

LA FOTOGRAFÍA DE ANTONIO DE GUEZALA: DEL RECUERDO FAMILIAR AL BOCETO PICTÓRICO

DOLORS FABRA ANTÓN

Doctoranda de la Universidad Complutense de Madrid

Resumen: La versatilidad plástica de Antonio de Guezala (Bilbao, 1889-1956) le llevó a experimentar con diversas disciplinas artísticas, entre las que destacó la fotografía. Este artículo analiza su interesante actividad fotográfica, la cual mantiene numerosos lazos con el resto de su producción artística, siendo este un aspecto propio del complejo e integral proceso creativo del autor. Entre las principales funciones de la fotografía de Guezala destaca la del recuerdo, que inferimos de los retratos de sus familiares y allegados, así como la del uso de la fotografía como modelo previo para la realización de lienzos. Ambas funciones se articulan mediante un lenguaje expresivo característico y, en ocasiones, como pequeños juegos experimentales.

Palabras claves: Antonio de Guezala; Fotografía; Fotografía de recuerdo; Modelo pictórico

Summary: The plastic versatility of Antonio de Guezala (Bilbao, 1889-1956) took him to experiment with several artistic disciplines, among them there is the photography. This article analyse the Guezala's interesting photographic activity, whose keep up many bonds with his artistic work, an aspect that is typical of the artist's complex and comprehensive creative process. Among the Guezala's photograph

principal function stands out the memory from the familiar portraits, as well as the use of the photography as model for doing paintings. Both functions are articulated through a characteristic expressive language, and sometimes as a little experimental play.

Key words: Antonio de Guezala; Photography; Memory photography; Pictoric model

Laburpena: Antonio de Guezalaren (Bilbo, 1889-1956) aldaberatasun plastikoak beste diziplina plastikoekin probatzera bultzatu zuen, argazkigintza nagusi. Artikulu honek bere argazkigintza aztertzen du eta nolakoa den argazki lana eta bere gainontzeko ekoizpen artistikoaren arteko harremana erakusten du. Horrez gain, egilearen lan prozesuan argazkigintzaren garrantzia begi bistan geratzen da. Guezalak erabiltzen du senide eta ahaideen erretratuak gogorazteko baita koadroa egiteko zirriborro moduan. 2 era hauek adierazgarri hizkuntz erakargarriaz baliatzen dute, eta batzuetan, joku esperimentalak erabiliz.

Hitz Gakoak: Antonio de Guezala; Argazkigintza; Oroitzapen argazkigintza; Eredu piktorikoa

The Antonio de Guezala's
photography: from the family
memory to the picture sketch
Antonio de Guezalaren argaz-
kigintza: familiaren oroitzapenetik
zirriborro piktorikora

BIBLID [(2016), 6; 131-146]

Recep.: 20/08/2015

Accept.: 06/10/2015

Antonio de Guezala y Ayrivié (Bilbao, 1889-1956) nació en el seno de una familia acomodada; desde muy joven quiso dedicarse a la pintura, a lo que su familia se opuso inicialmente y lo enviaron a realizar estudios de comercio a Burdeos y Manchester, en 1902. Tras su vuelta a Bilbao, su padre accedió a la vocación de Antonio a condición de que no comercializara su obra y que colaborara con el negocio familiar diseñando telas y ajuares, entre otras tareas. A partir de ese momento Guezala, con una formación autodidacta que había iniciado en el extranjero con revistas de arte, empezó a participar de los círculos artísticos de la Villa¹.

Guezala fue uno de los mayores impulsores de la vida artística de Bilbao, principalmente desde la segunda década del siglo XX hasta el inicio de la Guerra Civil. Participó en numerosas exposiciones y actividades destinadas a dinamizar el anquilosado ambiente artístico y cultural vasco. Fue miembro fundador de la Asociación de Artistas Vascos, que presidió de 1917 a 1920, y participó en la gestión de diversas instituciones de ámbito artístico como el Museo de Arte Moderno de Bilbao, el Museo Arqueológico y Etnográfico, el Museo de Reproducciones Artísticas o la Sociedad de Estudios Vascos, que presidió en 1930. Posteriormente, en el exilio, formó parte de la organización de Eresoinka, un espectáculo de música y danza que recorrió distintos países de Europa a modo de embajada cultural vasca, para la que Guezala, junto a Arteta, realizó los figurines y decorados. Tras este periplo retornó, en 1941, a Bilbao, ciudad en la que ya no quedaban muestras de las dinámicas

artísticas anteriores a la Guerra, momento en el que abandonó la pintura y prácticamente cualquier actividad creativa².

Antes de analizar la obra fotográfica del autor, hay que hacer hincapié en su personalidad artística. Antonio de Guezala era un diletante, en el más amplio sentido de la palabra, con un vasto conocimiento de la cultura y las artes de su tiempo, y conoció los distintos movimientos y tendencias que se estaban dando en Europa. Asimismo Guezala aplicó su erudición a diversas vías de experimentación plástica, que puso en práctica guiándose siempre por su propia sensibilidad, a través de la cual filtraba las distintas propuestas estéticas que iba adoptando. El autor se interesó por disciplinas tan dispares como la caricatura, el cartelismo, los ex libris, la filatelia, la ebanistería, la creación de muñecos y la fotografía. Por otro lado, su condición social y económica le permitió abarcar su producción sin la necesidad de atender a más cuestiones que su propia satisfacción. Resulta ilustrativo en este sentido, el comentario emitido por Pedro Mourlane Michelena al respecto:

“Un día se comenta, con algún secreto, el cubismo. Pues al siguiente, Guezala pintará a sus amigos en exaedros o en dodecaedros.

Otro día se habla de los viejos relojes con música. Pues Guezala construirá enseguida un reloj con melopeas de Glück.”³

Así, la afanosa inquietud artística de Antonio de Guezala, debe entenderse

1. Guezala volverá a Bilbao en 1907, año en el que acude apenas durante unos meses a la Escuela de Artes y Oficios, donde conocerá a algunos de los que serán sus compañeros en la renovación artística de Bilbao.

2. Pilar Mur realizó un minucioso estudio sobre la figura de Antonio de Guezala y su obra. MUR, P.: *Antonio de Guezala y Ayrivié: 1889-1956*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilboko Arte Ederretako Museoa, D. L. 1991. En esta publicación hay un extenso catálogo de la obra de Guezala, en el que se puede consultar las piezas a las que aquí se haga referencia que no sean de origen fotográfico. No obstante, la obra fotográfica de Antonio de Guezala apenas ha sido reivindicada hasta el momento y es prácticamente desconocida, con excepción de la labor de difusión realizada por el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Por ello, no está incluida en ninguna de las fuentes bibliográficas específicas sobre la Historia de la Fotografía en España o el País Vasco. Actualmente la autora está realizando un trabajo de investigación para el Museo de Bellas Artes de Bilbao, así como una Tesis Doctoral, en los que se incluye un estudio sobre la producción fotográfica de Guezala.

3. MOURLANE MICHELENA, P.: “Comentario”. *Novedades: revista semanal ilustrada*, n.º 304, 18 de abril 1915, [p. 3].

como una innata pulsión creativa, que también fue volcada en su producción fotográfica.

La afición de Antonio de Guezala por la fotografía le vino por su padre Luis de Guezala Esquivias, quien le inició en la práctica fotográfica de joven. En la casa familiar habían instalado un laboratorio de fotografía, en el que padre e hijo revelaron los clichés e hicieron las copias de sus fotografías. Esta afición de Luis de Guezala se enmarca dentro de la moda de las élites europeas de la época, que consideraba la fotografía como una actividad que cultivaba el gusto artístico, al tiempo que mantenía una cierta relación con la ciencia.

En cuanto a la producción fotográfica de Antonio de Guezala, la temática que aborda está en relación con los temas tratados por el autor en el resto de su obra artística, con la que enlaza directamente. Indistintamente de la disciplina que empleara, el autor tomó de su realidad más inmediata los motivos para sus obras, siendo los más frecuentes los retratos de ámbito familiar, las escenas con referencias a lo vernáculo y el paisaje, tanto rural como urbano.

1. Los retratos familiares

Los retratos de familiares y de allegados es el grupo más importante en número en la obra fotográfica del autor. Esta temática se encuadra dentro de la función de recuerdo, como un registro de la memoria personal que se reconstruye a partir de las fotografías de familiares y de los momentos que con ellos compartió. Dicha función será una de las más comunes entre las adoptadas por los fotógrafos aficionados, especialmente a medida que vaya democratizando el medio por el abaratamiento de sus costes. Dicho deseo de

plasmear los lazos familiares en las fotografías coexiste en Guezala con una búsqueda estética, en la que en ocasiones sorprende el uso completamente libre que hace del lenguaje fotográfico.

Entre los retratos fotográficos de Guezala tienen un protagonismo indiscutible sus hijos y sus dos mujeres, Eloísa de Guinea, fallecida en 1922, y Francisca Larequi, con la que contrajo matrimonio en 1924. La mayoría de fotografías son de grupo y están realizadas en localizaciones vinculadas a la cotidianidad de la vida en familia, como la casa familiar de los Guezala, *La Cerca*, o las inmediaciones de Bakio, localidad en la que la familia veraneaba.

Asimismo, los retratos familiares también ocuparán un lugar preeminente en el resto de disciplinas abordadas por el autor, siendo la temática más recurrente en sus primeros lienzos. En su obra al óleo, Guezala deja de lado parcialmente esta temática al fallecer Eloísa, aunque nunca llegará a abandonarla por completo. En la producción fotográfica de la primera época, hasta 1922, Guezala sitúa frecuentemente a los personajes en el interior del hogar familiar, rodeados de elementos cotidianos y, a veces, precedidos de algún elemento, como una mesa en la que se disponen objetos a modo de bodega. Con ello, el autor retrata su ambiente más íntimo no sólo mediante las personas, sino también del marco espacial, en escenas que muestran la intimidad del hogar y la cotidianidad de la apacible vida de Eloísa y Guezala, junto al resto de la familia. Estas fotografías tienen una pretensión de instantaneidad que se revela falsa cuando reparamos en el estatismo de los sujetos, que simulan estar ensimismados en sus quehaceres, en lo que serían *puestas en escena*. Así se aprecia en la cuidada composición en la que aparece Eloísa Guinea sirviendo café (Fig. 1)⁴. Las tazas del primer

4. Eloísa Guinea Zuazaga (1890-1922) era hija del pintor bilbaíno Anselmo Guinea (1855-1906) y hermana del también pintor Isidoro Guinea (1893-1947), así como de Soledad Guinea, ambos hermanos aparecen en las fotografías de Antonio de Guezala.



Fig. 1) [Sin título]. Colección particular. Bilbao.

plano, perfectamente colocadas, crean una diagonal compositiva con la figura de Eloísa que enlaza a su vez con la figura del fondo de la imagen, creando un zigzag entre los distintos planos que se suceden en profundidad. Frente a la luz suave y tamizada que envuelve a Eloísa, sobre la chica del último plano se proyecta un foco de luz lateral que crea un fuerte contraste y dibuja el perfil de su rostro de una forma abrupta.

Del mismo modo, en los retratos emplazados en exteriores, la naturaleza toma importancia en la composición de la imagen. Ésta configura un escenario en el que los personajes se insertan armónicamente, creándose una relación de perfecta equivalencia entre figura y entorno. Se aprecia, por ejemplo, en [Sin título] (Museo de Bellas Artes de Bilbao, n.º inv. 92/96) (Fig. 2), en la que las figuras se insertan armoniosamente en la composición, en la que domina la visión del terreno. De una forma más acusada, en [Retrato de Soledad Guinea] (Museo de Bellas Artes de Bilbao, n.º inv. 92/97) la masa rocosa domina la composición⁵. Pese a la desproporción dimensional entre la figura y las rocas que la rodean, el equilibrio compositivo se mantiene. También cabe señalar el gesto de los personajes, cuya mirada se dirige al exterior del campo de visión de la fotografía, como harán muchos de los retratados en las fotografías del autor. De un modo similar, en las fotografías de grupo es frecuente que se establezca un cruce de miradas entre algunos de los personajes, con el que se reafirma el vínculo afectivo entre los retratados, como en [Elantxobe] (Museo de Bellas Artes de Bilbao, n.º inv. 92/55), en la que la mirada de Soledad hacia su hijo aporta ternura al retrato, sin caer en el sentimentalismo. Esta emotividad está en consonancia con el carácter de intimidad familiar de las fotografías hogareñas, que en cierto modo se ve atenuado por el emplazamiento en exteriores. Estos intercambios de

5. Las fotografías de Antonio de Guezala conservadas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao pueden consultarse en el catálogo en red *Emsime* del Gobierno Vasco: <https://www6.euskadi.net/v09aNucleoWar/ciuBuscarSimple.do?idObjeto=1698>

miradas, además, crean ritmos que redirigen la mirada del espectador por un determinado recorrido a lo largo de la imagen, dinamizando las composiciones con las distintas direcciones de las cabezas; un recurso que el autor también empleó en algunos dibujos.



Fig. 2) [Sin título]. Museo de Bellas Artes de Bilbao, n.º inv. 92/96.

El cuidado con que Antonio de Guezala procedía en sus fotografías se distingue también en la meticulosidad a la hora de disponer de pequeños detalles en la composición, como la colocación de objetos accesorios, que en un primer momento parece fortuita. Se observa, entre otros, en las sillas del jardín de *La Cerca*, que siempre aparecen hábilmente dispuestas en el conjunto de la imagen, de un modo casi decorativo. Su hábil colocación se hace más evidente cuando Guezala realiza inocentes juegos de perspectivas, creando la *ilusión* de que algún personaje está sobre una silla, cuando en realidad está en un plano posterior. En estas mismas fotografías, también se aprecia la tendencia del autor a articular la composición mediante la ubicación de los personajes en planos sucesivos de la imagen, que será frecuente en sus fotografías.

1.1. Los álbumes fotográficos familiares

Antonio de Guezala compuso álbumes de fotografía con los retratos de sus familiares y amigos, siguiendo una práctica que era habitual entre los fotógrafos aficionados de la época. Los álbumes fotográficos familiares empezaron a proliferar con el surgimiento de la fotografía *amateur* hacia la última década del siglo XIX⁶. Éstos eran una forma de archivar y presentar los recuerdos familiares, en la que se buscaba una sistematización y coherencia a la hora de unir las fotografías. A veces, la selección y distribución de las fotografías podían seguir unas pautas formales, que solían dar como resultado composiciones muy sencillas.

En los de Guezala destaca la combinación de imágenes, hábilmente trazada, en una concepción que engloba al álbum completo. Se trata, pues,

6. La nueva sociedad industrial estableció nuevos modelos familiares y formas de comunicación entre sus miembros, como los derivados de la emigración, que se ven reflejados en estos álbumes fotográficos. FRIZOT, M.: "The universal album", en FRIZOT, M. (ed.), *A new history of photography*. Köln, Könemann, 1998, p. 679.

de un medio con el que Guezala presenta su memoria familiar. Su contenido emocional le viene dado tanto por las propias fotografías en sí mismas, como por el orden en que el autor las dispone. Se aprecia de forma clara en dos álbumes de Guezala en los que se combinan varias fotografías en cada una de sus páginas, estableciendo relaciones entre los personajes que en ellas aparecen. Especialmente significativo es en el caso de sus dos mujeres, que entran a formar parte de un mismo núcleo familiar por medio de estos álbumes. Eloísa Guinea falleció al dar a luz a las hermanas gemelas Julia y Valentina; unos meses antes Francisca Larequi, quien fue la segunda esposa del autor, había empezado a trabajar como aña de los hijos del matrimonio. Sin entrar en detalles, las relaciones familiares que se establecieron a partir de la muerte de Eloísa fueron, al menos, incómodas. Guezala combina en sus álbumes las fotografías de Eloísa y Francisca, aunque son mucho más numerosas las de su segunda mujer, y en esta forma de reunir las fotografías de ambas se distingue una intención de armonizar los recuerdos familiares, incluso de conciliar a las dos mujeres. De este modo, parece que Guezala se sirve de la capacidad de la fotografía para conectar con las relaciones sentimentales más íntimas, y la emplea como un talismán o un fetiche para recomponer los vínculos familiares y sus propias memorias⁷.

Guezala no coloca las fotografías según un orden racional, como podría ser el cronológico o espacial, sino que lo hace siguiendo criterios estéticos, creando cuidadas composiciones a partir de la combinación de las fotografías, en las que también influyen, como se ha dicho, las relaciones emocionales entre los personajes que en ellas aparecen.

Para la realización de las composiciones de las páginas de los álbumes, Guezala utiliza a menudo variaciones de una fotografía, creadas mediante el

reencuadre de un mismo cliché. Estas variaciones pueden alterar la escala de la imagen, apareciendo un personaje en un plano americano y, en otra copia, el mismo en un plano medio corto, por ejemplo. Así, en estos casos se evidencia que el negativo es el mismo.



Fig. 3) [Álbum C]. Colección particular. Bilbao.

Otras veces, sin embargo, Guezala aísla las figuras de un mismo cliché en distintas imágenes, creando varias copias en las que aparecen los personajes por separado o agrupados en diversas combinaciones. Esto sucede principalmente en el *Album C* (Fig. 3) Mediante estos mecanismos, Guezala resitúa en las páginas del álbum una fotografía que ha sido fragmentada, creando una nueva relación entre sus distintas partes y, al mismo tiempo,

7. PEREGO, E., "Intimate moments and secret gardens: The artist as amateur photographer", en FRIZOT, M. (ed.): *A new history of photography*. Köln, Könemann, 1998, pp. 335-345.

entre los personajes que originalmente pertenecían a una única fotografía. La permanencia de algún elemento en común permite restablecer mentalmente la fotografía completa, que también puede estar incluida en alguna página del álbum. De este modo, el autor juega con la reiteración de fotografías fragmentadas y reelaboradas, que conforman un laberinto visual que se traza a lo largo de los álbumes, en los que nuestros mecanismos de percepción se ven cuestionados mediante estas *deconstrucciones* fotográficas. Guezala se revela, pues, como un fotógrafo perfectamente consciente de las capacidades propias del medio y las posibilidades creativas que le ofrece la reproductividad fotográfica.

2. Lo vernáculo en la fotografía de Guezala

En cuanto a la temática vernácula, no encontramos en la obra de Guezala un tratamiento expreso, sino que aparece como una significación que recorre su fotografía de un modo transversal y que se manifiesta mediante la vivencia personal del autor. En las fotografías de Guezala lo vernáculo subyace a través de paisajes, vistas portuarias y retratos.

Guezala se aleja de los preceptos tradicionales que representan lo vernáculo con una serie de tópicos de carácter pintoresquista que exaltan lo autóctono como una idea construida. Aunque la obra fotográfica de Guezala no está en conexión con el contexto fotográfico de la época, no hay que olvidar el tratamiento que se daba a lo vernáculo desde el pictorialismo fotográfico, con escenas de tipos populares, que posaban con *atributos* o en el ejercicio de labores relacionadas con la tradición, todo ello insuflado de tópicos costumbristas y un lenguaje fotográfico anclado en las prácticas finiseculares. Al mismo tiempo, esta interpretación del pictorialismo estaba influida por la tradición académica pictórica y del espíritu de la Generación del 98, que eran comunes a otras formas de expresión creativa, que Guezala sí conocía.

Por su parte, Guezala nos muestra lo vernáculo en sus fotografías sin recrear arquetipos y sin pretensiones de reconstruir un ideal identitario, sino a través de la realidad que le rodea, que fue la fuente directa de la que tomó los motivos empleados en toda su obra plástica, como ya se ha dicho. Así, se detecta lo vernáculo en las tomas que Guezala realiza de amigos, que aparecen vestidos con atuendos tradicionales, que llevarían con motivo de alguna fiesta tradicional, en comidas campestres en las que capta las danzas del grupo, etcétera. Así retrata Guezala a un grupo de amigos, entre los que se encuentran los hermanos Guinea, tomados en un plano general, en una zona elevada y completamente rodeados de vegetación; insertados en ella. Guezala nos muestra con esta imagen uno rasgo profundamente enraizado en la sociedad vasca, independientemente de cualquier ideario, que es la estrecha relación con el entorno natural, y que se puede interpretar como lo telúrico entendido en su cotidianidad, sin mitificaciones.

Entre las fotografías de Guezala que conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao del Museo, destaca una serie de vistas del puerto de Elantxobe, en las que aparecen pescadores y otros personajes. En un principio, Guezala no enfatiza ningún elemento vernáculo específico; no se encuentran referencias explícitas a ningún arquetipo de lo vasco, sin embargo, de las fotografías emerge un matiz que alude inevitablemente a lo autóctono. [*El muelle de Elantxobe*] (Museo de Bellas Artes de Bilbao, n.º inv. 92/71) (Fig. 4) muestra el dique del puerto desde una perspectiva longitudinal, sobre el que resaltan las figuras a contraluz de los pescadores trabajando en las redes, que se dibujan como siluetas. Esta condición de *silueta*, elimina la posibilidad de reconocimiento de los personajes y facilita su percepción como tipos, en un sentido genérico. Sin embargo, no se crea una sensación de extrañamiento que nos remita lejos del puerto de Elantxobe, fuera del escenario de la realidad. Eugenio Carmona habla de lo metafísico de estas fotografías como de “la detención del fluir vital [...] un extremo de la melancolía en el que lo



Fig. 4) [El muelle de Elantxobe]. Museo de Bellas Artes de Bilbao, n.º inv. 92/71.

cotidiano asume una trascendencia inesperada”⁸. Una trascendencia que subyace de la relación directa y profunda del hombre con su entorno; de nuevo emerge lo telúrico, en este caso referido a cómo la tierra, o el mar, provee al hombre en su día a día y cómo éste le corresponde. En definitiva, Guezala nos ofrece en estas fotografías una visión de lo vernáculo mostrándonos lo que de ancestral permanece en lo cotidiano.

Del mismo modo, Guezala emplea un lenguaje fotográfico y un tratamiento formal alejado de la tradición en la que se habían desarrollado los discursos sobre lo vernáculo. La modernidad del autor no sólo radica en los mecanismos de representación, sino también en el contraste que supone el presentar un tema ligado a una tradición icónica mediante recursos creativos novedosos. Del mismo modo, esta característica será común a toda la producción de Guezala, indistintamente de la disciplina empleada.

3. El paisaje

Un tercer grupo temático en la fotografía de Guezala es el paisaje. Se diferencian entre aquellos que fueron tomados en el curso de viajes, como las vistas portuarias de Ginebra, y aquellos que son cercanos al ámbito en el que el autor se movía. Estos últimos nos muestran la relación de Guezala con el entorno físico, nuevamente desde una visión personal, a modo de descripciones de los recorridos que hacía en sus excursiones, por ejemplo, desde Bakio, a lo largo de la costa vizcaína, y que también aparecen en el resto de su producción plástica. Los paisajes de Guezala son calmados, incluso cuando aparecen personajes, y están alejados de referencias bucólicas, idealizaciones sugestivas u otras interpretaciones enraizadas en la tradición plástica academicista. Igualmente, como ya se ha indicado, el paisaje adquiere un relevancia significativa en algunos de los retratos de Guezala, en los que los personajes se integran en la naturaleza, que se convierte en decorado. Por ejemplo, en varias fotografías tomadas en la playa de Bakio, con vistas generales del paisaje en las que los personajes actúan más como componente compositivo de la escena que como protagonistas de la misma.

8. CARMONA, E.: “7.5. Ciertas cualidades metafísicas”, en *Novecentismo y vanguardia, 1910-1936: en la Colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, D.L. 2009, p. 78.

En varios paisajes de Guezala se observa una tendencia a la disposición de elementos compositivos en diagonal, que muchas veces salen desde el primer plano de la imagen hacia el fondo, creando una o varias líneas de fuga. Otras veces, la diagonal no se presentan en profundidad, sino en primer plano a lo ancho de la fotografía y se interpone al motivo principal, como en *[El puerto de Elantxobe]* (Museo de Bellas Artes de Bilbao, n.º inv. 92/70), en la que la imagen también se estructura a partir de los distintos planos marcados por los diques, como se ha visto en otras.

En cuanto al paisaje industrial, también forma parte del entorno cercano del autor y como tal fue registrado en su obra. Éste no tiene una presencia numérica importante en la obra de Guezala, pero destaca por la relación que mantiene con el resto de su obra plástica, en la que el autor empleó algunas de estas fotografías como modelo para realizar cuadros al óleo, como se verá más adelante. También es significativo por sus implicaciones en relación a la idea de modernidad.

Por una parte, en el imaginario de la época, el progreso y la modernidad se asociaban directamente con la industrialización. Por la otra, ya desde mediados del siglo XIX, la fotografía fue empleada para el registro de las grandes construcciones que suponían avances en la dotación de servicios o innovaciones en la ingeniería o la arquitectura, como hizo Clifford con el Canal de Isabel II hacia 1855. Estas fotografías buscaban transmitir esa idea de modernidad, al mismo tiempo que eran un intento de fijar la continua modificación de la realidad y de asumir cognitivamente las nuevas relaciones del hombre con su entorno⁹.

Hay que añadir que el intenso proceso de industrialización que sufrió el entorno de la ría del Nervión también estuvo impregnado de connotaciones identitarias. La industrialización de Bilbao, desarrollada desde el último tercio del siglo XIX, tuvo una repercusión decisiva en la sociedad vizcaína, que sufrió una vertiginosa modernización. También afectó a la configuración del territorio, que se vio abruptamente transformado por el crecimiento urbano y la proliferación de fábricas. Al mismo tiempo, estos procesos fueron esgrimidos como constituyente de orgullo para la población, insuflando el desarrollo industrial de un sentimiento de identidad que perdurará en la región hasta el cambio de sistema económico de los años setenta del siglo XX.

Por último, en estas fotografías se vislumbran también las contradicciones de la época entre la modernidad como progreso y la idealización de la tradición, y las ambivalencias que afectaron a la sociedad ante las hondas transformaciones que se venían produciendo desde hacía décadas.

4. El uso del lenguaje fotográfico

En la obra fotográfica de Antonio de Guezala se identifica el empleo de determinados recursos de un modo habitual, algunos de los cuales se manifiestan como puntos de confluencia con los intereses plásticos del artista en el resto de su producción.

En su fotografía, Guezala muestra un gusto por el estudio y el manejo de la luz, que muchas veces emplea de un modo expresivo, practicando las posibilidades de la cámara para captar determinados efectos lumínicos, aunque no siempre el resultado fuera el esperado.

9. RICE, S.: "Souvenirs", Art in America, septiembre 1988. Artículo citado y comentado en CANOGAR, D.: "Ponts, trens i gitanos: El paisatge industrial fotogràfic a l'espanya del segle XIX", en La fotografia a Espanya al segle XIX. Barcelona, Fundació "La Caixa", D.L. 2003 (1ª edición 2001), pp. 31-38.

En muchos retratos Guezala hace uso de una iluminación lateral, con la que una parte del rostro queda sombreado, como en los respectivos de Eloísa Guinea y Francisca Larequi realizados en la galería acristalada de *La Cerca*, cuya semejanza estética y compositiva no puede dejar de señalarse (Museo de Bellas Artes de Bilbao, n.º inv. 92/10 y 92/9, respectivamente). En otras tomas realizadas en las escaleras traseras de la casa, el autor juega con el efecto de los rayos del sol que se filtran a través de las hojas de los árboles, proyectando una luz irregular sobre las superficies y los personajes. También experimenta a menudo con los contraluces, empleados para remarcar las siluetas de las figuras, ensayados con sus familiares, bien en interiores o bien en el jardín de *La Cerca*, y conseguidos con total acierto en las ya mencionadas fotografías en las inmediaciones del puerto de Elantxobe (Museo de Bellas Artes de Bilbao, n.º inv. 92/61, 92/71 y 92/73).

El carácter experimental en el manejo de la luz y los contrastes se ilustra con dos autorretratos en los que Guezala aparece en su taller, de perfil delante de un gran ventanal. El autor realiza dos tomas con el mismo encuadre, pero con distintas mediciones de luz: en una, la figura está correctamente iluminada y el exterior, tras el ventanal, aparece *quemado*, es decir completamente blanco. En la otra, el autor realiza la medición de la luz exterior, lo que permite captar la vegetación del jardín a través del cristal, con lo que la figura de Antonio y los objetos del interior de la habitación aparecen en penumbra (Fig. 5 y 6).

Guezala ensaya en su obra fotográfica con efectos lumínicos sutiles, que se limitan muchas veces a pequeños detalles, como el gusto por captar las sombras proyectadas por los sombreros sobre los rostros de los retratados, dejando visible únicamente la parte inferior del rostro, que también se verá en obras de otras disciplinas. Igualmente, en relación con la experimentación de la luz, son varias las fotografías de la playa de Bakio en las que Guezala capta el efecto visual del reflejo del agua estancada en la arena, que duplica



Fig. 5 y 6) [Sin título]. Colección particular. Bilbao.

parte de la anatomía de los personajes. Con ello, se crea una cierta sensación de extrañeza óptica que se conjuga con la belleza formal de la imagen, como ocurre en *[Retrato de Julio de Guezala con sus amigos]* (Museo de Bellas Artes de Bilbao, n.º inv. 92/101) (Fig. 7).



Fig. 7) *[Retrato de Julio de Guezala con sus amigos]*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, n.º inv. 92/101

Otros aspectos del lenguaje fotográfico con los que Guezala juega esporádicamente son el desenfoque y la plasmación del movimiento de los sujetos, como parte de un proceso de experimentación de las posibilidades de la técnica fotográfica.

En cuanto al desenfoque, debemos contextualizar estéticamente este recurso en la fotografía de principios del siglo XX. Por un lado, en la fotografía pictorialista se aplicaba de forma sistemática el llamado *flou*, un ligero desenfoque que buscaba una apariencia más suave frente a la *fría* definición de los contornos de la fotografía directa, siendo un recurso que se había extendido más allá del pictorialismo. En contraposición, los nuevos movimientos que buscaban superar los artificios del pictorialismo, como la Straight Photography, en Estados Unidos, o la Nueva Objetividad, con Albert Renger-Patzsch a la cabeza, reivindican la nitidez óptica que el objetivo fotográfico proporciona.

Antonio de Guezala, sin embargo, no parece seguir estos planteamientos estéticos, aunque quizás los conociera. Más allá de una cuestión técnica o de limitaciones mecánicas y ópticas, el autor solía fotografiar con poca profundidad de campo, dejando los fondos desenfocados, y no solía hacer enfoques precisos, creando así cierta atmósfera y calidez ambiental, frente a la frialdad de la Nueva Objetividad, pero sin llegar a la artificiosidad del pictorialismo¹⁰.

En algunas fotografías, el autor combina un desenfoque general de la imagen con una mayor definición en una zona concreta, fijando el foco en un elemento marginal o secundario. De este modo, Guezala altera la *lógica*

10. Se desconoce qué cámara fotográfica y qué lentes ópticas utilizaba Antonio de Guezala, pero en concordancia con su *status* económico, se puede pensar que empleó una máquina de fotografía de cierta calidad, que ofreciera buenos resultados técnicos.

óptica al invertir la jerarquización visual del ojo, según la cual se enfoca al objeto/sujeto principal de la composición. Siguiendo esta *anástrofe* visual, en *[Retrato de Anselmo]* (Museo de Bellas Artes de Bilbao, n.º inv. 92/25) (Fig. 8), el foco está fijado en un lateral del carro de mimbre, dejando difuminado el rostro de Anselmo, pese a ser el protagonista de la imagen. Por otro lado, Guezala también probó a desenfocar las imágenes en el momento de positivarlas, con el objetivo de la ampliadora, realizando varias copias de una misma fotografías con distintos grados de desenfoco¹¹.

De forma parecida cabe hablar de las figuras que aparecen *movidas* en las fotografías¹². Si bien no podemos atribuir a Guezala una exhaustiva investigación de este aspecto, sí encontramos un interés en la representación del movimiento y su registro fotográfico.

La representación del movimiento fue un tema en torno al que trabajaron varios artistas próximos a las Vanguardias y en el que la fotografía jugó un papel fundamental a partir de las cronofotografías de Marey¹³. Uno de los movimientos plásticos que mayor atención prestaron a la representación del movimiento fue el Futurismo italiano y el *fotodinamismo* de los hermanos Bragaglia que buscaron representar la sensación psíquica que captamos del movimiento¹⁴.



Fig. 8) *[Retrato de Anselmo]*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, n.º inv. 92/25.

11. Esta práctica proporciona un desenfoco unificado en toda la imagen y no selectivo, a diferencia del realizado mediante el objetivo de la cámara.

12. El factor principal que incide en la captación fotográfica del movimiento es la cantidad de luz que recibe la película, y en el que se ven implicados el tiempo de exposición, la apertura del diafragma y la sensibilidad de la película. Cuando el motivo fotografiado está en movimiento, un tiempo de exposición largo, en relación con los otros dos valores, produce una distorsión conocida como foto movida, que puede llegar a mostrar el recorrido del desplazamiento en la imagen, y que no hay que confundir con el desenfoco.

13. A finales del siglo XIX Eadweard Muybridge realizó numerosos experimentos con el fin de captar mediante la cámara fotográfica el movimiento, cuyos resultados fueron publicados en *Animal Locomotion, an Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements*, en 1887. En el libro se incluían las fases del movimiento del cuerpo humano en distintas actividades. Étienne-Jules Marey (1830-1904), basándose en los trabajos de Muybridge, trabajó a partir de 1881 en sus llamadas cronofotografías, en las que captaba el movimiento y su trayectoria mediante su descomposición. Fueron presentadas en 1885 bajo el nombre *Locomotion de l'homme* en la Académie des Sciences de Francia.

14. La representación del movimiento en el seno del Futurismo fue planteada teóricamente, por vez primera, desde el *fotodinamismo*, con el ensayo *Fotodinamismo futurista*, de 1913. Sin embargo fue tras la expulsión de los hermanos Bragaglia y el rechazo oficial al medio fotográfico, cuando el Futurismo desarrolló ampliamente su teoría sobre el dinamismo. *Fotografía futurista italiana: 1911-1939*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1984.

15. SCHARF, A.: *Arte y fotografía*. Madrid, Alianza Forma, 1994 .

Guezala investigó sobre la representación del movimiento en el conjunto de su obra plástica, siguiendo distintas vías y soluciones, como se ve en el lienzo *Puerta giratoria* (Museo de Bellas Artes de Bilbao, DEP644) o en algunos de sus carteles, como *Bilbao côte basque, 1933... Peña motorista de Vizcaya* (Museo de Bellas Artes de Bilbao, n.º inv. 06/362). Este último ha sido puesto en relación con el Futurismo en cuanto a la conceptualización plástica del movimiento, representando la estela que deja un cuerpo. En sus fotografías, las figuras en movimiento pueden aparecer simplemente *emborronadas*, sin perder su identidad corporal, mientras que otras veces el cuerpo crea una estela, de un modo similar al efecto del citado cartel. Así sucede en *[Sin título]* (Museo de Bellas Artes de Bilbao, n.º inv. 92/96) (Fig. 2), en la que apenas se percibe la figura de la *aña* en movimiento, a la derecha de la imagen.

Como se ha ido viendo, la fotografía de Guezala no supone una ruptura clara con las percepciones visuales tradicionales, como harán los fotógrafos más modernos europeos. No obstante, el autor sí ensaya algunas de las posibilidades que la fotografía ofrece a la hora de captar la realidad y ofrecernos nuevas formas de visión, a veces incluso creando nuevas realidades mediante técnicas como la doble exposición, que Guezala también practicará puntualmente.

5. La fotografía como modelo de la pintura

Desde la invención de la fotografía, su interrelación con la pintura y otras expresiones plásticas, como el dibujo o el grabado, ha sido una constante y ha tenido numerosas aplicaciones. Una de las más habituales ha sido el uso de tomas fotográficas como *apunte del natural* para la posterior realización de obras pictóricas o gráficas. Ante todo, la sustitución del modelo por una fotografía eximía al retratado de las largas horas de posado ante el pintor. Así lo hicieron grandes maestros como Ingres, aunque no lo admitiera, Delacroix y Degas, entre muchos otros¹⁵. Entre ellos, el caso de Degas es el más destacado: el pintor fue un apasionado aficionado a la fotografía y la utilizó no sólo para copiar a los modelos, sino que trasladó a su pintura los puntos de vista, encuadres y composiciones propias de las nuevas formas de percepción generadas por la mecanización, en general, y la fotografía, en particular¹⁶.

Observando las fotografías de Guezala, se descubre una serie de traslaciones compositivas directas a algunos de sus óleos, principalmente de las ya citadas fotografías de temática industrial o urbana. En unos casos, la composición y los elementos de los óleos se corresponden perfectamente con los de las fotografías, como en *Muelle de Olaveaga*¹⁷, pintura que fue realizada a partir de la fotografía *[Sin título]* (Museo de Bellas Artes de Bilbao, n.º inv. 92/81). En otros, se aprecia que el autor interpretó con mayor libertad la escena fotográfica, como en el óleo *Sin título (Malecón con grúa)*¹⁸, realizado según la fotografía *Olaveaga, Bilbao* (Museo de Bellas Artes de Bilbao, n.º

16. Tradicionalmente estas nuevas formas del lenguaje pictórico fueron atribuidas en exclusiva a la influencia del arte japonés, que también tuvo su influjo en los pintores impresionistas. Sobre la influencia de la fotografía en los puntos de vista y las composiciones en los lienzos de Guezala, cabe destacar dos obras homónimas, *Eresoinka 20 h. 45* (Museo de Bellas Artes de Bilbao, n.º inv. 82/1674 y 82/1675), con una clara influencia fotográfica en la composición y los planos empleados, y un carácter de instantánea que se refleja también en el título. Desgraciadamente, la mayoría de la producción del autor durante su exilio se ha perdido, por lo que se desconoce si el autor empleó fotografías como *bocetos* de estos lienzos.

17. MUR, P.: 1991, *op. cit.*, p. 169, n.º cat. 38.

18. *Ibidem.*, p. 170, n.º cat. 52.

inv. 92/79). Comparando ambas imágenes se ve una ligera variación en el encuadre, pero el punto de vista y los elementos principales coinciden en ambas. Las principales diferencias vienen dadas por el lenguaje pictórico empleado, que sintetiza los elementos de la composición y le confiere un carácter escultórico a las masas arquitectónicas. Es decir, Guezala tradujo la imagen fotográfica a un determinado lenguaje pictórico para expresarse.

Si se examina la totalidad de la producción del artista observando la correspondencia entre las fotografías y el resto de su obra, se aprecia un trasvase sutil de elementos, con los que Guezala trabaja con una total autonomía en cada disciplina, en las que imprime un carácter distinto. Una buena plasmación de esa interpretación abierta se da en un retrato fotográfico de Eloísa al aire libre, sentada sobre una roca y llevando un sombrero, que se asemeja a *Caricatura de Eloísa Guinea* (c. 1911)¹⁹. La traslación de la fotografía al guache no es literal, ni mucho menos, la figura no tiene la misma pose exactamente ni el paisaje coincide. Guezala ha empleado recursos propios de la caricatura y ha alterado la realidad de la fotografía conforme a éstos. No obstante, hay un paralelismo indiscutible entre ambas imágenes, que se afianza en pequeños detalles como el sombrero, el largo collar o el vestido que lleva.

Asimismo, existe una fotografía de un primer plano de Eloísa de perfil, que sería empleada para la realización del óleo *Retrato de Eloísa Guinea de Guezala*²⁰ (Fig. 9 y 10). Aunque los elementos circundantes son distintos, el rostro y la mirada de Eloísa son semejantes en ambas obras, a lo que hay que añadir que ambas imágenes fueron realizadas en 1912. Además de estas dos piezas, hay que citar el bodegón *Cosas* (c. 1915)²¹, en el que



Fig. 9) [Sin título]. Colección particular. Bilbao.

19. *Ibidem.*, p. 35 y p. 174, n.º cat. 98.

20. *Ibidem.*, p. 166, n.º cat. 9.

21. *Ibidem.*, p. 167, n.º cat. 18.



Fig. 10) Retrato de Eloísa Guinea de Guezalá. Colección particular. Bilbao

aparece, en la pared del fondo, un cuadro con un perfil que recuerda a los anteriores, pero rodeado de motivos que no coinciden. Se trataría de una nueva interpretación del autor introducida como elemento secundario de una tercera obra. En otros casos, el autor emplea la fotografía como soporte sobre el que experimenta soluciones plásticas que aplicará posteriormente en otras obras.

En última instancia, se debe advertir que la adopción de la fotografía como punto de partida para otras creaciones no es sistemática en la producción de Guezalá, y las relaciones que se establecen entre fotografía y pintura son múltiples. Estas prácticas se pueden interpretar como una forma de experimentación, en la que en ocasiones el autor hace uso de una imagen fotográfica de forma literal, mientras que otras la imagen fotográfica le lleva a recrear nuevas composiciones. Los ejemplos que aquí se han indicado son pequeñas muestras de esa interrelación entre los distintos medios de expresión empleados por Guezalá que finalmente confluyen en una única visión creativa.

6. Recapitulación

En un primer momento no resulta fácil dilucidar cuál fue el grado de interés y dedicación que Guezalá le concedió al medio fotográfico, a lo que hay que añadir la propia naturaleza de la fotografía, que abarca un amplio rango de usos sin una delimitación clara. La temática fotográfica de Guezalá se ajusta a una función de recuerdo, que es indiscutible pero no exclusiva. Además, el empleo de recursos ajenos a la corrección técnica, puede llevar a pensar que se trata de errores. De hecho, la fotografía de Guezalá, en general, está lejos de ser perfecta técnicamente.

La experimentación con los lenguajes fotográficos es un rasgo que se deja ver en la obra fotográfica de Guezalá de una manera sutil, a veces casi imperceptible. Sin embargo, si tenemos en cuenta el carácter de la producción general del autor y la persistencia de algunos motivos, la práctica fotográfica de Antonio de Guezalá se revela como un campo más en el que desarrolla su creatividad. El autor asume, pues, una postura cercana a la eliminación de las jerarquías entre disciplinas y los rangos artísticos, formulada por las Vanguardias Artísticas, y lo hace adoptando las distintas prácticas de forma

natural en su quehacer creativo, sin señalar o hacer hincapié en el conflicto que ello conllevaba respecto a una idea tradicional sobre el Arte.

Al respecto, se debe recordar que Guezala gozó de una posición económica y social que le eximía de someterse a unos patrones dictados por el mercado del arte y le permitieron desarrollar su actividad con una total libertad creativa. Aunque se evidencia en su obra que el autor no tuvo una influencia de ninguna tendencia fotográfica, sino que crea una propuesta propia, con un lenguaje personal que no responde estrictamente a unas directrices estilísticas concretas.

Por último, se debe considerar a Guezala como un *creador*, en el sentido más amplio del término, en cuya producción se aprecia simultáneamente una visión cosmopolita y tradicional, proyectada desde una perspectiva intimista y cotidiana. Guezala plantea su actividad en torno al mundo que le rodeaba y a su propia sensibilidad, sin adoptar unos dictados definitivos e inamovibles. Este hecho revela un alto grado de subjetividad que coloca al autor en el centro de la concepción artística como único protagonista del acto creativo, lo cual enlaza con las nuevas ideas artísticas que se estaban dando en el momento, en sintonía con las Vanguardias Artísticas y el papel que adopta el artista en ellas.