

aumenta las noticias que dio a conocer en su libro sobre *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites*, editado por la Diputación de Sevilla en 2001 y que constituyó el tema de su tesis doctoral.

El profesor Álvaro Recio ha asumido el estudio del retablo en periodos dispares. Por un lado, suyo es el capítulo II, sobre el retablo del Renacimiento, pero también el VI y el VII. El primero trata el retablo del final del barroco, —el que dejó a un lado las formas arquitectónicas y las substituyó por la fantasía—, y el segundo llega en su análisis hasta los inicios de nuestro siglo XXI, cuando por causa de la reiteración neobarroca vigente en los ejemplos coetáneos se cierra el recorrido vital del retablo bajo el peso inmenso de la historia y el agotamiento y frustración de las formas tradicionales, responsables de que los estilos contemporáneos no hayan inspirado el diseño de los últimos retablos ejecutados.

La profesora Fátima Halcón se ha ocupado por entero del siglo XVII. En el capítulo III analiza el retablo desarrollado durante la primera mitad de esa centuria, de indudable preponderancia arquitectónica, deudor de la armonía y de un cierto encorsetamiento formal, y en el apartado siguiente, la magna creación del articulado por un soporte grandioso como la columna salomónica.

A pesar de todo lo anterior, el estudio del retablo sevillano es, como muchos otros de excelencia artística, inagotable desde el punto de vista historiográfico. Este libro, no extingue en absoluto el tema si no que consigue algo más importante: estimular al investigador iniciado y abrir los ojos al novel para continuar el trabajo emprendido, que, de la misma manera que tiene su precedente más inmediato en la publicación del *El retablo barroco sevillano* —de los mismos autores y publicado por la Universidad de Sevilla en 2000— podría hallar su secuela en el futuro teniendo como objeto lógico de estudio la influencia que el arte lignario sevillano ejerció en las obras análogas de los virreinos americanos. Ese esfuerzo, aunque arduo y complejo, a buen seguro encontrará respuesta de la mano de estos tres autores, reconocidos expertos y difusores del conocimiento del retablo sevillano.

Álvaro CABEZAS GARCÍA



BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan, *Carmen Laffón. Apuntes para una biografía artística*, Sevilla, Diputación Provincial, 2009.

A la investigación del doctor en Filosofía y crítico del arte Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz y a sus encuentros con Carmen Laffón, debemos la publicación de *Carmen Laffón. Apuntes para una biografía artística*, que propone una revisión de la obra de la artista sevillana.

El autor elige el contexto de la primera gran muestra de la artista en la galería Biosca de Madrid, en 1961, para introducir uno de los grandes temas de reflexión abarcados en el libro: el “carácter fronterizo”¹ de la obra de Carmen Laffón, es decir la mezcla de géneros *a priori* opuestos.

1. BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan, *Carmen Laffón. Apuntes para una biografía artística*, Sevilla, Diputación Provincial, 2009, p. 12.

Veinticinco epígrafes suceden a esta introducción, a lo largo de los cuales el autor nos propone un recorrido de la vida y obra de la artista dividido en varias etapas, sin olvidarse de citar a los maestros y amigos que influyeron en su trabajo.

Para ello el autor se remonta hasta la iniciación de Laffón en la pintura al carboncillo, pastel y óleo, en el taller del pintor sevillano Manuel González Santos, amigo de la familia y entonces docente jubilado de la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla; seguido del posterior ingreso de la joven artista a la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, dirigida por Miguel Pérez Aguilera, que se convirtió en un segundo modelo para ella.

Describe luego los trabajos iniciales de Laffón en los años cincuenta, caracterizados por figuras clásicas representadas de manera casi simbolista, después de que dedique varios epígrafes al período conocido como “realista” de la obra de Carmen Laffón, que coincide con los años posteriores a su primera exposición en la galería Biosca en 1961. Hace entonces hincapié en distinguir la obra poética de los “modos de estar”² de Carmen Laffón, de los cuadros realistas madrileños coetáneos.

Examina también el período posterior a 1967, cuando la pintora se aparta de los usos tradicionales del color y de la luz, dando vida a unos bodegones y paisajes luminosos y depurados.

De la producción artística de Laffón en los años ochenta, el autor destaca el encargo del Ayuntamiento de Sevilla, el cartel de la Semana Santa de 1983, para el cual la artista realiza un cuadro casi abstracto, que no *representa* sino que *evoca* la fiesta religiosa sevillana a través del fragmento de un respirador de un paso. El autor ve en ese cuadro un ejemplo de lo que considera la poética de la obra de Laffón, siendo los objetos pintados por ella *señas*³, de maneras de ser al mundo. Según escribe el autor, a partir de este período Laffón abandona definitivamente la representación para concentrarse en una reflexión sobre las relaciones que se crean entre espectadores y cuadros, entre seres humanos y naturaleza. Por ese mismo motivo los bodegones cobran una dignidad especial: la de representar la poética de nuestro modo de habitar la tierra.

A estos cuadros dominados por la abstracción espacial, sucede una serie de *Armarios* cuyo meticuloso análisis permite al autor afirmar su posición al respecto de la mezcla de los géneros en la obra de Laffón, ya que algunas obras como *Armario cerrado blanco* reúnen elementos abstractos, a la vez que realistas y minimalistas.

A este período hermético sucede, en los años noventa, otra fase en la que la pintora explora el mundo de la escultura. Esta nueva experiencia deja huellas en sus cuadros cuya geometría y exactitud de las formas indican un cambio en su percepción del espacio. Las esculturas de Laffón, verdaderas instalaciones que recorrer, forman una larga reflexión sobre el proceso de creación artística, interrogan conceptos como la obra de arte y el objeto cotidiano. Sus pinturas, a su vez, se vuelven un espacio de diálogo entre pintura y escultura.

Los datos están respaldados por una serie de dieciséis láminas comentadas, con fotografías de Claudio del Campo y Monserrat de Pablo, y que podemos encontrar al final del libro.

2. *Ibidem*, p. 23.

3. *Ibidem*, p. 68.

La reflexión crítica de Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz se apoya además en una variada bibliografía en castellano y francés, que incluye biografías y monografías sobre la artista, obras poéticas tal como las *Oeuvres Complètes* de Baudelaire, así como ensayos filosóficos sobre la estética. Refiriéndose a Hegel, Husserl y Merleau-Ponty, el catedrático propone una relativización del concepto de “realismo mágico” de la obra de Laffón, explicando que sus cuadros tienden a expresar modos de estar de los individuos al mundo, y no a representar una determinada condición social y psicológica. Su reflexión le permite abarcar conceptos como la *figuración* y la *abstracción*, y establece la teoría que el único *realismo* de la obra de Laffón es el de la *presencia* del *se* y del *otro*, mientras que se entiende por *mágico* la misteriosa relación que une el pintor a la realidad, y la capacidad del primero a volver visible en el arte lo que queda invisible en lo cotidiano.

Se apoya también en los escritos de Weber para proponer una reconsideración del carácter “íntimo” a menudo asociado a la obra de Laffón. Según escribe, no se debe reducir la *intimidad* presente en sus obras al ámbito *privado* de la vida cotidiana. Nos encamina así lejos de la teoría moderna, la cual asociaba lo íntimo a lo privado y oponía la intimidad a lo público y a lo social⁴. Por lo contrario, defiende la idea que la intimidad presente en las obras de Laffón no es otro que la expresión de individualidad, es decir de vivir el *se* de frente a la naturaleza, a la sociedad, al mundo. Por ejemplo, sus retratos femeninos ofrecen ese tipo de individualidad, ya que el desamparo de los personajes está directamente ligado a las pocas oportunidades que les ofrece la sociedad coetánea en el desenvolverse personal y social.

Como hemos visto, Juan Bosco Díaz Urmeneta Muñoz no se limita a dar las líneas generales de la obra de Carmen Laffón, ni a proponer una serie de etapas cronológicas que marcaron su evolución, sino que hace una verdadera revisión sobre la crítica que se ha siempre hecho de sus obras. Se aventura en el peligroso y ambiguo terreno de los conceptos de “realismo mágico” y de “intimidad” a menudo atribuidos a las obras de Carmen Laffón. No pretende, por tanto, ser una biografía, sino unos “apuntes” en vista de una eventual realización de una biografía, la más justa, la más cerca de la realidad posible. El catedrático que, desde las primeras páginas del libro, describe sus cuestionarios a Carmen Laffón como “impertinentes”⁵, debe a su humildad un cuidado especial en la aproximación a los datos y en las interpretaciones que se pudieron y se pueden hacer de la obra estudiada. Más que una biografía, más que un repertorio de obras, más que un análisis filosófico, este libro es, pues, una invitación a una actitud de relativismo crítico de frente al arte, y en ese caso de frente a la obra de Carmen Laffón.

Marine CARON
Universidad Pablo de Olavide

4. Nos parece necesario recordar que a lo largo de la historia de la crítica del arte se asoció la intimidad de los temas a las artistas femeninas mientras que los temas públicos y sociales eran considerados dignos de artistas de sexo masculino, con lo cual el discurso de Juan Bosco Díaz-Urmeneta sobre la obra de Laffón se podría ampliar a muchos otros casos, desde el punto de vista de los estudios de género.

5. *Ibidem*, “agradecimientos”.