

GREGORIO LÓPEZ NAGUIL EN LA HUELLA DE HERMENEGILDO ANGLADA CAMARASA. RETRATO Y PAISAJE EN LA TRAVESÍA DE SUS VIAJES -BUENOS AIRES-PARÍS-MALLORCA-

María Elena Babino¹

Resumen:

En este trabajo se analizan los viajes que el artista argentino Gregorio López Naguil realizó en el marco de las relaciones artísticas entre la Argentina y Europa en la primera mitad del siglo XX. Es sabido que el tema del viaje en el arte argentino constituyó una verdadera práctica cultural que definió decisiones estéticas y repertorios iconográficos. Estos viajes asignaron sentido a las representaciones visuales de quienes los practicaron. En este orden, en el caso de López Naguil, el retrato femenino y el paisaje fueron géneros que se desplegaron en sus travesías como discursividades porosas a las concepciones en torno de la mujer y de la naturaleza que el artista elaboró como respuesta al momento social y cultural de su tiempo.

This paper analyzes Argentine artist Gregorio López Naguil's travels in the context of artistic relations between Argentina and Europe in the first half of the twentieth century. Travel is a main theme in cultural practices that defined aesthetic decisions and iconographic repertoires. Travels made sense to the visual representations of those who practiced them. In the case of López Naguil, the female portrait and landscape were permeable genres to the conceptions around women and nature that the artist developed in response to the social and cultural moment of his time.

¹*Profesora e investigadora, titular de las materias Arte Argentino y Patrimonio Argentino de la Licenciatura en Curaduría y Gestión del Arte, Instituto Universitario ESEADE. Profesora e investigadora del Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Agradecemos a la familia López Naguil, a la Academia Nacional de Bellas Artes y a Beatriz Anglada Huelin por habernos permitido consultar el material documental que obra en sus archivos. De igual modo, a Francisca Lladó Pol, Roberto Müller y Rodrigo Gutiérrez Viñuales con quienes hemos podido intercambiar algunas ideas durante la elaboración de este trabajo. También a Delfina Helguera por la posibilidad de realizar, durante el 2019, la curaduría "Imágenes de ida y vuelta. Artistas españoles y argentinos a comienzos del siglo XX" para el Museo de Arte Español "Enrique Larreta" cuya dirección está a su cargo. Esa curaduría dio inicio al contenido de este estudio.

Introducción

En el transcurso de las primeras décadas del siglo XX las relaciones artísticas entre Argentina y España fueron intensas. De hecho, la recuperación de los vínculos con España, puestos en discusión a finales del siglo XIX, estuvo en la primera línea del pensamiento de la época. Los viajes de intelectuales españoles impulsados por la Institución Cultural Española² fortalecían estos lazos desde las ideas de José Ortega y Gasset, Ramón Menéndez Pidal, Américo Castro y Eugenio D'Ors, entre otros. Desde luego, las plumas de Rubén Darío y Miguel de Unamuno serían decisivas en esta orientación, al igual que sucedería desde las letras locales con las tesis hispanistas de Manuel Gálvez, Ricardo Rojas o Enrique Larreta.

Si bien es cierto que los modelos españoles impulsaron una corriente tradicionalista en el arte local, no por ello dejaron de lado aportaciones que, como las del artista catalán Hermenegildo Anglada Camarasa, fomentaron una renovación de lenguajes en nuestros jóvenes artistas. En este sentido resulta claro que, en el desarrollo de la modernidad, las vías de la tradición o de la vanguardia no fueron necesariamente inconciliables.

Dentro de este encuadre vamos a encarar el vínculo de Gregorio López Naguil (pintor, ilustrador, escenógrafo, Buenos Aires, 1894 - 1953) con su maestro catalán Anglada Camarasa en el contexto de sus viajes. Sus desplazamientos, desde Buenos Aires a Barcelona primero, luego a París y de allí a Mallorca, definirán la práctica del viaje como constitutiva de un modelo cosmopolita de artista y, con éste, el desarrollo de imágenes que reponían, ya el exotismo femenino de influencia orientalista, ya la imagen de una nueva mujer contemporánea y emancipada, o bien un paisajismo vitalista e idílico de carácter subjetivo. En cualquiera de estas vías, tanto el retrato como el paisaje fueron el lugar de enunciación de un concepto renovador en la representación del entorno implicando nuevos aportes para el arte del momento.

Si bien sus viajes se extienden desde 1912 hasta 1948, conviene detenerse en sus primeros años, concretamente hasta su retorno al país en 1926, por ser allí donde se consolidan los componentes sustantivos de su perspectiva estética.

² Esta institución fue creada en 1914.

A las contribuciones realizadas por los trabajos existentes sobre el artista,³ proponemos integrar un estudio sobre su obra sustentado en la consulta del archivo familiar de sus descendientes y del “Legado González Garaño” de la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires dado que en sus múltiples documentos -recortes de prensa, apuntes de viaje, fotografías y postales- pudimos verificar la fecunda complicidad existente entre los artistas argentinos y su maestro catalán. Testimonio elocuente de lo dicho resulta la memoria de López Naguil cuando registra el magnetismo de su figura:

Entre 1910 y 1914 su taller era popular entre los jóvenes argentinos radicados en París con la idea de estudiar pintura, música o letras, poner la mano en las primeras obras y gozar de lo que prodiga esa capital, centralizadora de ideas y de escuelas, con sus creadores e innovaciones. Casi todos vivíamos en Bagneux, Montmartre o Montparnasse. Los primeros en instalarse fueron Alberto Lagos, Jorge Bermúdez, Rodolfo Franco, Pelele, Alberto y Próspero López Buchardo, Lazcano Tegui, Carlos María Victorica, Gonzalo Leguizamón Pondal y Roberto Ramaugé. Pronto nos sumamos a ese grupo Carlos y Martín Noel, Carlos López Buchardo, Ricardo Güiraldes, Alfredo González Garaño, Adán Diehl y yo.⁴

Como ya anticipamos, en los orígenes de estas circunstancias, no son ajenas las consideraciones literarias de Rubén Darío cuyo prestigio ya había sido evidenciado a fines del siglo XIX. En efecto, la aparición de su novela *La Isla de Oro* (1907) en las páginas de *La Nación* delineó en su epíteto un imaginario arcádico insular que se va a consolidar pocos años después con sus relatos compilados en *El Oro de Mallorca* (1913) aparecidos en ese mismo medio.

A partir de la radicación de Anglada Camarasa en Mallorca en 1914, luego de abandonar París a causa de la primera guerra mundial, se instalan junto a él aquellos discípulos argentinos mencionados por López Naguil en la nota precedente. Se establecieron en Puerto Pollensa y en sus ámbitos aledaños configurando una nueva modalidad para el paisajismo pictórico insular y dando lugar a un entramado de vínculos amistosos que va a tener incidencia también en el desarrollo literario, arquitectónico y turístico balear. En este sentido se deben recordar, por ejemplo, los comentarios esbozados por Ricardo Güiraldes en sus *Notas para un libro mallorquín* (1922) y la inauguración del Hotel

³ Cfr. Lladó Pol, F. (2006), Espinar Castañer, E. (2012), Gutiérrez Viñuales, R. (2014) entre otros.

⁴ “El hombre del día: ‘El pintor argentino López Naguil’” en *Atlántida. Ilustración semanal argentina*, recorte sin fecha. AFLN.

Formentor (1929) debido a la filantrópica visión de Adán Diehl, lo que daría inicio no solamente al desarrollo turístico de la isla sino, años más tarde, a la promoción de la literatura internacional a través del conocido premio Formentor. No conviene soslayar tampoco la referencia a otros argentinos que, como el caso de Francisco Bernareggi, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Felipe Bellini, Octavio Pinto o Mariano Montesinos, con mayor o menor grado de proximidad entre ellos y con independencia de la estadía parisina (a excepción de Octavio Pinto), estuvieron en Mallorca dando lugar a una red de variada productividad para pensar el vínculo entre Argentina y España.

1912. Primer viaje a Europa: París – Mallorca. De las primeras “bayaderas” al incipiente paisajismo insular.

López Naguil realizó sus primeros estudios con Ernesto de la Cárcova en la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires. En 1912 decide ampliarlos mediante el consabido viaje legitimador a Europa, según la práctica heredada del siglo anterior. Repetía así la *peregrinatio academica* que, según lo esboza Eric J. Leed⁵, formaba parte del *Grand Tour* que posibilitaba al viajero realizar la “traducción” creativa de esa experiencia.

La primera meta de su travesía europea es Barcelona, centro de una intensa actividad artística de clara conexión con los movimientos renovadores de la época. Desconocemos las razones por las cuales optó por el taller de Francésc Galí en la Escuela de Arte que fundara en esa ciudad en 1906. Allí Galí impartía un tipo de formación regida por la estética del *noucentismo*, dominante entonces en Cataluña,⁶ aunque no excluyente ni del modernismo ni del simbolismo. Estas modalidades, que conjugaban la pintura con la ilustración y la práctica escenográfica, determinaron nuevas y modernas maneras de pensar y hacer arte que serán comprendidas años después como un aspecto central en la producción del joven argentino.

Esta breve estadía catalana de aproximadamente un año debe ser tenida en cuenta como base de un estilo en el que impera un sentido decorativo y artificioso de las formas que las aleja del referente externo. En este sentido, el uso de una línea sinuosa y rítmica,

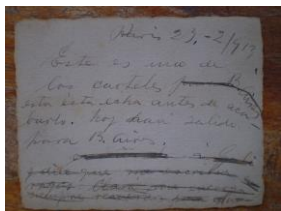
⁵ Citado en Michelsen. J. (2005, 12).

⁶ Esta tendencia, desarrollada sobre las bases definidas por Eugenio d’ Ors (Xenius) en su *Glosari* (1906), implicó un proceso de modernización artística y social basada en un nuevo *éthos* fundado en el renacimiento del clasicismo mediterráneo.

organizará imágenes que anticiparán también la posterior impronta angladiana que aparecerá en su obra.

Según registran Fontbona y Miralles (1981: 108) a mediados de 1912 López Naguil se traslada desde Barcelona a París. Podríamos pensar que en la decisión de radicarse en esa ciudad, estuviera el cierre de la Academia de su maestro Frances Galí ese mismo año.⁷ De igual modo, conviene señalar que Barcelona y París fueron los extremos que unían el trayecto del derrotero de Anglada Camarasa instalado en la “ciudad/luz” desde 1894. La memoria de la exposición de este artista en las salas barcelonesas Parés en 1900 tuvo una resonancia inusual que dejó una profunda huella en los discípulos de Galí, circunstancia que también explica su decisión de prolongar sus estudios con Anglada en la capital francesa. Incluso es sabido que fue en ese entonces cuando, por consejo de Antonio Gaudí, Anglada Camarasa comenzó a pensar en Puerto Pollensa como un lugar donde imaginar su futuro desarrollo pictórico. Como veremos más adelante, este espacio va a ser relevante en el caso del joven argentino.

En febrero de 1913 nuestro artista ya está en París, según testimonia una esquila enviada a su madre y hermanos en la que ya registra su inicio en la ilustración gráfica.



Esquila enviada por López Naguil a su familia desde París y donde hace referencia a un cartel realizado bajo la tutela de F. Galí. AFLN.

Si bien no conocemos las obras que López Naguil había hecho durante el período barcelonés, en otra de las fotografías del archivo familiar del artista aparecen la iglesia de Santa María de Camprodon que pintara en la comarca catalana del Ripollés y que le valdría un premio en la Academia *Étude* en París, y el cartel, seguramente referido en la esquila precedente, que le encarga la Comisión Nacional de Bellas Artes de la Argentina para anunciar la apertura de su Salón Anual. Estas dos pistas indican el temprano interés del artista por las artes gráficas que va a tener un desarrollo destacado en su trayectoria y que, lo que resulta más interesante, representa una suerte de laboratorio donde va a ensayar la liberación de las formas hacia lo que podríamos llamar ciertas “modernidades

⁷La estudiosa Peralta Gilabert. R. (2007), afirma que fue en ese año cuando se cierra la academia Galí.

atemperadas”. Este último dato nos permite conocer además su buena inserción en las instituciones de nuestro medio en paralelo a su presencia en certámenes artísticos franceses.

En otra fotografía firmada en París en julio de 1913 se lo puede ver recostado en un interior junto a un cartel donde aparece el diseño de una sintética figura femenina de impronta modernista y donde se vislumbra la imagen de una “bayadera”⁸, una tipología similar a las series de figuras femeninas del Anglada de esa época y que anticipa las que luego hará en Buenos Aires con una clara tendencia orientalista.



Fotografía enviada a su familia, París, julio de 1913. AFLN

En efecto, en 1916 ilustra *Rubaiyat de Omar-al-Khayyam* de Carlos Muzio Sáenz Peña,⁹ editada por Francisco Beltrán en Madrid en una segunda edición con diseños que, tanto en iconografía como en tratamiento formal, filtran esa influencia oriental como aspecto compartido con otros artistas e ilustradores de su círculo. Nos referimos al mejicano Roberto Montenegro y al argentino Rodolfo Franco, amigos con quienes había vivido en su estadía de 1913 en Mallorca y a los que lo unía lazos de afecto y el interés por la ilustración.

Aquella bayadera parisina, cuyo exotismo evidenciaba también el influjo de los ballets rusos, va a retornar después en un reajuste visual que se impondrá en su regreso a Buenos Aires.

⁸Las bayaderas derivan su nombre de la palabra “bailaderas” con la que navegantes portugueses arribados a la India en los siglos XV y XVI llamaron a las danzantes religiosas que al mismo tiempo oficiaban de “cortesanas” al servicio del poder.

⁹Sobre este tema puede consultarse Gutiérrez Viñuales, R. (2014, 203).



Ex libris para *Rubaiyat de Omar-al-Khayyam* de Carlos Muzio Sáenz Peña, 1916. Propiedad Familia López Naguil.

En este sentido, la imagen nos lleva a un interesante estudio de Axel Gasquet sobre la influencia del Oriente en Argentina (Gasquet: 2008, 2). El autor señala aquí la dimensión esteticista que aparece con el modernismo y entiende que a comienzos del siglo XX esta influencia se despoja de aquel componente ideológico que nutría la literatura y el arte del siglo anterior -fundamentalmente vinculado al tema de “la cautiva”- para dar paso a una valoración meramente formal. Según su perspectiva, desencantados ante la desconfianza que despertaba el desmoronamiento de una Europa en crisis afectada por la primera guerra mundial, algunos exponentes de las letras argentinas del momento -tal el caso de Carlos Muzio Sáenz Peña- pensaron en Oriente como opción renovadora. Bajo la forma de un misticismo de tintes modernistas y a riesgo de caer en las distorsiones que operaban en algunas representaciones de un “Oriente de lentejuelas y pacotilla”, estos acrecimientos neutralizaban la radicalización de un positivismo deshumanizante de herencia decimonónica para dar lugar -por el lado de su dimensión misteriosa y sugestiva- a una consideración favorable a ese universo cultural reconsiderado.

Desde esa óptica podemos entender el efecto extraño y fantástico que emana de la representación de la mujer en estas dos primeras figuras femeninas. La función de esta nueva opción por el orientalismo facilitaría el señalamiento de una idea de belleza diferente, manifestación de una alteridad seductora, pero también extremadamente estetizada. Como puntos centrales de la segunda imagen, la mirada dominante y los cabellos que se expanden hasta ocupar los dos tercios de la obra, sugieren la inquietud que deriva del misterio y el hechizo. Como resabio de la mítica Medea, este modo de concebir la imagen encuentra en el Oriente la posibilidad de representar una idea de belleza crepuscular, distante del sistema cultural propio. El artista consolida así la matriz formal sofisticada con la que avanzará en obras posteriores.

En el verano de ese mismo año López Naguil hace un breve pero provechoso viaje a la isla de Mallorca. El lugar elegido para esta primera estancia en la isla -y las que seguirían

luego con los años- es Puerto Pollensa, la bahía de pescadores donde, a partir de 1914, con la instalación de Anglada Camarasa, se desarrollará la comunidad artística que comentamos en páginas anteriores. El género paisajístico alcanzó con ellos todas las posibilidades que los recursos de la luz, en sus infinitas variaciones tonales, podían ofrecer a pintores ávidos por transcribir las emociones que semejante espectáculo ponía ante sus ojos. Al mismo tiempo, la crítica del momento registra a nuestro artista no sólo como a un paisajista que trabaja con un interés notable por el color, sino también como a un ilustrador que, tras la huella de Gala, avanza por la senda de las artes aplicadas hacia una opción renovadora: “*vuela por los cánones establecidos, en busca de un arte innovador, cuyo origen sea la más amplia tendencia decorativa*” (Ferrer Gilbert: 1913).



Fotografía que pertenece a la serie que se utilizó para la publicación del periódico *La Almudaina* de la ciudad de Palma, Mallorca. Sentado, Gregorio López Naguil, detrás Jorge Encisco, Tito Cittadini y Roberto Montenegro; delante de éstos, Rugena Khvoshinky. AFLN.

De regreso a la capital francesa, en 1914 participa en el Salón Nacional de Buenos Aires con un envío que documenta sus productivas andanzas mallorquinas del año anterior: *En las Baleares, Mallorca, El hombre del anillo azul* y *La cala de San Vicente* son telas en las que comienza a consolidar un paisajismo sobre la base del modernismo angladiano que el público porteño ya conocía a través de las obras vistas en la Exposición Internacional de Arte de 1910.

1915. Regreso a Buenos Aires. La nueva mujer: latinoamericana, culta, moderna, urbana y viajera.

En 1915, nuevamente en Buenos Aires, vuelve a participar del Salón Nacional con dos obras, *Amalia* y *Retrato*. La crítica ve en estas figuras femeninas una obvia influencia española. El cronista del diario *La mañana* advierte la impronta angladiana en su versión

orientaizante¹⁰ relacionada con la indolencia de las imágenes que el maestro había pintado en su período parisino, precisamente cuando López Naguil asistía a sus clases en la Academia Vitti. Podemos pensar también que para esta obra podría haberse inspirado en la colección de abanicos, trajes y peinetas que Anglada atesoraba en su estudio de París y que el argentino seguramente frecuentaba con asiduidad.¹¹



Reproducción de *Amalia*, *La Prensa*, 19 de septiembre de 1915. AFLN.

Lo mismo sucede con *La bayadera*, obra de ese mismo año, fácilmente vinculable con la imagen que aparece en la fotografía de 1913, de igual tendencia orientalizante y decorativa, de la que no tenemos otro registro que el de su reproducción en un recorte de prensa de la época.



Reproducción de *La bayadera*, 1915, recorte de prensa s.f. AFLN.

Esta pieza está obviamente vinculada con las vertientes decorativas del París de entonces, al punto que *La bayadera* fue el título de uno de los ballets más importantes en el repertorio de la compañía del Teatro Mariinsky de San Petesburgo. Como se sabe, la capital francesa fue epicentro de la influencia del exotismo oriental y del gusto por la pintura española que hacía foco en los tipos andaluces. De hecho, Anglada Camarasa había desarrollado allí una numerosa serie de dibujos y pinturas de majas y “bailaoras” como excusas para realizar estudios de color y gestualidad, al tiempo que registrar el

¹⁰Recorte de prensa s.f. AFLN.

¹¹Fontbona, F. y Miralles F. (1981,110).

instante fugaz de un arabesco trazado en el espacio.¹² Uno de los tantos ejemplos de esa serie fue el que obsequió a su discípulo argentino como muestra de amistad y que hoy se conserva en propiedad de sus descendientes.



Hermenegildo Anglada Camarasa, *Bailaora*, s.f. AFLN.

La expansión de estas experiencias en la Argentina fue señalada por Gutiérrez Viñuales:

López Naguil se convertiría en un difusor incansable de la obra de sus compañeros de París y Mallorca, potenciando a la vez la huella *art nouveau* que caracterizó en buena medida la ilustración gráfica argentina, como puede apreciarse en revistas como *Plus Ultra*, el más importante órgano de difusión de lo hispánico en la Argentina. (Gutiérrez Viñales: 2003, 111).

Si bien en estos años pasados en Buenos Aires, entre el primer y segundo viaje a Europa, López Naguil también dio a conocer un tipo de paisajismo que va a preannunciar la visión de una naturaleza de corte vitalista, insistimos en que la serie de retratos que ejecuta en la estadía porteña lo conectan con una vertiente próxima a los exotismos parisinos a la vez que entra en relación con un proceso moderado de renovación de las formas. Este asunto fue señalado por Esther Espinar Castañer al entender que estos artistas de formación europea, vinculados a la renovación plástica, realizaron un acercamiento más subjetivo del color y de la composición en el uso de nuevos recursos iconográficos como el abanico, el mantón de Manila o el grabado japonés que se suman a los indicios orientalistas comentados anteriormente.¹³

Al mismo tiempo, y considerando el rol dominante que tiene la temática femenina en su obra, vamos a considerar otra serie de obras que plantean nuevas cuestiones. Aun cuando es cierto que la representación de la mujer estará asociada a este gusto por lo diferente que surge de toda forma extravagante, de modo paralelo y como aspecto de mayor interés,

¹²Sobre el interés de Anglada por las bailarinas puede consultarse Fontbona, F. – Miralles, F. (2006).

¹³Espinar Castañer, E. (2012, 80-124).

a juzgar por las mujeres reales con las que López Naguil se vinculó, es relevante tener en cuenta que tanto la chilena Teresa Wilms Montt como las argentinas María Teresa Ayerza de González Garaño y Adelina Del Carril de Güiraldes fueron activas protagonistas del momento cultural que les tocó vivir. En este sentido López Naguil consagró, en los retratos de estas mujeres, la imagen visual de una nueva mujer latinoamericana, culta, moderna, urbana y viajera.

A su manera, cada una de ellas reajustó su posición en relación con los hombres que las rodearon toda vez que se desentendieron de la condición subalterna que por tradición les estaba destinada. María Teresa Ayerza estaba casada con Alfredo González Garaño, en tanto que Adelina del Carril era la esposa de Ricardo Güiraldes. Mujeres bien formadas, inteligentes y seguras, ambas desempeñaban roles destacados en el impulso del arte y la literatura. Ambas jugaron también un papel decisivo en la red conformada por los artistas latinoamericanos integrados en París y Mallorca alrededor de Anglada Camarasa.¹⁴ Respecto de Teresa Wilms Montt, su intensa actividad en el campo de las letras junto a referentes de la importancia de Vicente Huidobro la posiciona en un lugar de relevancia. También importa señalar que la apelación al tipo de representaciones por las que optó el artista entraba en contradicción con algunos de los estereotipos dominantes en el momento, entre ellos el de la mujer-madre. Ni María Teresa Ayerza ni Adelina del Carril tuvieron hijos y, en el caso de Teresa Wilms Montt, la vivencia de la maternidad fue a contrapelo de una vida atormentada que terminó en su suicidio a los veintiocho años.

Las imágenes de las dos primeras quedaron registradas, además, en las imponentes pinturas que realizó Anglada, hoy en prestigiosas colecciones institucionales.¹⁵

En línea paralela y relacionado con el retrato de Marieta Teresa, “Marietta”, pintado por Anglada, nos interesa considerar un conjunto de fotografías de la vivienda del matrimonio Ayerza-González Garaño y que pertenece a la Academia Nacional de Bellas Artes de

¹⁴ Teresa Wilms Montt (Viña del Mar, 1893-París, 1921) fue una escritora chilena que se enfrentó al poder de la aristocracia de la que formaba parte huyendo junto a Vicente Huidobro a Buenos Aires en 1916. Aquí se vinculó con el entorno literario de la revista *Nosotros* y asumió luego un rol activo en los círculos de las vanguardias madrileña y parisina. Adelina del Carril (Buenos Aires, 1889-1967) fue quien introdujo a su esposo, Ricardo Güiraldes, en el contexto literario de París y consolidó su amistad con Valery Larbaud - impulsor de la obra güiraldiana en Europa- con quien mantuvo un profuso epistolario; jugó también un papel destacado en el desarrollo de la revista *Proa*. María Teresa Ayerza (Buenos Aires 1894-1975) propulsó, junto a su marido Alfredo González Garaño, el desarrollo del coleccionismo artístico y acrecentó con sus donaciones importantes colecciones públicas en nuestro país.

¹⁵ El Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires posee el *Retrato de María Teresa Ayerza de González Garaño*, 1924, realizado posiblemente en Mallorca. Por su parte, la Colección Anglada-Camarasa de Caixa Forum de Palma de Mallorca preserva el *Retrato de Adelina Del Carril* que el artista realizara entre 1920 y 1922. Ambos retratos han sido referenciados, expuestos y reproducidos en numerosas ocasiones.

Buenos Aires. En este conjunto figuran unas piezas donde puede observarse el retrato mencionado ubicado en la que probablemente fuera la sala principal que revela la intención del matrimonio por emplazarlo en el sector más público y destacado de la vivienda. De cuerpo entero y en posición frontal, el retrato denotaba la firmeza de una mujer que quiso mostrarse segura de sí misma, participante activa de un universo cosmopolita y moderno, vestida, como corresponde, a la moda de los “años locos”. Esta pintura formaba parte de una importante colección de piezas que luego pasará, en gran medida, al dominio de museos públicos. De hecho, en la actualidad esta obra forma parte del acervo del Museo Nacional de Bellas Artes.



Fotografía del interior del departamento del matrimonio Ayerza-González Garaño en la calle Rodríguez Peña 1824, Buenos Aires. A la izquierda, retrato de María Teresa Ayerza de González Garaño pintado por Anglada Camarada. “Legado González Garaño”, ANBA, Buenos Aires.

Volviendo a López Naguil, realiza en esos años tres retratos de Adelina, el primero, posiblemente en 1915, de talante humorístico. Se trata de un dibujo donde el autor satiriza los inventos de los globos aerostáticos creados los hermanos Montgolfier en el siglo XVIII. La registra de cuerpo entero, de manera abocetada y extremadamente lineal, remedando el tópico de la maja española. Esta imagen tiene una interesante deriva en otro dibujo de extrema síntesis realizado por el artista e ilustrador mejicano Ernesto García Cabral al año siguiente. Según registran Fontbona y Miralles (1993, 71) existe también una segunda versión al óleo de este dibujo, realizado en Buenos Aires en 1919 y que pertenece a una colección particular de Madrid bajo el título *Ballarina*.



López Naguil, “*Caricatura Globo Montgolfier*” Retrato de Adelina del Carril, c. 1915. Legado González Garaño, ANBA.



Ernesto García Cabral, *Caricatura “Globo Montgolfier” Adelina del Carril*, 1916, tomada del dibujo de López Naguil, “*Globo Montgolfier*” Retrato de Adelina del Carril, c. 1915. Legado González Garaño, ANBA.

El tercer retrato, también de 1919, apareció reproducido en las crónicas sobre la exposición colectiva de Nicolás Lamanna, Raúl Mazza, Walter de Navazio, Valentín Tibon de Libian y Gregorio López Naguil en las salas de la Comisión Nacional de Bellas Artes de ese año. Esta última anticipa el estilo de representación femenina presente en *Laca china* donde la cabellera y la mirada constituyen los puntos focales que asignan misterio a la figura.



Retrato de Adelina del Carril de Güiraldes, 1918. Recorte de prensa, s/f. AFLN. Desconocemos el paradero de esta obra.

Respecto de María Teresa Ayerza, la Academia Nacional de Bellas Artes posee un retrato que, aunque no está fechado, dataríamos hacia estos mismos años. El tono humorístico y

la incorporación de la peineta lo aproximan al mismo carácter desenfadado que vimos en el caso de Adelina del Carril.



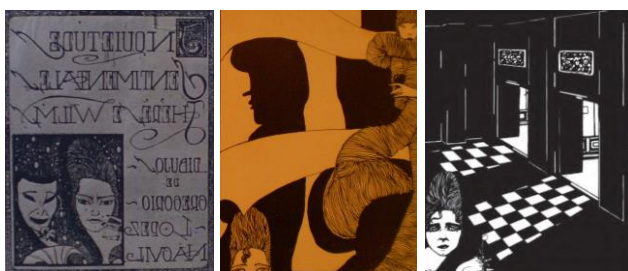
Retrato de Marietta Ayerza de González Garaño, s/f. Legado González Garaño, ANBA.

En cuanto al retrato de la bella escritora chilena Teresa Wilms Montt, pensamos que junto a dos de las pinturas emblemáticas de este período, *Laca China* y *El chal negro*, sintetizan el imaginario cultural de lo femenino proyectado como formas del deseo masculino. Pinturas que, tal como lo sugiere Laura Malosetti-Costa, devienen “artefacto” visual cargado de implicancias sensuales (2014, 17). Estas piezas constituirán los momentos de mayor disrupción en la trayectoria de López Naguil. Se trata de representaciones de lo femenino que, imbuidas de sugestión y misterio, irrumpen en el sistema del arte a contrapelo de lo establecido por la tradición burguesa. Enfrentada al espectador con mirada firme, la joven escritora chilena aparece como una de las mujeres más interesantes del campo cultural latinoamericano de comienzos del siglo XX. Procedente de una aristocrática familia de Viña del Mar y de las posiciones más privilegiadas del espacio del poder, creció a contracorriente de los mandatos de su época y en contradicción estética y existencial con el canon dominante. La semblanza que dejó de ella Gómez Carrillo manifiesta con elocuencia los sentidos de atracción y firmeza desafiante que se implican en el retrato: “Esta mujer que lleva a cuestas la maldición de su belleza no es sino una escritora, una gran escritora que si fuese hombre y tuviera barbas formaría parte de todas las Academias y llevaría todas las condecoraciones” (2018, 9). Vinculada además con el *tópos* modernista del “cisne negro” dadas la sensualidad de sus curvas y el clima de nocturnidad que emana de la imagen, esta obra provocaba al espectador por la potencia de su dimensión enigmática.



Retrato de Teresa Wilms Montt, 1917. Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, en préstamo en el Instituto Magnasco de Gualeguaychú, Entre Ríos.

Su huida de un matrimonio concertado y sus adversos avatares posteriores derivaron en un escape a Buenos Aires con la ayuda y compañía del poeta Vicente Huidobro en 1916. Aquí Teresa entra en contacto con la editorial de la revista *Nosotros* y con ese sello publica *Inquietudes sentimentales*,¹⁶ edición que estará acompañada, nuevamente, por unas ilustraciones de Gregorio López Naguil donde la imagen femenina aparece asociada a cierta idea de *spleen*. El texto reúne un conjunto de poemas de tinte modernista que se filtrará en el sentido que el artista imprime a sus figuras. Otra vez, la nocturnidad, la mirada enigmática, la espacialidad irreal y el clima deletéreo son referencias que traducen en términos visuales de extrema síntesis el tono disruptivo de estas obras.



Portada y páginas interiores de *Inquietudes sentimentales* de Teresa Wilms Montt, 1917. AFLN.

Respecto de estas imágenes que entran en un *corpus* iconográfico donde caben múltiples variantes vinculadas al exotismo orientalizante, existen estudios como el de la historiadora Julia Ariza que analizan sus posibilidades interpretativas. En su óptica, estas representaciones dan cuenta de un “gesto de afirmación deliberado que funcionó en el plano de la fantasía sin poner en riesgo la respetabilidad ni la hegemonía del modelo

¹⁶Para una ampliación de la obra de Teresa Wilms Montt puede consultarse Marrero Miranda, E. (2015).

clásico” (2017,180). De este modo, se podría pensar que estos casos se identifican con la voluntad de ciertas mujeres de la alta aristocracia de la época por verse representadas según la moda europea, sobre todo las que difundieron las imágenes de los ballets rusos. Pensamos que si bien es cierto que existen múltiples ejemplos de adaptación a la moda del momento, los casos que estamos considerando reclaman nuevas lecturas que den lugar a estas consideraciones. Se trata de mujeres que asumieron posiciones diferenciadoras que anticiparon el modelo que cristalizó años más tarde en el carácter moderno e independiente de Victoria Ocampo y que, en consecuencia, tomaron distancia de aquellos modelos hegemónicos.

En cuanto a *Laca China*, estamos ante una importante obra que obtuvo el segundo premio en el Salón Nacional de Buenos Aires de 1918, distinción significativa si se tiene en cuenta que el primer premio había sido declarado desierto. De esta obra tenemos el registro fotográfico de dos versiones preliminares donde aparece la modelo posando para la pintura.¹⁷ En ambos casos el artista sitúa un biombo detrás de un sofá, pero mientras que en la primera vemos delante de éste a un hombre sentado cuya identidad desconocemos, en la segunda quien aparece delante es la propia modelo que posa vestida. En tales versiones el biombo es uno de los tantos indicios, no inocentes, que ratifican el gusto de López Naguil por objetos orientales capaces de enfatizar los “préstamos culturales” que el artista filtra en sus obras.



Fotografía de López Naguil en su estudio pintando *Laca china*. AFLN.

¹⁷Ejemplar en AFLP.



Fotografía con López Naguil pintando, aparecida en *Caras y Caretas* el 19 de octubre de 1918. AFLN.

Tal como señala Esther Espinar Castañar (2012: 13) el modelo que siguió el artista podría haber sido *Sonia de Klamery (echada)*, realizada unos cinco años antes por el artista catalán. La indolencia de la figura en reposo y la profusión de elementos ornamentales son dispositivos visuales que acentúan el carácter escenográfico e idealizante que el artista había introducido años antes en su repertorio estético.



Laca china, 1918, Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

Sobre esta pieza la crítica planteó sus discrepancias. En el diario *La Época* se hace foco en la figura entendida como “grácil desnudo oriental torneado con maestría”¹⁸, en tanto que otras voces desplazan la atención hacia el fondo oriental que pasaría a ser el motivo central de la obra. De aquí se infiere que aun cuando el desnudo femenino aparece como forma de gran pregnancia en la composición, es el biombo el que define, desde su título, la identidad de la pieza. Una vez más la importancia de la apelación al orientalismo, a través de la utilización de objetos, es un modo de filtrar las renovaciones en el arte de la época. Esta centralidad de los objetos fue observada por Esther Espinar Castañar:

¹⁸Diario *La Época*, recorte sin fecha, AFLN.

El maestro coleccionó estampas japonesas, Mangas, así como diferentes objetos, indumentaria, incluso mobiliario de origen asiático. No hay certeza respecto de si Gregorio López Naguil adquirió las estampas japonesas y otros objetos en París o bien directamente en las casas comerciales asiáticas en Buenos Aires. (Espinár Castañar: 2012, 11).

Con todo, el desnudo como tema seguirá definiendo posiciones en la crítica posterior que, en la ampliación de su sentido hacia otras imágenes, propone un anclaje en la cultura latinoamericana. En ese orden, Georgina Gluzman recuerda que esta pieza instala en el imaginario local un paradigma que apelaba a la tradición y, pocos años más tarde, será desplazado por un nuevo imaginario anclado en el americanismo andino, tal como aparece en la *Chola desnuda* que Alfredo Guido realizará en 1924 (Gluzman: 2015).

En otro orden, es posible también que de este período sea un dibujo que se conserva en el archivo familiar del artista y que debe ser vinculado a la manera angladiana de la época de las majas realizadas en París, sobre todo, a través del dibujo que regaló a López Naguil en años anteriores y que ya hemos comentado. De trazos rápidos y sintéticos, este dibujo guarda relación directa con los objetos de procedencia española y oriental coleccionados por el artista.



Dibujo, s/f. AFLN.



Fotografía de la casa de López Naguil en Buenos Aires donde pueden verse unos abanicos españoles que formaban parte de la colección de objetos que, al igual que lo hacía Anglada Camarasa, utilizaba en sus obras. AFLN.

En línea con lo que venimos analizando, mencionamos el óleo *Eslava*, de 1919. En esta pieza López Naguil vuelve a las figuras femeninas de mirada oblicua representadas en un clima de misteriosa lejanía, insistiendo además en los mismos fondos suntuosamente ornamentados que habían aparecido en las obras referidas anteriormente.



La Eslava, 1919. Propiedad Familia López Naguil.

Los abanicos, textiles y biombos coleccionados por el artista, constituyen también “marcas viajeras” que sintetizan los valores culturales del itinerario recorrido y su inclusión en estos retratos permite registrar el viaje como experiencia de traducción estética.

Con *La Eslava* López Naguil pareciera cerrar una etapa de su producción cuyo eje estaba puesto en las figuras femeninas. A partir de aquí, y al contacto con el paisaje balear, su obra comenzará a orientarse, de una manera más excluyente, hacia el género del paisaje, lo que le va posibilitar -sin salirse de la huella angladiana- desarrollar una estética lumínica para avanzar en el uso de empastes intensos y pinceladas vigorosas profundizando su dirección hacia una pintura cada vez más independiente del referente externo.

1919-1922. Segundo viaje a Europa: Mallorca

En octubre 1919, ya terminada la primera guerra mundial, vuelve a Mallorca para permanecer en la isla hasta 1922. Este retorno quedó registrado en la prensa porteña que puso el acento en el influjo que supondría para el artista la luminosidad característica de la isla y los efectos que esto podría tener en su obra ulterior. Se anticipaba de este modo algo que sería una marca distintiva en el estilo paisajístico de los años siguientes.

Su casamiento con Catalina Alberti Vives -cuyo padre era el farero de Formentor- en Puerto Pollensa el 16 de noviembre de 1921, el establecimiento de su domicilio en una casa de pescadores y el nacimiento de Ricardo, el único hijo de la pareja, afirmarán la inserción de López Naguil en la sociedad pollensina.



Retrato de Catalina Alberti Vives, c. 1921. AFLN.



Fotografía de Catalina Alberti Vives con su hijo Ricardo en Pollensa. AFLN.

Los paisajes que pintará de aquí en adelante le valdrán el reconocimiento del público en las exposiciones que realizará tanto en Mallorca como en Buenos Aires. En una entrevista realizada posiblemente en los años '40 el artista confesará que este regreso a Mallorca será el de un encuentro con la naturaleza como vía hacia una formulación más autónoma de la realidad exterior y lo hará abjurar del “españolismo” de sus años iniciales:

Llegué a Mallorca y al diablo se fueron todas las teorías de museo y de ‘atelier’. Plantarse ante un árbol y pintarlo a conciencia, ese es todo el problema: ser pintor y no esteta; hacer pintura y no “literatura”, eso me ha enseñado Mallorca. (...) por primera vez me encontraba frente a la naturaleza, es decir, conmigo mismo.

(...) Si algún ejemplo me ha valido durante mi permanencia en las Baleares, ha sido el que me dio con su propia vida el pintor Anglada Camarasa (...) ¡Aquellas mujeres que yo pintaba de mantilla y peinetas, que no tenían nada que ver con mi temperamento verdadero, aquellas tonadilleras con reminiscencias de estilos ajenos.... (López Naguil, recorte s.f. AFLN).

A la luz de los años transcurridos, y en el balance que realiza en los años '40, que es cuando formula esta afirmación, la opción de López Naguil se juega en línea con la valoración del paisajismo lumínico que encontraba un buen lugar en el favor del público local. Y era lógico que así fuera ya que las obras que realiza en ese período mallorquín tendran un éxito indiscutible en el público de Buenos Aires.

1922. Retorno a Buenos Aires: el paisaje como reflexión estética

El año 1922 marcará un punto de inflexión en la recepción de la obra de López Naguil. Desde el 27 de abril de ese año ya está de regreso en Buenos Aires, luego de su etapa transcurrida en la isla de Mallorca.¹⁹ Ha estado trabajando el género del paisaje para explorar de manera meticulosa las variaciones de la naturaleza bajo los efectos de la luz insular. Y si bien la conjunción entre la luz y la intensidad cromática del azul mediterráneo configuran dos componentes reales del paisajismo balear, está claro también que las intenciones de López Naguil parten de una reacomodación de esta realidad a una visión estética idealizadora. Este procedimiento será el basamento sobre el que avanzará la interpretación de la crítica porteña.

Pero no se trata solamente de la crítica aparecida en Buenos Aires para el público porteño, sino también de la reacción de periódicos como *L'Almoina* y *El Balear*, editados para la comunidad balear de esta ciudad. En el primer caso, junto a una fotografía del artista en su taller y otra con algunos visitantes de la muestra, el periódico reproduce cuatro de las telas expuestas. Estos registros críticos permiten poner su obra en el foco de una cultura visual donde las imágenes circulan con intensidad y buena inserción entre una y otra orilla del Atlántico.

¹⁹Sobre este tema puede consultarse Lladó Pol, F. (2005).



Recorte de prensa de *L' Almoina*. AFLN.

Desde el diario *La Época* Fernán Félix de Amador se interesa en señalar que López Naguil había logrado superar la teatralidad de los paisajistas de la entonces denominada “escuela pollensina” -categoría cuestionada por la historiografía contemporánea²⁰- para penetrar en el alma del paisaje: “Robustos y sonoros poemas de mar y de aire libre, que traen el rumor fragante de los pinares agitados por el viento” (Amador, 1922: s.p). Crítica que no oculta los influjos rubendarianos cuando recurre también a las comparaciones con las amatistas y los amaneceres de oro que ve en sus paisajes animizados. Y sobre la base de una espiritualización del paisaje considera que López Naguil escapa al facilismo de una naturaleza bella de por sí:

No se trata aquí del juego habilísimo y de “troupage” de un profesional experto que aprovechando los preciosos arabescos naturales de una tierra proverbialmente decorativa, compone, con un poquito de mentira y otro de objetividad, una bonita decoración de ballet ruso; no, aquí hay pintura, pintura en sí, esa vieja fruición de los maestros que sienten la voluptuosidad de pintar. (Amador, 1922: s.p.).

No es difícil advertir que Amador está haciendo una crítica a la influencia que las escenografías de los ballets rusos ejercían en toda una generación de artistas en las décadas del '10 y del '20. Leyendo el fragmento precedente queda claro que polemiza con el uso excesivo de la ornamentación en la pintura de paisaje, lo que en su lente va en detrimento de la esencia profunda anclada en el “alma” del paisaje. Este pasaje del “pintoresquismo” hacia un “éthos humanizante” testimonia el debate sostenido en la

²⁰ Cfr. Lladó Pol, F. (2005, 53 y sig.).

época sobre la cuestión del “arte nacional y es solidaria además con la difusión de las ideas de Rubén Darío cuando éste entendía el americanismo en clave espiritualista. Alineado con las ideas de Amador y Darío, Carlos Muzio Sáenz Peña refuerza sus argumentaciones expresando:

López Naguil ha logrado, como muy pocos, substraerse al encanto irresistible superficial y extraño de este paisaje: ha ahondado en el alma del mismo, en el espíritu panteísta que se oculta en las montañas y que surge en impalpables vapores de agua desde el seno profundo de sus calles acariciadas por el beso del cielo (...) Vale la pena consignar en estas líneas el agradecimiento que todo espíritu abierto a las emociones estéticas debe sentir ante esta obra de López Naguil: obra que sintetiza un gran amor a la belleza y una energía apreciable en la persecución del más alto de los ideales: servir a la patria oficiando en el altar incomparable del arte. (Muzio Sáenz Peña, C: 1922).

Cabe referir que tanto con Amador, como con Muzio Saénz Peña, López Naguil tenía buenos vínculos desde años atrás ya que había sido ilustrador de los libros publicados en 1916 y 1918, como referimos precedentemente.

Si bien los dos casos que acabamos de comentar coinciden con las mismas referencias rubendarianas, en la revista *Atlántida* aparece una nota firmada por Walia Worms que sugiere un cambio de perspectiva hacia el inicio de una nueva etapa. Aquellos retratos de época anterior, muy vinculados en lo formal a su rol como ilustrador, eclipsaban de alguna manera la autonomía que sus pinturas podrían tener como obras de arte independientes de las artes decorativas. Esa es la razón por la que ahora, esta crítica señale:

Al penetrar en la sala donde este artista expone las telas laboradas en la paz de Mallorca, tenemos una sorpresa. (...) No es ya el pintor de mujeres convencionales y de exóticas ilustraciones, habiéndose transformado, o más bien, encontrado a sí mismo, ante las magistrales revelaciones de la mayor de las Baleares. (Worms, W.: s.f).

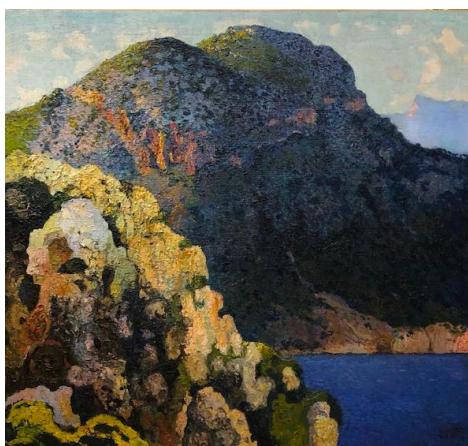
Se trata de una nueva manera de interpretar el paisaje que, para la crítica, valida una línea estética idónea para expresar el entorno natural del paisaje argentino, lo que López Naguil hará después, sobre todo en la localidad cordobesa de Ongamira.

También la crítica aparecida en el diario *La Razón* destaca la importancia del viaje estético y el provecho en la incorporación de nuevos modos representativos en su repertorio visual. En tanto viaje de aprendizaje y acumulación de saberes, la travesía se consolida como paradigma cultural y legitimador en su tiempo:

Vuelve el viajero, con un caudal de conocimientos que antes no poseía. Sin contar que si ellos se desarrollaron, no pudieron disminuir su noble distinción, puesta en todo momento de relieve, y esa espontaneidad que corre libre como el agua pura, en los acordes surgidos en la riqueza natural de las más jugosas y brillantes tonalidades.²¹

Las catorce telas que expone corresponden todas a obras realizadas en Mallorca: *El Pi jove, Olivos de Vall d' en March, Encina enferma, Otoño en la huerta, Formentor, Caleta del Pinar, Viejo algarrobo, La Pinoa, Invierno, La ferradura, Puig Tomí, Ternellas y Primavera en la huerta*.²²

Invierno es adquirida al artista en 1922 para ser incorporada a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. La validación de su obra en nuestra capital queda así explícitamente consolidada. Se trata de un conjunto de pinturas que, como en el caso de *La Pinoa*, constituye uno de los mejores momentos del paisajismo de López Naguil.



La Pinoa, c.1922. Expuesta en Buenos Aires en la galería Müller en mayo de 1922. Cortesía de Paco Palmer (Mallorca).

²¹“Notas de arte. Gregorio López Naguil”, *La Razón*, mayo de 1922, recorte AFLN.

²²Catálogo *Exposición Gregorio López Naguil*, Salón Müller, Buenos Aires, mayo de 1922. AFLN.

En 1923 obtiene una primera mención en el Primer Salón Libre de Otoño organizado por el Círculo de Bellas Artes de La Plata por su obra *Formentor*.²³ Ese mismo año expone en el Sexto Salón de Otoño de Rosario, organizado por la Comisión Municipal de Bellas Artes, la obra *Cabo del Pinar*, que es adquirida para el Museo Municipal de Bellas Artes de esa ciudad.

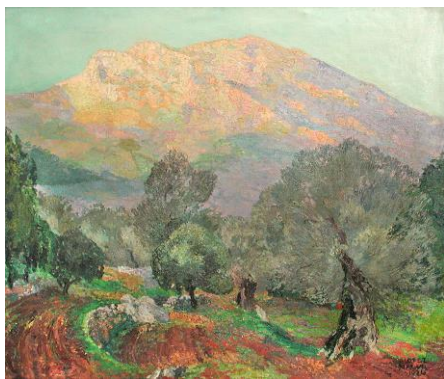
1923. Tercer viaje a Mallorca

Luego de sus recientes éxitos en Buenos Aires y Rosario, López Naguil regresa a Mallorca junto a su hijo Ricardo y su mujer. Allí se establece hasta fin de noviembre de 1926. En ese período trabaja de manera incesante no solo en Mallorca sino también en Madrid e Italia. De ese modo, en el V Salón de Otoño llevado a cabo en la capital española en 1924 presentó *Viejo Pino*, lo que también fue observado con atención por la prensa porteña, según registra una crónica de la revista *Caras y Caretas* (Ghiraldo: 1921). En esta ocasión vemos al artista en el cruce de una doble operación de posicionamiento: por un lado participando en una exposición legitimada desde las instituciones oficiales españolas y, por el otro, presente en la recepción de la crítica argentina.

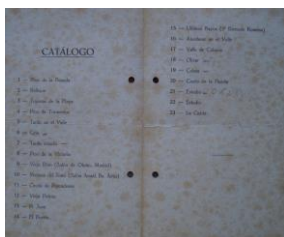
A este momento corresponde el paisaje que pertenece a la colección del Jockey Club de Buenos Aires y que presentó en la *Terza Biennale Romana. Esposizione internazionale di belle arti*, 1925. Allí se expuso con el título *Ultimi raggi* en la Sala 16 (Pittura) n° 17 (pág. 72 del catálogo), tal como indagó Roberto Müller.²⁴ Al año siguiente, el artista volvió a exponerlo en su muestra individual de la galería Witcomb de Buenos Aires.

²³Cfr. Carta enviada a López Naguil por Alfredo Torcelli, presidente del Círculo de Bellas Artes de La Plata y fechada el 5 de julio de 1923. AFLN.

²⁴Agradecemos a Roberto Müller habernos compartido esta información.



Últimos rayos, 1924. Cortesía Colección Jockey Club de Buenos Aires.



Catálogo de la exposición en la galería Witcomb de 1926. *Últimos rayos* figura con el n° 15. AFLN.

El vínculo con Anglada se mantiene intenso. Varios testimonios refrendan este hecho, entre otros, una serie de grabados que López Naguil organiza en forma de “carpeta de artista” y que obsequia al artista catalán.²⁵ Se trata de un pequeño conjunto de tipos populares pollensinos, uno de los cuales servirá de base para su óleo *El Pollensino* que aparecerá en la prensa porteña junto a un humorístico dibujo el 24 de julio de 1926.



El pollensino, 1926.

²⁵En archivo de Beatriz Anglada Huelin, Puerto Pollensa, Mallorca.



El endomingado, dibujo humorístico aparecido en el periódico *La Esfera*, 24 de julio de 1926. Recorte de prensa AFLN.

Desde una perspectiva privada, unas postales enviadas al artista en septiembre y octubre de 1925 por su maestro catalán desde Inglaterra permite advertir que en muchos casos el viaje de los argentinos por Europa no fue tan solo un viaje que les permitió formarse o conocer tendencias, artistas y repertorios de obras de arte. De modo más profundo, el viaje les permitió insertarse en la vida cotidiana del lugar de arribo, estableciendo vínculos e intercambios que luego incidieron en sus decisiones al regresar al país de origen. La circunstancia de haberse casado con una mallorquina y el consecuente nacimiento de su hijo Ricardo, hizo más concreta esta realidad.



Postales enviadas por Anglada Camarasa a López Naguil en 1925. AFLP.

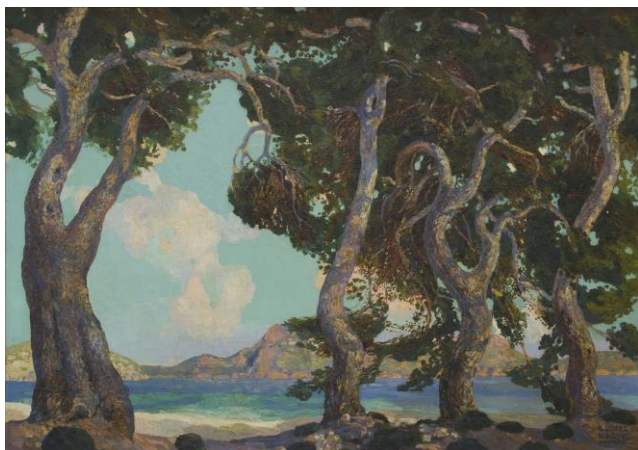
De 1925 es el retrato que vuelve a hacer de Adelina del Carril de Güiraldes en una nueva demostración de su destreza en el manejo de la línea. Con una síntesis extrema el artista define la mirada cautivadora de la modelo y reitera la frondosa cabellera como una excusa puramente ornamental deudora, en lo formal, de aquellos tempranos retratos. Esos retratos de 1915 y 1919 reaparecen ahora en una imagen que lleva al límite su interés por el prototipo femenino de la *belle époque*.



Retrato de Adelina del Carril, 1925. Parque Criollo y Museo de Asuntos Gauchescos “Ricardo Güiraldes” de San Antonio de Areco.

Pero quizá la obra más representativa de este nuevo período sea *Pinos de Formentor* de 1925. El barroquismo formal de esta obra acrecienta la filiación estilística con su maestro catalán cuya amistad se profundiza con los años. Al mismo tiempo, la obra resulta icónica en consonancia con la consolidación identitaria del paisaje mallorquín. Su tema, los pinos de Formentor -uno de los espacios más privilegiados del Mediterráneo-, deriva de la genealogía poética más prestigiosa de la isla. En efecto, el poeta Miguel Costa i Llobera immortalizó este árbol como símbolo del paisajismo insular en su poema *El Pi de Formentor*, de 1878, que sintetiza las cualidades morales y estéticas que el poeta advierte en el entorno natural. La transposición pictórica de López Naguil se aleja del referente objetivo para volcar sobre la tela una concepción imaginaria donde poder expresar el modelo ideal de una recreación fantástica, transposición pictórica del mito insular del *locus amoenus*.

La obra será galardonada con el Premio de la Municipalidad de Buenos Aires en el Salón Nacional de 1927 e integrará luego los fondos de un museo porteño. Su consagración en la Argentina ya es un hecho consumado.



Pinos de Formentor, 1925. Museo de Bellas Artes de La Boca de Artistas Argentinos "Benito Quinquela Martín".

De esta nueva estadía en Mallorca nos queda también el testimonio visual de algunas de las fotografías que integra el “Legado González Garaño” como parte de su extenso fondo documental. Una parte de éstas evidencia el clima distendido que se vivía en la convivencia entre los argentinos reunidos entonces en la isla. Tanto las escenas como el entorno espacial que las rodea reponen la correspondencia armoniosa entre la vida real y el paisaje que la circunda, en consonancia con el mito dominante en la idea de Mallorca: la isla de la calma, la isla de oro. Estas imágenes hacen a una discursividad unidireccional, la de la arcadia de resonancias rubendarianas que ancla su sentido en modelos míticos del mediterraneísmo grecolatino. Deudoras de los imaginarios que los viajeros del siglo XIX articularon en sus estadías y que conjugaron la belleza y la armonía con la idea del Edén, estas representaciones dan forma a un microcosmos donde el paisaje y las mujeres y los hombres que lo habitan responden metonímicamente a esa utopía.



a)



b)



c)



d)

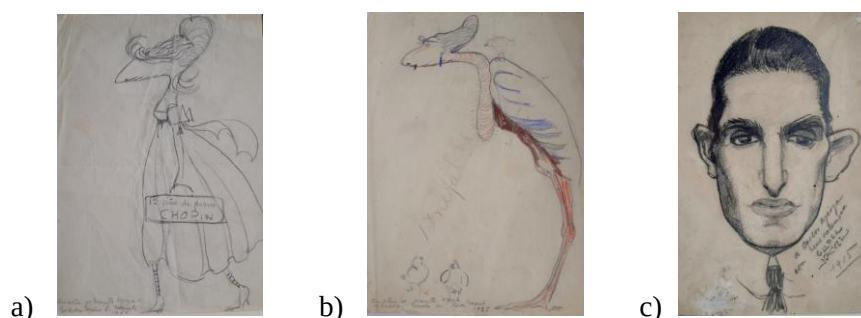


e)

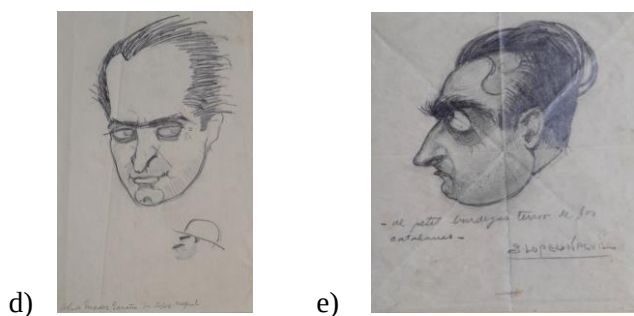
a) M. T. A. de G. Garaño, G. López Naguil, C. Vives, a) C. Vives, G. López Naguil, M. Caissac Boissin, T. Cittadini, M. T. A. de G. Garaño, c) M. Caissac Boissin, T. Cittadini, M. T. A. de G. Garaño, H. Anglada Camarasa, d) H. Anglada Camarasa, M. T. A. de G. Garaño, e) M. Caissac Boissin, A. G. Garaño, H. Anglada Camarasa, M. T. A. de G. Garaño. Puerto Pollensa, Mallorca, c. 1924. Legado González Garaño. ANBA.

Gregorio López Naguil y Catalina Vives, Tito Cittadini y Madeleine Caissac Boissin, Alfredo González Garaño y Marieta Ayerza junto con Hermenegildo Anglada Camarasa viven comunitariamente, pasean, comen y conversan en clave distendida en un paisaje que hace de la luz mediterránea, los árboles y las montañas la síntesis de la indolencia y la placidez. De alguna manera, estas imágenes sugieren también el desapego de la vida ordinaria y la adscripción a un cierto abandono en el reposo. Solidarias también con las actuales propuestas de Claudio Magris cuando entiende los viajes como posibilidad de *descansar de la intensidad doméstica, apaciguarse en placenteras pausas de holganza, abandonarse pasivamente al fluir de las cosas* (Magris: 2008, 21).

Vinculadas en su sentido con este *corpus* fotográfico, pensamos también otro conjunto que integra el “Legado González Garaño” antes mencionado. Se trata de un grupo de caricaturas realizadas por López Naguil a algunos de los integrantes de este amplio conjunto de amigos que integran la red vinculada con estos desplazamientos en la vía Buenos Aires-París-Mallorca. En el arco temporal que va desde 1908, cuando se constituye el llamado “grupo de Parera”²⁶, hasta al menos los años ’30, todos ellos van a desplegar una verdadera red ocupada e interesada en el desarrollo del arte argentino en diálogo permanente con Europa.



²⁶Denominación historiográfica que designa al grupo de artistas, escritores y coleccionistas reunidos hacia 1908 en torno al taller de Alejandro Bustillo. Entre ellos, Alfredo González Garaño, Aníbal Nocetti, Carlos Ayerza, Alberto Lagos, Adán Diehl y Ricardo Güiraldes. Todos ellos mantendrán a lo largo del tiempo una amistad cómplice en la vida y en el arte.



a) Caricatura de Marietta Ayerza de González Garaño, 1927, b) Caricatura de Marietta Ayerza de González Garaño, 1925, c) Caricatura de Carlos Ayerza, 1915, d) Caricatura de Alfredo González Garaño, s.f., e) Caricatura de Alfredo González Garaño, s.f. Legado Alfredo González Garaño. ANBA

La apelación a la caricatura define el lugar de enunciación de estos nuevos sentidos que López Naguil imprime a las representaciones por fuera de las convenciones de la pintura y que encuentra en el humor y la experimentación con el juego su fundamento más genuino.

Es una práctica reiterada no solo en este artista sino en varios de los integrantes del grupo. Alfredo González Garaño, Marietta Ayerza, Ricardo Güiraldes y el propio Anglada Camarasa jugaron con estos recursos como forma de representación de la dimensión cómplice, amistosa y, sobre todo, lúdica que asumía el grupo. En este aspecto conviene recordar los dibujos colectivos realizados a manera de “cadáveres exquisitos”, recurso frecuente en el surrealismo, que todos conocían bien, entre Anglada Camarasa, Simone Martini, López Naguil, Güiraldes y Cittadini en Puerto Pollensa en sus estancias alternadas entre 1920 y 1930 (Miralles, F.-Sanjuán, Ch.: 2003, 125-126).

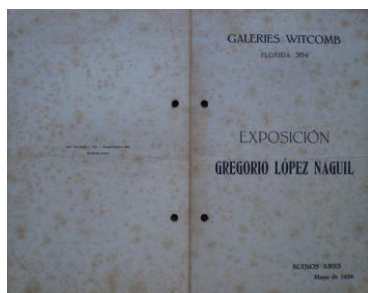
1926. Regreso a Buenos Aires

El 30 de noviembre de 1926 regresa con su familia a Buenos Aires. Los periódicos porteños, tanto *La Esfera* como *La Prensa*, registran este retorno como un acontecimiento que refuerza en el imaginario del “viajero” la idea de lo prestigioso. El artículo de este último medio, opera como verdadero dispositivo cultural al señalar que viaja en el imponente vapor “Infanta Isabel de Borbón”, coincidiendo, ni más ni menos que con Ramiro de Maeztu, el nuevo embajador español en la Argentina. Desde mediados del siglo XIX los viajes definieron una práctica cada vez más reiterada debido al desarrollo

de ferrocarriles y modernos barcos transatlánticos. La referencia al vapor y a los viajeros que lo acompañan, no solamente el citado diplomático sino también eminentes médicos, comerciantes y personajes de la aristocracia argentina, constituye una narrativa que no solo informa sino también porta un sentido que subraya el carácter cosmopolita y, sobre todo, notorio del artista.

Además, sus exposiciones en el Salón de Otoño y el Salón Nacional de Madrid y en la Tercera Bienal de Roma, lo destacan, en la óptica del articulista, como “distinguido artista”.

En mayo de 1926 realiza una nueva exposición individual en Buenos Aires, esta vez en la galería Witcomb, con veintitrés telas realizadas en Mallorca. La crítica vuelve a mencionarlo como uno de los referentes de la pintura de paisaje del momento. Obras como *Pinos de Formentor* o *Pino de Mallorca*, de 1920, definen la renovación estética que López Naguil encara al contacto con el paisaje balear.



Catálogo exposición “Gregorio López Naguil” galería Witcomb de Buenos Aires, 1926. AFLN.

Al año siguiente, una nueva consagración le viene con el Primer Premio del Salón Municipal por su obra *Pinos en la playa*. Sobre ella, entre otras notas, *El Diario* destaca el decorativismo en el tratamiento de las formas naturales²⁷, lo que no hizo más que reafirmar la impronta angladiana sobre su pintura.

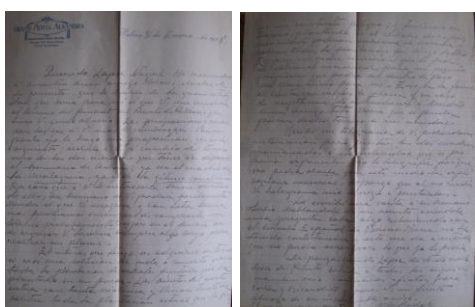
Dentro del marco de las relaciones entre Mallorca y la Argentina, el año 1928 resulta una suerte de balance y clausura. Esta circunstancia se debe al intento por compensar las desfavorables condiciones del mercado y el gusto de comitentes públicos y privados para el arte español, situación que se debe en gran parte a la “nueva sensibilidad” propulsada por el ingreso de las vanguardias. El eje puesto en España, que había dominado las

²⁷*El Diario*, 21 de septiembre de 1927, AFLN.

opiniones de la crítica y del mercado, se desplaza hacia otros horizontes europeos aunque España no queda ausente en las páginas del periódico.

Así, desde el ámbito intelectual mallorquín, bajo el nombre “Misión de Arte” se organiza una ambiciosa exposición destinada a itinerar por las ciudades de Buenos Aires, La Plata y Rosario. La muestra tuvo como sede en la capital los salones del Retiro y se desarrolló entre el 19 de julio y el 3 de agosto de ese año. La inauguración contó con la presencia del Presidente Marcelo Torcuato de Alvear y el embajador de España en la Argentina. En el catálogo *ad hoc* quedó el registro de las noventa y cinco obras expuestas pertenecientes a los artistas más destacados de la isla, entre los que Anglada Camarasa resultaba uno de las más familiares al público porteño. Se trata de un proyecto que ha sido muy bien estudiado por la historiografía española.²⁸ Sin embargo, posiblemente a falta de fuentes documentales, se echa de menos la valoración que podría haberse dado a la obra de López Naguil en ese evento. Lejos de haber sido así, la crítica porteña lo registró entre los argentinos participantes como a uno de los de mayor valor. Efectivamente, *La Prensa* lo refiere dentro de los discípulos de Anglada que bajo su guía se iniciaron *en la nueva religión del color*.²⁹

Las relaciones de López Naguil con Anglada se siguen manteniendo cordiales y frecuentes. Así lo testimonia una carta que el catalán le envía ese año para transmitirle sus deseos de comprarle un terreno que el argentino tenía en el pinar del puerto de Pollensa, ubicado junto a otro predio propiedad del español.



Carta de Anglada Camarasa a López Naguil, fechada en

Palma el 31 de enero de 1928. AFLN.

La interpretación de la carta vuelve a dar visibilidad al carácter polifacético que tuvo la red de viculaciones entre los artistas argentinos y españoles. Allí le propone canjear el

²⁸Remitimos al exhaustivo trabajo de Lladó Pol, F., (2005: 87-98).

²⁹“Exposición de pintura de Mallorca” *La Prensa*, Buenos Aires, 29 de julio de 1928. AFLN.

terreno por alguna de las dos obras que posee en depósito el hermano de Adán Diehl, este último, discípulo también de Anglada en París y en Puerto Pollensa y a quien se debe, tal como ya comentamos, la iniciativa de la construcción del hotel Formentor. Las obras a las que se refiere son *Malagueña* y *Gitana con el niño*, cuyos valores de mercado equivaldrían al costo que podría tener un “buen” terreno en el Puerto de Pollensa, lo que pone de relieve el alto valor de su pintura.

En 1929 López Naguil realiza una exposición individual en la sala Amigos del Arte donde presenta cuarenta trabajos entre los que se combinan pinturas de paisajes y figuras, junto a ilustraciones de libros. Se trata de un balance y equilibrio entre su faceta de ilustrador y la de pintor. Si en años anteriores la primera pareciera haber puesto en riesgo a la segunda, ahora la crítica sintetiza las dos opciones en una valoración conjunta de su estilo característico. Así, tanto en sus trabajos como ilustrador como en sus telas, lo que se afianza en la recepción de la obra es su tendencia hacia la consolidación de un cromatismo suntuoso y un tratamiento lineal puesto al servicio de un concepto decorativo de las formas.³⁰

Pasarán muchos años hasta su último regreso a Mallorca. En su último viaje de 1948, a propósito de una exposición en el “Círculo de Bellas Artes” de Palma, su relación con Anglada se fortalece. De hecho, según su testimonio en una nota afirma: “*Las lecciones que recibí de Anglada Camarasa, sobre la verdad en el arte, las he difundido permanentemente como profesor*”.³¹ La experiencia viajera se prolonga de este modo como legado a sus discípulos a través del tiempo.

La confianza entre el maestro y su discípulo queda cristalizada también en la restauración que López Naguil hace hacia 1950 de *El tango de la corona*, una de las obras más notables del catalán y que en ese entonces pertenecía a su amigo Adán Diehl.³²

En línea paralela, resulta interesante otra carta que Anglada le envía desde Puerto Pollensa con el membrete del hotel Miramar el 6 de febrero de 1951, a pocos metros de su casa. El motivo de la misma es alentar a López Naguil para hacer conocer en la Argentina la obra del común amigo Tito Cittadini, pintor argentino residente en Mallorca desde 1913, dada su escasa visibilidad para el público porteño.

³⁰ “Una exposición de López Naguil”, Buenos Aires, *La Razón*, recorte sin fecha, 1929. AFLN. “Bellas Artes. Exposiciones Riccio-López Naguil”, Buenos Aires, *La Nación*, 3 de noviembre de 1929.

³¹ López Naguil, G. (1949). *Lyra*, Buenos Aires, Argentina. AFLN.

³² Respecto de esta restauración existe el testimonio de una fotografía dedicada por López Naguil a Anglada Camarasa en 1950 y que figura publicada en Miralles, F.- Sanjuán, Ch. (2003, 135).



Carta de Anglada Camarasa a López Naguil desde Puerto Pollensa el 6 de febrero de 1951. 1º folio. AFLN.

En este caso, se trata de revertir el hecho de que el viaje y su consecuente establecimiento en la isla como morada permanente, para Tito Cittadini, significará el olvido de su obra en el campo artístico argentino. Tal como sucedería con Francisco Bernareggi, por ejemplo.



Paisaje de Mallorca, c. 1948. Prop. familia López Naguil.



Pollensa, 1948. Prop. familia López Naguil.



Pollensa, c. 1948. Prop. familia López Naguil.

Ya instalado en forma definitiva en la Argentina, y con una trayectoria cada vez más consolidada en el campo de la escenografía, el último viaje que López Naguil hace a Mallorca y la exposición realizada ese año en el Círculo de Bellas Artes de la ciudad de Palma sellaron los vínculos entre el artista y su maestro en la primera mitad del siglo XX. Vínculos definidos tanto en los desplazamientos de los viajes transatlánticos cuanto en la distancia que media entre París y Mallorca.

Finalmente, tanto las obras realizadas como los registros de la prensa, los testimonios de fotografías, cartas y postales que obra en los archivos consultados hicieron posible verificar la voluntad de López Naguil por constituirse como artista desde la experiencia viajera, lo que le permitió, en términos de James Clifford³³ adquirir una “ganancia”. Sus

³³Clifford, J. (1999).

Referencias bibliográficas y hemerográficas consultadas:

- Amador, F. F. (1922). “Bellas Artes. López Naguil” En *La Esfera*, Buenos Aires, Argentina, 16 de mayo de 1922, recorte de prensa, AFLN.
- Ariza, J. (2017). *Imagen impresa e historia de las mujeres. Representaciones femeninas en la prensa periódica ilustrada de Buenos Aires a comienzos del Siglo XX (1910-1930)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Posgrado. Recuperado de: https://scholar.google.com.ar/scholar?q=julia+ariza+tesis+doctoral+pdf&hl=es&as_sdt=0&as_vis=1&oi=scholar
- Babino, M. E. (2010). *Ricardo Güiraldes y Alfredo González Garaño. Caaporá. Un ballet indígena en la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Banco Galicia-Van Riel. Estudio crítico a cargo de María Elena Babino.
- Clifford, J. (1999). *Itinerarios culturales*. Barcelona, España: Gedisa.
- Christophersen, A. (1913). “A propósito de Anglada”. En *La Razón*, Buenos Aires, Argentina, 16 de julio.
- Espinar Castañer, E. (2012). “Gregorio López Naguil y la crítica artística orientalista en Buenos Aires”. En *Cuadernos del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*. Mendoza, Argentina, julio de 2012, vol.13, num.16, p. 80-124.
- Ferrer Gibert, P. (1913). “Ilustres pintores, huéspedes hoy de Mallorca”, en *La Almudaina*, Palma, España. 6 de septiembre, AFLP.
- Fontbona, F. – Miralles, F. (1981). *Anglada Camarasa*. Barcelona, España: Ediciones Polígrafa.
- Fontbona, F – Miralles, F. (1993). “La colección Hermen Anglada-Camarada de la Fundación “La Caixa”. En *Anglada Camarasa en el Gran Hotel*. Redescubrir una época. Palma, España: Fundación “La Caixa”.
- Fontbona, F. – Miralles, F. (2006). *Anglada-Camarasa. Dibujos. Catálogo razonado*. Barcelona, España: Editorial Mediterránea.

viajes entre Buenos Aires, París y Mallorca, y Anglada como nexos, articulan una producción cultural que da forma al imaginario del viajero. Con ello, los viajes estéticos se imponen como experiencia cultural de un modo de entender y practicar el arte en la Argentina de la época.

Gasquet, A. (2008). *Orientalismo argentino (1900-1940)*. De la revista *Nosotros al Grupo Sur*. Washington: University of Maryland. Working paper N. 22. Recuperado de: http://www.lasc.umd.edu/documents/working_papers/new_lasc_series/22_gasquet.pdf

Gasquet, A. (2015). *El llamado de Oriente. Historia cultural del orientalismo argentino (1900-1960)*, Buenos Aires: EUDEBA.

Ghiraldo, A. (1924). “Expositores en el V Salón de Otoño de Madrid”, en *Caras y Caretas*, Buenos Aires, diciembre. AFLN.

Gluzman, G. (2015). «La Chola desnuda de Alfredo Guido (1924): ficciones nacionales, ficciones femeninas», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, p. 6. Puesto en línea el 01 diciembre 2015, consultado 30 de agosto de 2019. URL: <http://nuevomundo.revues.org/68441>; DOI: 10.4000/nuevomundo.68441.

Gómez Carrillo, M. (2018). “Thérèse de la T”. En Teresa Wilms Montt, *En la quietud del mármol*. Santiago de Chile, Chile: Editorial MAGO, p. 9.

Güiraldes, R. (1924). “Hermen Anglada Camarasa (Exposición Amigos del Arte)”. En *Proa*. Buenos Aires, Argentina. año 1 n° 2.

Gutiérrez Viñuales, R. (2003). “Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca”. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Ciudad de México, México, n. 82.

Gutiérrez Viñuales, R. (2014). *Libros Argentinos. Ilustración y modernidad (1910-1936)*. Buenos Aires, Argentina: CEDODAL - Centro de Documentación de Arte y Arquitectura Latinoamericana.

Lladó Pol, F. (2006). *Pintores argentinos en Mallorca (1900-1936)*. Palma de Mallorca, España: Lleonard Muntaner.

Magris, C. (2008). *El infinito viajar*. Barcelona, España: Anagrama.

Malosetti-Costa, L. (2014). *La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX*, p. 17. Recuperado de: https://media.bellasartes.gob.ar/PUBLICACIONES/Bellas_artes_catalogo_seducción_fatal.pdf

Marrero Miranda, E. (2015). *Teresa Wilms Montt. Escritura e identidad*, tesis doctoral. Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe, Universidad de las Palmas de Gran Canaria. Recuperado de: <https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/21613>.

Michelsen, J. (2005). *Ricardo Güiraldes: un poeta del viaje*. Madrid, España: Editorial Verbum.

Miralles, F.- Sanjuán, Ch. (2003). *Anglada Camarasa y Argentina*. Barcelona, España: Editorial AUSA.

Muzio Sáenz Peña, C. (1922). “Notas de arte. Paisajes de Mallorca por López Naguil”. *El Plata*, mayo de 1922. AFLM.

Peralta Gilabert, R. (2007). *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.

Rinaldini, J. (2004). *Críticas extemporáneas*. Buenos Aires: Talleres Gráficos “Cúneo”. Edición facsimilar (1921) Buenos Aires: Fundación Espigas.

Worms, Walia, “Notas de Arte. Gregorio López Naguil” en *Atlántida*, recorte s.f. AFLN.