

## **Eduardo Sanz o la memoria del mar: el exilio como reinterpretación del patrimonio cultural de las comunidades marineras del norte de España.**

Ruth Cereceda Gaton<sup>1</sup>

### **Resúmen**

En su obra, el pintor Eduardo Sanz (1928-2013) reinventa un mar cantábrico y una cultura norteña que le sirven para crear una cuidada imagen pública. En su trabajo se mezclan el interés por el arte de vanguardia con la fascinación por los elementos más populares de las culturas marineras de los pueblos del norte, que representa a través de un lenguaje artístico personal. Esta dualidad le permite moverse en los círculos de la vanguardia artística contemporánea, mientras su obra y persona pública le sirven como reivindicación casi sarcástica de una estética propia de taberna de puerto. En este artículo se propone un análisis de los elementos culturales que componen la obra de esta figura clave en la pintura de la segunda mitad del siglo XX español, para contextualizar su producción artística en su relación con el imaginario mitológico de las culturas marineras del norte de España.

**Palabras-clave:** Mar; Exilio; Memoria; Identidad; Cultura popular; Arte de vanguardia.

### **Abstract**

In his work, the painter Eduardo Sanz (1928-2013) reinvents the maritime culture of the North of Spain in order to create a dedicated public image for himself. His artistic production shows his interest in avant-garde art, as well as his fascination with the most popular elements of the maritime cultures of the north, which he accounts for by a very personal artistic language. Such duality allows him to work within the realms of Contemporary Art, while his work and public persona allow him to pose an almost sarcastic defence on the aesthetics of the port tavern. The present paper aims to analyse the cultural elements that collude in the work of Eduardo Sanz, a key figure in the artistic world of the second half of 20<sup>th</sup> century Spain, in order to contextualize his artistic production in relation to the mythological imagery of northern Spain's maritime cultures.

**Keywords:** sea, exile, memory, identity, popular culture, *avant-garde*.

¿Tu obra posee una gran unidad? Yo creo que sí, aunque eso se verá al final del recorrido. De forma y en apariencia los cambios han sido muy bruscos pero de fondo creo que no tanto,

---

<sup>1</sup> CV resumido (ver CV completo en: <http://queensu.academia.edu/RuthCereceda>). Experiencia profesional: 2009 – 2013, BISC, Queen's University (UK): Profesora de ELE e Historia del Arte. 2013 Entretanto magazine: Editora jefe, sección de Historia del Arte. 2007-10 Universidad de Cantabria: Profesora de cultura española y ELE. 2008 UIMP - Universidad Internacional Menéndez Pelayo: Profesora de cultura española y ELE. Formación: 2014 Doctorado en Historia del Arte, Universidad de Oviedo. 2010 DEA Diploma de Estudios Avanzados en Historia, Arte, Universidad de Cantabria. 2001 Licenciatura en Geografía e Historia, Universidad de Oviedo.

siempre ha estado presente la luz, el mar, el horizonte, la calma... es más, creo que al final pasamos toda la vida pintando el mismo cuadro (Vellido, 1991).

Eduardo Sanz nace en 1928 en Santander, en la zona de Puertochico, donde la influencia del mar y su amor por la navegación y los barcos, junto al hambre y las enfermedades de los años 40, así como algunos éxitos deportivos, constituyen sus primeros recuerdos y su primer imaginario artístico.

Junto a sus hermanos realiza su aprendizaje profesional en el campo de la pintura industrial, una profesión que no le gusta. Inclinado hacia el dibujo desde pequeño, decide buscar una salida al futuro como pintor industrial, a través del arte. La respuesta la encuentra en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde ingresa en 1953. Participa en su primera exposición con ocasión del premio *Estanislao Abarca*, donde su obra es expuesta en la *sala del crimen*, lo que lejos de avergonzarle, se convierte casi en motivo de orgullo y sienta la base de su larga vocación *anti-sistema* en el arte contemporáneo. Tras pasar serias dificultades económicas, en su segundo año en Madrid consigue la beca de estudios otorgada por la Diputación de Santander, compuesta por 6.000 pesetas.

En estos años, el acceso al panorama artístico internacional es casi nulo, excepto por algunas de las exposiciones organizadas por la Dirección General de Bellas Artes, y los números atrasados de revistas especializadas que Eduardo lee en la biblioteca de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. La influencia del ambiente artístico de la Escuela le sirve de estímulo para desarrollar su particular visión artística, lo que le supone continuos enfrentamientos con el academicismo, a la vez que le granjea cierto respeto por parte de los profesores.

En 1954, su participación en el *I Salón de la Joven Pintura Montañesa* en la Galería *Sur* constituye su primer contacto con el galerista y escritor Manuel Arce. Además, viaja a París en dos ocasiones –en 1955 y 1958–, donde conoce la obra de Tinguely y Wols. En 1956 realiza su primera exposición individual en la sala *Delta* y recibe uno de sus primeros encargos importantes: el *Retrato de la mano oculta* (c.1956). En 1957 le otorgan la beca de paisaje de El Paular y el Premio Nacional Universitario, lo que le permite pasar el verano en Segovia con su compañera de estudios Isabel Villar. Ambos desarrollan una obra en la que comparten tonos y materiales con los de la Escuela de Vallecas, pese a que Eduardo nunca ha admitido su interés por este

tipo de pintura. En 1958 es invitado a participar en la exposición *Pintura Española*, junto a diversos integrantes de dicha escuela.

Su paso al ambiente artístico profesional se traduce fuertes críticas de su producción abstracta por parte de la prensa especializada. No obstante, también disfruta del apoyo de empresarios y coleccionistas que le ayudan a superar sus dudas. Su vuelta se celebra con *Pintura nº1*, lienzo que la crítica entiende como el comienzo del periodo informalista. Comienza además su colaboración con Manuel Arce: tres años de gran fecundidad creativa en los que entra en contacto con la vanguardia catalana y con el crítico Eduardo Cirlot, desarrolla el denominado *concretismo mágico* y sus exposiciones se multiplican. Posteriormente, el crítico le incluye en su texto sobre el informalismo peninsular *La pintura no figurativa en España (1961)*, como integrante del informalismo periférico, caracterizado por unas tonalidades marinas muy personales.

En su primera época artística se dan cita las diversas tradiciones locales -en cuanto a calidades tonales- y académicas de sus primeros años, con su aprendizaje europeo -parisino principalmente- y la búsqueda intensa de un cosmopolitismo que le hace huir del encasillamiento. De París recibe influencia postcubista, que se aprecia en sus obras de finales de los años cincuenta. La expresión gestual y libre es parte de su factura desde sus comienzos, pero la forma en que el gesto y la libertad se expresan tiene una tendencia abstracta que se aprecia en el trabajo informalista de los primeros años sesenta: grandes planos en tonos claros, con elementos geométricos en colores primarios -rojos o azules-, constituyen el ámbito de estudio del pintor. En sus obras mezclan el tema y el fondo; se intercambian los papeles de los elementos, sin reglamentación aparente, más allá de la disposición matérica. La libertad de acción constituye una de las constantes en su obra y le conecta con las teorías informalistas.

La aplicación de las teorías existencialistas a la creación artística, tiene como consecuencia la defensa de la libertad del artista para expresar sus vivencias y emociones. El planteamiento vital y artístico de Sanz conecta con estas teorías – recibidas probablemente de forma inconsciente-, que se traducen en una lucha constante por la independencia y contra el academicismo.

Con ocasión de su exposición de 1961 en la galería *Sur*, se produce un debate social y periodístico a propósito del arte abstracto, que queda reflejado en los dos periódicos locales *El Diario Montañés* y *Alerta*, y que sirve como termómetro de la situación por la que atraviesa la pintura de vanguardia. En 1962 participa en la Bienal de Venecia de 1962, y habla por primera vez de sus investigaciones con espejos. En 1963 se rompe la colaboración de Sanz con Manuel Arce. En pleno proceso de búsqueda y cambio, el matrimonio con Isabel parece ser uno de los desencadenantes de la ruptura, aunque se dan otros factores apuntados por ambas partes. La ruptura con el galerista se traduce en el asentamiento definitivo de la pareja en Madrid.

A partir de 1964 el cambio de registro en su producción está completo. De los primeros collages, con una participación limitada del material de espejo, al uso intensivo, Sanz incorpora el espejo a la historia del arte de forma directa y brutal, en ocasiones. En los comienzos de la etapa Sanz huye de la belleza formal, recibiendo fuertes críticas negativas tras su exposición de 1964 en el *Ateneo* de Madrid, y el apoyo de compañeros de profesión y de un sector de la crítica especializada. No obstante, se trata de una obra de difícil salida comercial, y el matrimonio pasa por dificultades económicas, que sobrellevan con la producción y venta de artesanías. A partir del 1966 su propuesta artística se dulcifica, ayudado por la selección de obra que hace Fernando Zóbel para el *Museo de Arte Contemporáneo de Cuenca*<sup>2</sup>.

En Madrid, Eduardo trabaja con la galería *Iolas-Velasco*, que le pone en contacto con la vanguardia artística de la capital. Su obra se hace más compleja: utiliza la superposición de planos vítreos, que la dotan de una mayor presencia estructural, e incluye elementos geométricos en su factura, dotándola de una sensación cinética. En 1969 participa en los experimentos del grupo *Antes del Arte*, en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, que le sirven de inspiración para la realización de la serie geológica y de los *Múltiples*. Estos últimos responden también al deseo de buscar nuevas formas expresivas que acerquen la obra de arte a un público más amplio.

---

<sup>2</sup> Obra actualmente desaparecida.

La crítica del momento entiende su producción artística dentro de la órbita cinética, especialmente tras su presentación en el mercado hispanoamericano en 1970. El éxito se traduce en la multiplicación de exposiciones, especialmente durante la primera mitad de los años setenta. La muestra retrospectiva que celebra en el *Museo Español de Arte Contemporáneo* de Madrid sirve como cierre y conclusión de esta etapa. A partir de 1975 las Sanz *Cartas de Amar* toman el papel que en la década anterior habían desarrollado los espejos.

El 1 de enero de 1975 Eduardo termina su obra **Código Internacional de Señales**. En las obras de esta etapa se escenifican cartas de amor por medio de docenas de pequeñas banderas de colores, utilizando el código visual marítimo para la comunicación de mensajes. La ordenación geométrica sigue presente en su obra, con la particularidad de que el mensaje oculto de las que las dota funciona como un salvoconducto para no quedarse en la mera apariencia estética, carente de significado.

En 1978 Eduardo cumple cincuenta años, y decide que es momento de tomarse un descanso y reflexionar sobre su trayectoria para definir el camino de su madurez artística. Con este descaso no busca la inactividad, sino el dar un descanso a la actividad intelectual. Durante un año, que denomina sabático, se dedica a construir artefactos y maquetas de barcos, y a pintar retratos de marinos famosos en pequeño formato. Antes de terminar el año ya ha decidido cuál será su próxima empresa, y así lo hace saber a sus amigos y familiares.

La obra de Eduardo Sanz en esta primera parte de su biografía artística, se ha caracterizado por una búsqueda continua de un lenguaje propio, personal y único. En su trabajo se aúna el deseo por ser diferente y no repetirse, la investigación de elementos clave, que den unidad y sentido a su trayectoria, y la libertad de acción de quien no se deja encasillar en una definición de éxito:

recuerdo que [...] Chirino [en] la primera exposición que yo hago de mis espejos rotos en el Ateneo, viéndolo [me dijo] 'Eduardo, qué suerte tienes tú de no ser conocido, para poder hacer estas cosas, lo que te da la gana, en fin, los que ya tenemos una imagen estamos más...', y es que era un poco duro, estar en un estatus profesional, y salirte a hacer juguetitos y exponerlos (Cereceda, 2009).

El periodo de descanso queda concluido con la exposición de los artefactos en la galería *Galería Kreisler 2*, en 1980. Durante los meses de primavera de 1979 Eduardo había comenzado a viajar por las costas del país intentando visitar el mayor número posible de faros. El primer viaje le lleva desde las costas de Ayamonte hasta Alicante, y visita varias docenas de señales. También, en este primer viaje es cuando realiza la mayor parte de los contactos con técnicos fareros (Celestino Barrios, Antonio Bernal, Antonio Caballero, Enrique Pérez, etc.), de quienes realiza varios retratos. De sus apuntes y notas manuscritas, realizadas en el cuaderno de viaje, se desprende la pérdida de la ilusión por la aventura. Las dificultades se traducen en visitas realizadas a gran velocidad, con paradas de escasos minutos en cada faro. Una de las razones apuntadas para explicar la velocidad del primer viaje es el carácter obsesivo del pintor. No obstante, otra razón que podría apuntarse es que los cambios de etapa siempre resultan inciertos, y quizás Eduardo trate de decidir con este primer viaje la si la empresa puede resultar exitosa.

Posteriormente, Eduardo realiza algunos viajes más, con el objetivo exclusivo de catalogar faros que faltan en su colección, pero la mayor parte de ellos se suceden aprovechando las vacaciones, como en los casos de Cantabria, Asturias o el País Vasco; o la realización de exposiciones, como en las islas Baleares o Canarias. A medida que pasa el tiempo, las anotaciones en los cuadernos de viaje son menos detalladas y en muchos casos decide hacer una consulta telefónica antes de presentarse en el faro, para evitar perder el tiempo en viajes infructuosos.

No obstante, se trata de uno de los periodos más populares de pintor. A diferencia de los espejos, que pese a ser popular dividía a crítica y público, la aceptación de la etapa de los faros se realiza por unanimidad. Los artículos se suceden en las publicaciones de prensa de tirada nacional, y el público favorece claramente un lenguaje a priori más sencillo, con la asistencia en masa a sus exposiciones. El éxito se traduce en reconocimientos públicos, exposiciones de gran tamaño museos y salas de titularidad pública, y participación en numerosas muestras colectivas.

De este periodo data además una de las mayores colecciones del pintor. Eduardo ha sido coleccionista durante toda su vida, especialmente de objetos realizados con hojalata y etiquetas, vitolas y licitaciones de cigarros puros. Durante esta etapa

comienza también una colección de elementos diversos cuyo punto de conexión es la imagen del faro. Los objetos de esta colección se cuentan por cientos, y una selección de los más interesantes para el pintor son los que expone en la Sala Anular del Centro de Arte FCM.

El año 1987 supone un punto de inflexión al dar por finalizada la etapa de los faros, que van a dar paso a las marinas. Entre estas dos etapas no existe un momento de ruptura, como había ocurrido anteriormente, sino que ambas van a solaparse durante varios años. Entre 1987 y 1990 aún le quedan algunos faros que pintar y, de forma mucho más esporádica, continúa visitando y pintando señales hasta 2002. Posiblemente su carácter obsesivo es el que le lleva a intentar terminar la catalogación que se propuso en 1979, y no dejar fuera ninguna señal de importancia.

El estudio del mar protagoniza el periodo más reciente del pintor. Desde 1988 hasta 2009 Eduardo desarrolla varias dedicadas a la pintura de marinas. Las series de *Hora Solar* y *Polípticos* se muestran en exposiciones que se alternan con exposiciones retrospectivas sobre el periodo de los faros. Al igual que en el periodo anterior, la clave de la obra reside en el juego entre realidad e invención. En 1997 es incluido en la colectiva *En torno al paisaje, de Goya a Barceló*, celebrada en Círculo de Bellas Artes, en Madrid, junto a nombres de gran prestigio en el panorama artístico nacional; y en 2002 su trabajo se expone en la muestra *Que trata de España*, en la Academia de España en Roma. La pintura de marinas le proporciona lo que ha estado buscando durante toda su carrera: un tema infinito, del que no puede anticipar el resultado, porque está siempre en constante cambio y reinención.

Los últimos tres años (2009-2012) Eduardo los ha dedicado al homenaje: ente 2009 y 2010 desarrolla toda una serie pictórica en la que analiza *La Gran Ola*, de Hokusai; y en 2011 comienza la serie *Cachón con patatas*, donde revisa algunos de los elementos que componen su bagaje cultural.

El nuevo milenio trae muchas novedades para el pintor: en 2002 descubre la obra del japonés Hokusai; en 2004 decide visitar el centro Guggenheim de Bilbao -a donde se había negado asistir anteriormente por cuestiones ideológicas-, y escribe sus memorias; recibe diversos premios y galardones; en 2007 se edita un sello de correos en su honor; participa en los talleres de verano de la Universidad

Internacional Menéndez Pelayo y en las conferencias del Ateneo de Santander. Pero la conclusión de todo este periodo se encuentra en la inauguración de centro de Arte Faro Cabo mayor, en 2006.

El término “circunnavegación” podría utilizarse para definir la trayectoria vital y artística del pintor. El mar constituye la referencia constante en su obra desde las primera vistas de marinas de los años cincuenta y las series del periodo informal, los vidrio-espejos, las *Cartas de Amar* y las series de faros, olas, horas solares y cachones de las últimas décadas. El mar ejemplifica, además, su constante vuelta al punto de partida de su vida y su obra: las referencias culturales de los pueblos de mar han servido para definir su postura e imagen públicas. Sin embargo, esta imagen no está exenta de un cierto sarcasmo socarrón, que incluso le permite jugar a ubicarse a medio camino de la dualidad que él mismo crea, entre la pertenencia al arte de vanguardia y la reivindicación de aquellos elementos tópicos -y kitsch- de la cultura marinera.

Tanto en la obra del pintor como en su trayectoria personal, se aprecia una fascinación por la mezcla del arte de vanguardia con lo más popular de la cultura marinera. En sus creaciones Sanz refleja una búsqueda constante de la novedad que le sitúa casi siempre a contra corriente del panorama artístico nacional. Mientras, desarrolla una cuidada imagen social –siempre vestido con jersey de lana y barba, hace público su gusto por las tabernas más tradicionales de la ciudad, como el *Mesón Riojano* y *La Conveniente*, a las que asiste habitualmente-, que le sirve para interpretar el papel de “viejo lobo de mar”. Consigue así una dualidad que le permite moverse en los círculos de la producción artística más contemporánea, al tiempo que reivindica y pone en valor una estética heredera de las tradicionales tabernas de puerto.

Tanto la obra como las colecciones de Eduardo Sanz responden a sus memorias de infancia. El interés y la mitificación que este navegante en tiempo de ocio y vacaciones hizo del mundo de la navegación es comparable a la de los escritores que pueblan su literatura de cabecera (Stephenson, Conrad, Melville, Baroja). Al igual que ellos, Sanz es objeto de la lucha entre progreso y nostalgia que preside gran parte la tradición artística contemporánea.



El mar y la cultura marinera han sido para Eduardo un elemento de estudio, de inspiración y de conexión con su infancia y juventud, con su familia y sus orígenes; un símbolo de eternidad, en el que recrear su cultura de origen, conectar con su pasado, anclar su presente y esperar el futuro. Su relación con el Mar Cantábrico ha constituido una de las piedras angulares de su vida:

la mar ha sido una constante: la mar y lo que hay alrededor. Ondas de espejos, lenguaje de banderas, barcos y ahora faros. «Porque a mí, realmente, lo que me gusta es vivir el mar. [...] Yo, en realidad, pinto mi nostalgia. Y mi nostalgia es el mar» (Pereda, 1984).

El crítico Francisco Calvo Serraller también recoge este sentimiento del pintor:

Los tumbos de la vida le han podido arrancar circunstancialmente del paisaje de su infancia, pero nada ni nadie le han arrebatado ese arraigo marinero, esa añoranza de mar, que es más vasta y melancólica [...] ¡Cuántas cosas no habrá hecho este viejo luchador de la vanguardia [...] por retomar la huella profunda del mar! [...] los espejos, banderas, señales y cartas de navegación, maquetas de barcos, relicarios marinos, paisajes costeros, diarios de a bordo, faros (Calvo Serraller, 1984).

Entre otros, la instalación permanente de la sala Anular en el Centro de Arte Faro Cabo Mayor de Santander deja constancia de cómo Eduardo Sanz utiliza el mar y los elementos asociados a la cultura marítima para crear su propia identidad como artista. Fascinado por la mezcla de la ingenuidad y aparente simpleza de los modos de vida tradicionales con la ruptura provocada por el arte de vanguardia, los utiliza para darle un doble significado a su obra, en la que el arte y lo popular se convierten en uno solo, manteniendo características de ambos.

### *Conclusión*

Pese a la libertad de acción del pintor y a la aparente desconexión que a primera vista podría verse entre las diversas etapas, hay varios elementos que son constantes y se repiten a lo largo de toda su producción. Tras la revisión de su obra bajo la perspectiva temporal que este trabajo permite, puede determinarse la existencia de un hilo conductor de toda su producción, desde las primeras obras de sus inicios y los primeros intentos vanguardistas, hasta la concepción última del *Cachón con patatas*. Estos elementos pueden encuadrarse dentro de tres grandes categorías:

En primer lugar, Eduardo desarrolla un intenso trabajo conceptual previo en cada una de las etapas. Sanz explica cómo proyecta sus obras inicialmente por escrito, haciendo un esquema de lo que quiere conseguir y cómo se van a disponer los elementos y los materiales, para conseguir el objetivo. Se produce una reflexión previa tanto a nivel individual de cada una de las obras, como a un nivel más general, en cada una de las etapas. Cada etapa responde a una necesidad expresiva, y es consecuencia de una búsqueda determinada, acompañada por los materiales de los que dispone, junto a una cierta dosis de intuición o de inspiración, como por ejemplo, cuando explica cómo surgen la *Pintura nº1*, las *Cartas de Amar* o los faros.

En segundo lugar, hay un hilo conductor que define la trayectoria de Eduardo Sanz, y que se repite de una forma u otra en todas sus etapas: el uso de unos colores y tonalidades de terminadas y el recuerdo del mar.

Los colores que utiliza se relacionan con el ambiente marinero de Santander o, al menos, con el de la costa cantábrica. Sus tonos se mezclan, raramente utiliza colores puros, sino tonos agrisados y pastel, diluidos para crear mares verdosos y grisáceos, acompañados de nieblas y calimas. Generalmente dispone el color en tintas planas dispuestas en franjas horizontales en clara referencia al horizonte marino.

El mar es un referente siempre presente en su obra. El mismo Sanz admite cómo esta circunstancia probablemente se deba a que desarrolla su carrera artística en Madrid, y el mar quedaría entonces en el fondo de su consciencia como un elemento de conexión con su origen, como una expresión de su significado básico y primigenio. Sanz admite que si hubiera desarrollado su carrera en Santander, probablemente se hubiera dedicado más a pescar y a navegar que a otra cosa. Sin embargo, parece que el mar queda como un anhelo constante que exorciza a través de su obra. Desde las primeras *marinas* de los años cincuenta y las series del periodo informal, con títulos en clara referencia al ambiente marino; los vidrio-espejos con motivos de *lluvias* y *marinas*; hasta las expresiones de amor marineras de sus *Cartas de Amar*; los faros y las marinas de los años noventa posteriores y, finalmente, los estudios de elementos del mar, como las olas y los cachones.

Puede ser, si. Nunca he tenido muy en cuenta esas cosas, pero ahora me doy cuenta de que todo viene de la infancia, de la juventud. Cuando revisas tu vida te das cuenta de que todo vuelve, y es imposible engañarse (Calvo Serraller, 1984).

**Referencias**

Calvo Serraller, Francisco (24/03/1984), "El faro de la pintura", Diario *El País*, Madrid.

Cereceda, Ruth (2010), "Entrevista con Eduardo Sanz, realizada en su casa de Madrid el 15/04/2009",

Tesina de Doctorado *Eduardo Sanz: una revisión crítica. Catálogo de producción artística 1945-1980*, Santander: Universidad de Cantabria.

Pereda, Rosa María (09/04/1984), "El Lenguaje de los faros", *Cambio 16*, 645.

Vellido, Eloísa (11/09/1991), "«Al final de mi recorrido se verá una unidad», dice Eduardo Sanz", Diario *Alerta*, Santander.