que no es sino aparente y fortuito, superficial y accidental, no escogiendo sino lo que es constante y permanente... (Campoy, 1972).

Qué duda cabe, como advirtió Apollinaire, que la nueva pintura, la de los pintores cubistas, “exigía al aficionado hallar en ella un placer distinto de aquel que puede procurarle también el espectáculo de las cosas naturales” (1994), una exigencia o esfuerzo por parte del espectador ante la pintura moderna sobre lo que se extendió Ortega y Gasset en su afamado ensayo de 1925 sobre la *deshumanización* del arte y, más recientemente, Hans-Georg Gadamer cuando, al tratar sobre la destrucción cubista de la forma en la que se ejercitaron casi todos los grandes artistas alrededor de 1910, expresaba: “Ya no se puede ver *uno intuitu* un cuadro cubista o una pintura no objetual, como una mirada que se limite a recibir pasivamente” (Gadamer, 1998). ¿Acaso esa actitud *activa* que se exige al espectador no recuerda el requisito platónico de ejercitar el espíritu para trascender la apariencia y llegar a la esencia?

Pero situándonos de nuevo en el contexto de la pintura de Joaquín Peinado, me parece oportuno ir concluyendo con unas palabras de Rafael Valentín López, contenidas en el catálogo de la exposición antológica *Rigor y poesía plástica. Joaquín Peinado (1898-1975)*, que tuvo lugar en el Museo Joaquín Peinado el año 2010. De dicho estudio extraigo una cita en la que se concreta cómo había evolucionado la pintura de este artista rondeño desde unos inicios cezannianos hasta alcanzar su madurez en los años 50, una trayectoria en la que siempre estuvo latente un sentido del rigor y la esencialidad:

[...] poco a poco los volúmenes contruidos se simplificarían, y los diferentes planos en que son mostrados jarros, molinillos o tazas tenderían a sintetizarse. [...] las formas y espacios se aplanan convirtiéndose en geometrías que, pese a mostrarnos entornos y objetos claramente reconocibles, no dejan de ser abstracciones formales[...] cuya única intencionalidad es plástica, nunca narrativa (López Flores, 2000: 28).

Correspondencias finales

El posible diálogo que he intentado trazar a lo largo de estas páginas entre una armadura mudéjar y la pintura de Peinado ha tenido la geometría como *leitmotiv*. Pero las correspondencias entre aquella estructura en madera y los cuadros que cuelgan en las paredes del museo rondeño podrían ir más allá de dicha analogía. Resulta igualmente tentador considerar el coloquio cromático entablado entre la madera de la estructura que cubre el *Salón Mudéjar* y la tonalidad dominante de algunos de los bodegones de Joaquín Peinado de finales de los años 40 y principios de los años 50. Esta consideración adquiere sentido y va más allá, creo, de una mera afinidad fundada en el material usado como soporte pictórico o fundamento de la estructura arquitectónica. Peinado no buscaba representar el *efecto* de la madera en sus bodegones a la manera de un Juan Gris en sus “post-collages” (Carmona, 2017: 38), donde el artista supo reflejar la materialidad

mediante la imitación de las vetas de suelos o las molduras de paneles en las paredes, como hizo, por ejemplo, en *Frutero y periódico* (1916). En algunos bodegones de Peinado las piezas de fruta, molinillos, jarros, vasos, etc. que reposan sobre la superficie de madera adquieren una tonalidad que llega, en ocasiones, a invadir el resto del espacio pictórico. Así sucede en cuadros como *Bodegón* de 1950 (fig. 7).



7. Joaquín Peinado. *Bodegón* (1950). Óleo sobre tela, 46 x 55 cm. ©Museo Unicaja Joaquín Peinado, Ronda.

Entre las muchas teorías sobre la génesis del cubismo en Picasso, Jean Clair estableció de qué manera la imagen de las geometrías cúbicas de la Alcazaba de Málaga grabada en la memoria de Picasso pudo impregnar la mente de un joven pintor y reaparecer con los años en su obra (Clair, 2003). Yo no me atrevería a considerar una teoría tan enjundiosa para interpretar la pintura de Peinado. En mi opinión constituiría una quimera demostrar hasta qué punto la geometría de elementos constructivos o decorativos de ascendencia islámica presentes en la ciudad de Ronda donde nació el artista, como la lacería de los azulejos de los patios, los polígonos dibujados en armaduras que cubren iglesias y palacios, o los planos que conforman dichas estructuras de madera, pudieran de algún modo haber aflorado en su período parisino bajo la influencia del cubismo. Solo me voy a permitir acabar con un verso de uno de los amigos de Joaquín Peinado,

Rafael Alberti, quien, andaluz como él, supo captar en su pintura esa intemporalidad y esencialidad a la que me he venido refiriendo en estas páginas:

“grises y azules sordos... donde canta la geometría”.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, M. D. (1984). *La carpintería mudéjar en los tratados*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Apollinaire, G. (1994). *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Aracil, A. y Rodríguez, D. (1983). Los nuevos principios ordenadores del espacio en las artes plásticas. En *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno* (pp. 111-127). Madrid: Istmo.
- Belting, H. (2012). Cambio de óptica: la geometría de las *muqarnas*. En *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre oriente y occidente* (pp. 169-174). Madrid: Akal.
- Borrás Gualis, G. (coord.) (1995). *El Arte Mudéjar*. Zaragoza: Ibercaja-Unesco.
- Borrás Gualis, G. (dir.). (2010) *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Bozal, V. (1994). Apollinaire y el cubismo. En *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas* (pp. 89-111). Madrid: La balsa de la Medusa.
- Campoy, A. M. (1972). *Joaquín Peinado*. Madrid: Ibérico europea de Ediciones.
- Carmona, E. (2017). Emancipación. Gris, Blanchard y las experiencias del cubismo (1915-1927). En *Juan Gris, María Blanchard y los cubismos (1916-1927)* (pp. 35-65). Málaga: Museo Carmen Thyssen Málaga.
- Castellanos, A. y Cambas, R. (2012). Proceso de construcción de una armadura de cubierta. La armadura de la caja de escalera del antiguo Palacio Real de León. En C. González-Román y E. Arcos von Haartman (coords.). *Carpintería de armar. Técnicas y fundamentos histórico-artísticos* (pp. 277-312). Málaga: Servicio de Publicaciones y R. A. B. A. San Telmo.
- Clair, J. (2003). Un recuerdo de infancia de Pablo Picasso. En *Colección Museo Picasso Málaga*. Madrid: TF Artes Gráficas.
- Gadamer, H. G. (1998). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Gállego, J. (1969). Peinado. En *Peinado*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.
- Garrido, A. (1981). Una familia rondeña: Los Moctezuma. En AA. VV. *Miscelánea de estudios rondeños y otros estudios. Homenaje al profesor Don Manuel Martín Rivero* (pp. 317-330). Málaga: Caja de Ahorros de Ronda.

- Garrido, E. (2010). *Museo Joaquín Peinado. Guía Itinerario* (pp. 43-44). Ronda: Fundación Unicaja.
- González-Román, C. (2012). Arquitectos, carpinteros y tratadística sobre geometría y perspectiva en la España del siglo XVII. En González-Román, C. y Arcos von Haartman, E. (coords.). *Carpintería de armar. Técnica y fundamentos histórico-artísticos* (pp. 125-148). Málaga: Universidad de Málaga.
- Guillén, M. (1960). *Conversaciones con los Artistas Españoles de la Escuela de París*. Madrid: Taurus.
- Hamilton, G. (1983). *Pintura y escultura en Europa 1880/1940*. Madrid: Cátedra.
- Ivins, W. M. Jr. (1946). *Art & Geometry. A Study in Space Intuitions*. New York: Dover Publications.
- Jiménez, M. D. (2017). *Antes, desde y después del cubismo. Picasso, Gris, Blanchard, Gargallo y González, y vuelta a Picasso*. Madrid: Visor.
- Lavado, P. J. (2010). Espacio y símbolo en la arquitectura y el urbanismo mudéjares. En G. M. Borrás Gualis (ed.). *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española* (pp. 338-359). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Liessmann, K. P. (2006). *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Herder.
- López Flores, R. V. (2000). *Joaquín Peinado (1898-1975). Rigor y poesía plástica*. Ronda: Fundación Unicaja.
- López Flores, R. V. (2005). La armadura mudéjar del Palacio de los Marqueses de Moctezuma en Ronda (Málaga). *Boletín de arte* (25), 783-794.
- López Flores, R. V. (2007). Joaquín Peinado. Neocubista y lírico. *Boletín de Arte* (28), 365-401.
- López Flores, R. V. (2009). Joaquín Peinado y su museo en Ronda (Málaga). En J. P. Lorente, S. Sánchez y M. Cabañas (coords.). *Vae Victis! Los artistas del exilio y sus museos* (pp. 179-198). Gijón: Trea.
- López Guzmán, R. (2000). *Arquitectura mudéjar*. Madrid: Cátedra.
- López Guzmán, R. (2013). Carpintería y arquitectura mudéjar tras la expulsión de los moriscos. En *Actas del XII Simposio Internacional de Mudejarismo* (pp. 37-67). Teruel: Centro de Estudios Mudéjares.
- Nuere, E. (1985). *La Carpintería de lo Blanco. Lectura dibujada del primer manuscrito de Diego López de Arenas*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Panofsky, E. (1999). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- Ramírez, S. (2012). El arte mudéjar en la Málaga occidental: Armaduras mudéjares en Ronda. En C. González-Román y E. Arcos von Haartman (coords.). *Carpintería de armar. Técnicas y fundamentos histórico-artísticos* (pp. 171-202). Málaga: Servicio de Publicaciones y R. A. B. A. San Telmo.

Toajas, M. A. (2012). El tratado de Diego López de Arenas. En C. González-Román y E. Arcos von Haartman (coords.). *Carpintería de armar. Técnicas y fundamentos histórico-artísticos* (pp. 67-96). Málaga: Servicio de Publicaciones y R. A. B. A. San Telmo.