



JOSÉ RAMÓN

SIERRA

2015

Introducción
RAFAEL MONEO

Recolectores Urbanos

José Ramón Sierra, desde cerca Esbozo de la trayectoria de un artista contemporáneo

Víctor Pérez Escolano

Quizá sea conveniente conjurar desde el principio la dimensión personal de nuestra particular relación de amistad. Somos estrictamente coetáneos, nacidos ambos en 1945, él de diciembre, por consiguiente mas joven, como siempre le ha gustado decir. Para empezar, y no es baladí, aunque de procedencias dispares, fuimos compañeros de colegio jesuita a lo largo de nuestra infancia y adolescencia, luego de los inacabables estudios de arquitectura, compañeros de algunas y variadas acciones, como el recién nacido Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, sufrimos ambos un penoso servicio militar en el tardofranquismo, nos reenganchamos como profesores de la Escuela de Arquitectura de Sevilla, participamos de un puñado de ideas y conocimientos comunes, de personas y de cosas, y hasta fuimos cada uno padre de dos hijos, chica y chico, que nos hacen felices. Pero el paralelismo generacional, tantas cosas compartidas, esa amistad permanente, no se tradujo en la relación asidua, el contacto frecuente y agobiante, ni en el trabajo ni en la vida. La duración en las relaciones, también de amistad, radica en tener la confortable seguridad de un área de amortiguamiento tanto en el tiempo como en el espacio. Nada mejor, pues, que acompañarle en la celebración de su formidable trayectoria creadora.

En 1962, cuando aún no había cumplido los 17 años, José Ramón Sierra Delgado comienza a pintar en la casa vacía de sus abuelos en Olivares, el pueblo del Aljarafe sevillano origen de la familia materna, célebre como señorío del que sería valido de Felipe IV. Ese es el año del comienzo de los estudios de arquitectura en la Universidad de Sevilla, que con el plan de estudios de 1957 exigía previamente un primer curso en la Facultad de Ciencias. José Ramón Sierra, Juan Sebastián Bollaín, Gabriel Gómez Guillén y yo, nacidos en 1945, fuimos compañeros de colegio y optamos por estudiar arquitectura en la nueva Escuela Técnica

Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla. La singular diversidad científico-técnica y socio-artística de la arquitectura iba a generar en nosotros trayectorias peculiares, con convergencias y divergencias. Gómez Guillén era un gran aficionado al cine que pronto emigró a Canadá, pero Bollain desarrollaría una trayectoria cinematográfica, que tubo un atisbo común en 1969, cuando Sierra, él y yo realizamos de estudiantes un corto en súper-8 sobre la Capilla de San José de Sevilla, para la Sección de Cine Experimental que promovía el prof. Jaime López de Asiaín, catedrático de Composición Arquitectónica.

Para el curso de Iniciación, que es como había pasado a denominarse el ingreso en la Escuela, debíamos integrar con las materias científicas el desarrollo de las habilidades dibujísticas. Entre 1961 y 1963 mientras yo me preparaba en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, Sierra tomó el camino directo de la pintura; comenzó a pintar con esmalte sintético sus primeros cuadros, primero sobre lienzos antiguos de su casa de Olivares, y a continuación sobre paneles de madera, o sobre papel. El más antiguo localizado es “La Plaza de Olivares”, en el Casino de la localidad, ejercicio de representación de la fachada de la centenaria entidad, que comparte con el Ayuntamiento el antiguo palacio condal. Todas las demás obras de sus inicios fueron ejercicios de figuras, con o sin fondo de paisaje. Por ejemplo, la maternidad (p. 53), que desarrolla en 1964, tanto en el *christmas* con el que gana el concurso convocado entre los alumnos de la escuela de arquitectura, como en el cuadro que presenta a la Exposición de Primavera de la Academia de Bellas Artes de Sevilla, que habiendo sido admitido se descolgó al día siguiente de la inauguración. No obstante, su “Madre con niño” (p. 55) pudo verse en la primera de las exposiciones que los estudiantes de arquitectura organizamos ese mismo año en el Colegio Portaceli, a la que siguió en 1965 otra en la propia escuela, entonces en el edificio que había sido pabellón del Brasil en la Exposición Iberoamericana de 1929.

En esas dos exposiciones participamos un grupo de estudiantes, entre ellos Gerardo Delgado, y las obras expuestas por Sierra fueron las que mas llamaron la atención. Así, “El Cardenal” (p. 52) y “La taza de café”, o “La Piedad” (p. 22) y “El Coleccionista” (p. 188), en cada una de ellas, y cuyo denominador común radicaba en la fuerza expresiva de la relación figura/fondo, y entre una y otra, la aparición del uso del collage y el énfasis en los marcos incorporados a la composición de la obra. Con lo que se buscaba cumplir aquella frase con la que Tristan Tzara se despedía de Hans Richter: “¡No olvides que el elemento polémico siempre desempeñó en Dadá un papel fundamental!”¹. La dimensión radical de las creaciones de Sierra aparecería enseguida, si bien difícilmente cabría considerar que su búsqueda pretendiera alcanzar el anti-arte. Pero si su entusiasmo, su independencia espiritual o sus descubrimientos artísticos. Desde sus principios José Ramón Sierra iba a huir de las convenciones académicas, pero sumergiéndose en la historia del arte de una manera alternativa, como experiencia personal, abierta y rigurosa, sin contemplaciones ni mediaciones ajenas a su propia valoración. A la busca de formas inéditas de expresión. Sus obras de 1965, un año especialmente productivo, serían apreciadas por la coleccionista norteamericana Vega Mac Veagh². En ese mismo año pinta “El teléfono” (p. 55), cuya referencia objetual queda disuelta en una figura negra sobre un fondo de collage de periódicos, perseverando en la integración del marco como parte de la obra.

Un proceso iniciático que se consumará al año siguiente resultando fundamental para la generación de una larga trayectoria, y en el que converge la inquietud por los movimientos mas activos que solo podían entreverse con gran esfuerzo por integrar idea e imaginación avanzadas en una ciudad tan difícil como la Sevilla de entonces. Ver arte nuevo se limitaba a las imágenes, habitualmente reproducciones de baja calidad, en los libros que podíamos adquirir, los que llegaban a la incipiente biblioteca de la Escuela de Arquitectura, incluso los que obraban en la Casa de América que, desde el pacto suscrito entre Estados Unidos y régimen franquista en 1953, se abrió en algunas ciudades, permitiendo atisbar los movimientos en curso, especialmente el expresionismo abstracto, de tanta trascendencia en España. Lo decisivo fue que la España de la Dictadura, cerrada a las libertades políticas, toleró, e incluso fomentó, una apertura cultural que en el campo de las artes y la arquitectura fue decisiva. Es por ello que emergieron grupos como Dau al Set, El Paso o Equipo 57, y artistas como Tapies o Chillida se consolidaron como figuras de reconocimiento internacional. Un rompedor entre tendencias moderadas y radicales de modernización comenzó a hacerse habitual.

[1] RICHTER, H.: Historia del dadaísmo, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973 (1965): 7.

[2] “El Cardenal” figuraría en la portada del catálogo *Arte contemporáneo español. 60 pinturas de la colección de Vega Mac Veagh*, Galería La Pasarela, octubre-noviembre de 1969.

[3] ARA FERNÁNDEZ, A.: “Una experiencia inédita en España: las exposiciones de escultura al aire libre”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 17, 2004, p. 252.

[4] XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Venezia 1964. *Stati Uniti d'America*, Nueva York, The Jewish Museum, 1964. Comisariada por Alan R. Solomon, la muestra constaba de dos partes, “cuatro pintores germinales” (M. Louis, K. Noland, R. Rauschenberg, J. Johns) y “cuatro artistas más jóvenes” (J. Chamberlain, C. Oldenburg, J. Dine y F. Stella).

Guardo mi recuerdo infantil de la exposición de escultura al aire libre en la Glorieta de los Lotos del Parque de María Luisa, celebrada en 1955³, a la que me llevó mi padre, y en particular del “Peine del viento” (1953) de Eduardo Chillada, pieza abstracta verdaderamente excepcional, cuya impresión no he olvidado. El tránsito de la infancia a la juventud se materializaría en 1964 en mi primer viaje a Italia, pudiendo visitar la Bienal de Venecia en la que obtuvo el gran premio Rauschenberg y se produjo la consagración internacional de las tendencias norteamericanas del pop-art y la nueva abstracción, con los trabajos de Kenneth Noland ocupando una parte importante de su pabellón⁴. En junio-julio de ese año, en el Casón del Buen Retiro de Madrid, tenía lugar la exposición “Arte Actual USA”, de la colección de la Johnson Company, en cuyo catálogo escribía Fernando Zóbel. La inauguración del Museo de Arte Abstracto de Cuenca en el verano de 1966 es una referencia obligada, sustentado por el trío formado por Zóbel, Torner y Rueda, y principalmente el primero establece un sólido puente para el avance del arte en Sevilla, con la alianza de la Galería Juana Mordó de Madrid⁵.

1966 y 1967 fueron años especialmente activos en la Escuela de Arquitectura. Quizá lo más relevante fueron los ciclos de conferencias que, bajo el título “El arquitecto y su obra”, hacía posible que los estudiantes y profesores pudieran conocer de primera mano el trabajo y las ideas de Miguel Fisac, Juan Antonio Coderch, Alejandro de la Sota, Rafael de la Hoz, Antonio Fernández Alba, Cesar Ortiz Echagüe, Javier Carvajal, Ramón Vázquez Molezún y José Antonio Corrales, entre otros. También se celebraron exposiciones dedicadas a Le Corbusier y la “Arquitectura Actual en América”. A ello se unieron iniciativas estudiantiles. Así, los días 21, 23 y 28 de marzo de 1966, José Ramón Sierra daría tres conferencias sobre pintura del siglo 20 en el salón de actos de la Facultad de Filosofía y Letras, organizadas por el Aula de Cultura de la Universidad de Sevilla, revelando su conocimiento, valoración y juicio crítico en relación con los escenarios internacional, español y sevillano respectivamente⁶. De la lectura del guión, que se incluía en el programa editado, se desprende su propósito de deslindar la reflexión histórica del estado presente del arte, estrictamente contemporáneo. Como no podía ser de otra manera, la última de las conferencias tenía el propósito de hacer dos meditaciones sobre la vacuidad del arte establecido y los propósitos de innovación, en los que él era partícipe, pero consciente de su fragilidad, al definirlos como “flor de invernadero”⁷.

¿Cómo participa en el objetivo de supervivencia de esa flor de invernadero? Entre 1966 y 1967 se produce la transición decisiva en la cimentación de la pintura de José Ramón Sierra. Concorre a la convocatoria del premio instituido por la Galería La Pasarela, ubicada en la calle San Fernando. Expone las obras “La infanta Margarita” (p. 57) y “Lucrecia Borgia”, que sería adquirida por Fernando Zóbel, en las que la disolución de la experimentación entre figura y fondo llega al límite. Resulta ganador. De esa manera se abre la oportunidad de tener su primera exposición individual, que tendría lugar entre 25 de febrero y 6 de marzo de 1967. *Doce pinturas de José Ramón Sierra*, reza en la escueta portada de la mínima invitación, traducción al diseño gráfico del paso que se ha consumado en su trayectoria con otra portada inmediatamente anterior, la del catálogo de la exposición que en 1966 organizamos los dos en la Escuela, *Publicaciones periódicas de arquitectura*.

Durante 1966 y los primeros meses de 1967 Sierra *construye* para exponer “doce paisajes divididos en tres capítulos sobre la Rendición de Breda”. Cinco de ellos serían destruidos o refundidos en obras posteriores, siguiendo una práctica consciente de su universo conceptual. Sin localizar la pieza, quizá de mayor impacto en aquel momento, en la que unas sábanas la permitían modificar con veladuras diversas, otras cinco si están y configuran un conjunto muy elocuente de los atributos que, con veintidós años y aún estudiante de arquitectura, ya había sido capaz de alcanzar en su personalidad creadora⁸. Un nuevo paradigma abstracto se consolida definitivamente. La división en dos o tres campos, uno de los cuales, el central o el inferior, establece el impacto base, mientras el superior se destina a la comunicación más sutil. La que se titula “Burladero” (p. 58), la de mayor tamaño, creo que no ha vuelto a ser expuesta. Las demás (“Rojo y blanco” (p. 59), “Rojo y negro” (p. 23), “No” (p. 24) y “Cara rayada” (p. 64) lo han sido en repetidas ocasiones convirtiéndose, para bien y para mal, en referencias icónicas recurrentes de Sierra. Sin embargo, ese reduccionismo no es tal. Aunque el reparto de campos se consolida, la complejidad de la composición se manifiesta en ese mismo año, como se puede ver en “La novia”.

[5] Los recuerdos personales los relaté en PÉREZ ESCOLANO, V.: “Atisbos de modernidad. Reflexión y rememoranza de la renovación creadora en Andalucía”, NAVARRO, M., dirección: *Andalucía y la modernidad. Del Equipo 57 a la generación de los 70*, Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2002, pp. 37-44.

[6] En abril y mayo de ese año hubo otro ciclo, “La arquitectura entre universitarios”, en el que intervinimos cinco estudiantes: Víctor Pérez Escolano, Julio Tirado, Javier López de Uribe, José María Laguna y Juan Jiménez Mata.

[7] El guión de las conferencias era:
 1) “Pintura en el mundo del siglo XX. Arte-hoy”. Visión y disposición personales. Arte de ruptura. Nuevos materiales. Las últimas tendencias de hoy.
 2) “Arte español del siglo XX”. Parte primera. Los primeros nombres. Parte segunda. Las generaciones actuales.
 3) “Pintura sevillana actual”. Primera meditación: los años vacíos. La falsa apreciación del espíritu sevillano. El folklore. Historia triste de un museo. Segunda meditación: la flor de invernadero. Pintura actual sevillana.

José Ramón Sierra era un estudiante para quien la práctica de la pintura formaba parte de su formación creadora como arquitecto. La integración de los valores plásticos podía ser coherente con el proceso proyectual. Pero, ¿cómo hacer coherente el compromiso cultural en la universidad dentro de un régimen sin libertades? Entre 1966 y 1967 toma impulso el proceso de organización estudiantil de las escuelas de arquitectura española. La participación en la Unión Internacional de Estudiantes de Arquitectura deriva en la formación de una organización equivalente en España, participando ambos junto a otros compañeros en representación de nuestra escuela. También en Sevilla, 1968 sería un año especialmente problemático tanto en el ámbito profesional⁸, como en el movimiento estudiantil. Se elaboraron unos estatutos para la escuela de arquitectura; y la Universidad de Sevilla, como muchas otras en España, vivió un curso de fuertes movimientos de protesta. José Ramón Sierra, que había sido elegido Delegado de Cultura en Arquitectura, junto a Vicente Sanz y Aurelio del Pozo, es expedientado y expulsado del distrito universitario de Sevilla, viéndose obligado a seguir sus estudios de arquitectura en la Escuela de Madrid. Su trabajo pictórico se verá afectado, como no podía ser de otra manera, pero no hasta el punto de quebrar su trayectoria. Instalado en el Colegio Mayor del Buen Consejo, resolverá trascenderlo en una acción integral de intervención en los espacios comunes mediante la realización del mobiliario, mesa y un grupo de silloncitos de estructura metálica en voladizo, lacados en blanco, y la elaboración de dos grandes cuadros, rectangulares verticales, acrílico sobre madera, que reafirmaban la división en dos espacios abstractos. Desgraciadamente estos cuadros no se han podido localizar. Por su parte, los silloncitos serían producidos, lacados en negro, pocos años después. Por consiguiente, la intervención de Sierra en el colegio mayor madrileño, que recuerdo bien, es su primera definición de un espacio interior basado en una consonancia entre pintura y diseño. Aunque en 1965 hubiese diseñado su primer mueble, el sofá para su casa familiar en calle Alemanes, que luego trasladaría a su primer estudio de la calle Faisanes. Añadir que su iniciación al proyecto arquitectónico, fuera de sus tareas escolares, tiene lugar en Madrid en 1969, con su vinculación al estudio de Alejandro de la Sota en la calle Bretón de los Herreros 66, así como con un proyecto de vivienda unifamiliar, la casa Barrero.

Entre 1970 y 1972, periodo en el que se produce su retorno a la Escuela de Sevilla y la titulación de arquitecto, tiene lugar una intensificación de su producción pictórica que se manifestaría en la exposición *Gerardo Delgado, Francisco Molina, José Ramón Sierra, José Soto*, organizada por la Galería Juana de Aizpuru en febrero de 1971, pocos meses después de su inauguración. Una larga “serie negra” de una docena de obras que contribuye a subrayar más atributos reconocibles de su trayectoria. El predominio en el uso del negro, que permite establecer sobre esa base contrastes de forma y cromatismo, la integración de objetos encontrados para dar forma sobre el volumen de la obra así como añadir remates, es una verdadera transición hacia obras que operan exentas, “esculturas”, como es el “Cuadro del lavadero de Alemanes”. Otras se dotan del carácter de “muebles” que en ocasiones son o funcionan como cajas, situaciones en las que se hacen manifiestas concatenaciones sorprendentes. Así, las cuatro cajas de cerveza que son la base de “Accidente y flor” (p. 191), que protagoniza uno de los momentos escandalosos en la trayectoria de Sierra, o el “Homenaje a Marcel Duchamp” (p. 66) que formó parte de la exposición colectiva con ese título de la Galería Juana de Aizpuru a finales de ese mismo año de 1971, mientras la mayor parte de la serie negra se expuso en la de los cuatro citados. La apertura de esta galería significó no solo el relevo de La Pasarela, pues iba a cumplir una función de mayor calado y trascendencia. Juana de Aizpuru absorbió las energías latentes y manifiestas, y también supo apreciar el potencial de los artistas sevillanos más renovadores, recoger sus sugerencias, y con la posterior apertura de otra galería en Madrid, y el impulso dado al lanzamiento de Arco, la feria internacional de arte contemporáneo, acertó a contribuir al reconocimiento de los artistas sevillanos fuera de Sevilla, así como ofrecer importantes muestras de internacionales en la ciudad¹⁰.

En 1970 se crea el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, y se inaugura en la sala San Hermenegildo el 10 de noviembre de ese año, diez días antes que la Galería Juana de Aizpuru. Florentino Pérez Embid me había ofrecido dirigirlo en junio con ocasión de la inauguración de la exposición de Ortega Muñoz en el Pabellón Mudéjar de la Plaza de América. Su temeridad estimuló la mía, que se hizo firme tras conversar con Antonio Bonet Correa ya entonces director del Museo de Bellas Artes, cargo en el que duraría no mucho más de un año. Transcurridos cuarenta y cinco, en nuestro caso pocos reproches cabría hacer al apoyo prestado hasta 1973, en que dimití al anunciarme Pérez Embid las limitaciones que imponía el nuevo ministro de Educación Julio Rodríguez.

[8] Forman parte de la colección de la Fundación Cajasol, procedentes de la de El Monte. RODRÍGUEZ BARBERÁN, F. J., comisario: *La colección de El Monte*, Sevilla, Fundación El Monte, 1999.

[9] Un ejemplo es el número 79 (noviembre-diciembre 1968) de la revista *Hogar y Arquitectura*, dirigida por Carlos Flores, dedicado monográficamente a la encuesta “La Arquitectura y el arquitecto”, en la que se nos solicitó la participación a algunos estudiantes. Las respuestas de José Ramón Sierra (pp. 39-40) fueron duras y brillantes, pero dejando al final una vía de esperanza: “Es interesante pensar si además de la autodestrucción como profesionales, existe algún otro camino”.

[10] El reconocimiento del papel de Juana de Aizpuru figura en todos los estudios publicados sobre el arte contemporáneo sevillano, por ejemplo YÑIGUEZ, J. A., comisario: *La pintura abstracta sevillana 1966-1982*, Sevilla, Fundación El Monte, mayo 1998. Pero también en el ámbito institucional, por ejemplo al concedérsele la Medalla y el título de Hija Predilecta de Andalucía.

Aquella fue la experiencia de un pequeño equipo, formado por Paco Molina, José Ramón Sierra y yo. No es este el espacio para revisarla¹¹. Pero si recordar aquella conjunción de tres jóvenes de perfiles distintos que se complementaban muy bien. Es indudable la importancia de Paco Molina como artista, pero también como agitador y gestor cultural¹². Su actividad en el Museo fue decisiva y permanente; pero fue igualmente clave en el impulso de partida en la Galería de Juana de Aizpuru. Hay que recordar que durante el último trimestre de 1971, en el que me titulé, y durante el año 1972, en que tuve que cumplir el servicio militar en Badajoz, ¡sin ser cesado como director!, mi presencia en Sevilla era en escapadas. A continuación, José Ramón Sierra tuvo similar castigo. En su preparación, los planteamientos básicos del museo, y en actuaciones especialmente relevantes, la contribución de Sierra y Molina fue muy importante, decisiva.

Los parámetros clave fueron el rechazo de las obras del siglo XX del Museo de Bellas Artes como base del nuevo museo, que figuraban en el decreto de creación, la traída de Madrid de fondos verdaderamente contemporáneos y de exposiciones temporales, como la inaugural de Alberto Sánchez, a la que siguió la colección Mattioli de maestros del arte moderno en Italia. Sierra contribuyó singularmente en muchos aspectos, por ejemplo el diseño de la identidad corporativa, con un felicísimo anagrama, una letra c extendida que se hizo presente desde el primer momento en la cartelería y papelería del museo. La selección de “Obras de vanguardia española 1901-1966” contó su extraordinario montaje de una de las producciones propias más relevantes, la abierta en el 8 de mayo de 1971 sobre “El cómic”, en la que participaron un grupo de especialistas y creadores¹³, especialmente Victoriano González Vila y Pedro Tabernero, siendo la primera vez que en España una institución oficial dedicaba atención monográfica a ese medio de comunicación de masas¹⁴. La transformación del ambiente interior de San Hermenegildo fue total; podría decirse que fue la obra culminante de su “serie negra”. Las figuras agigantadas e iluminadas de héroes del cómic como Barbarella, se hacían presentes en el espacio como los contrapuntos cromáticos o materiales de sus cuadros¹⁵. La procesión de una cruz de mayo infantil que cierto personaje de la ciudad “animó” para que se introdujera dentro de la exposición generó una situación provocadora, pero fantástica. El día 29 de ese mes la exposición era clausurada por la autoridad gubernativa. El nuevo rizo paradójico fue no solo que Pérez Embid no me cesara sino que en sus palabras intuyera, una vez más, un cierto regocijo.

Sierra también fue clave en los intentos de llevar a cabo un proyecto arquitectónico de sede para el Museo que no fructificaron. Un primer intento fue instalar el museo en el Pabellón Mudéjar, para lo que en el verano de 1970 trabajaron en asociación varios arquitectos de la ciudad. No siendo posible, se inauguró con sede provisional en la Sala San Hermenegildo en la fecha citada. Con vistas a generar una sede definitiva, el Estado adquirió a la Compañía Asturiana de Minas el edificio de la antigua cilla del cabildo catedral, situado frente al Archivo de Indias. A tal fin José Ramón y yo propusimos realizar una ampliación sobre la cubierta por medio de un pabellón de estructura metálica que dejaría abierta una terraza al aire libre para esculturas. Recuerdo la cara de asombro de Pérez Embid al explicarle los planos que le presentábamos, pero también su rechazo inmediato. Rafael Manzano construiría el ático con mansardas que desde entonces presenta el edificio, llevando a cabo después la ampliación trasera cuya inauguración correspondió ya a nuestros sucesores. Tuvimos una mínima compensación a finales de 1972, al ver plantado en el exterior del museo el monolito expositor diseñado por José Ramón Sierra. Artefacto perfectamente coherente con sus obras de ese momento, incluso mayor que su “San Serapio” (p. 67).

Aquel otoño de 1970, de especial trascendencia para el cultura artística sevillana, había comenzado el sábado 24 de octubre, fecha en que se inicia la publicación del “Correo de las Artes”, sección semanal de *El Correo de Andalucía* dirigida por Antonio Bonet Correa, que en su presentación afirmaba que “Sevilla, en materia artística, está necesitada de una auténtica renovación. Los presupuestos estéticos vigentes, con carácter diríamos oficial, en la ciudad pertenecen a un mundo anquilosado y ya superado. Ahora bien, ello no quiere decir que en la actualidad, en Sevilla, no exista la inquietud. Hoy la ciudad cuenta con gentes jóvenes y algunas ya maduras dispuestas a derribar las murallas que les han levantado para impedir la expresión de sus ideas o la libertad de sus creaciones artísticas. También sabemos que existen muchas personas que desearían tener una orientación, en tanto que espectadores, a fin de comprender lo que hasta el presente les ofrece una resistencia intelectual que desearían vencer, pues vislumbran que el gusto estético se forma y apura con el conocimiento de lo

[11] Estimo necesaria esa revisión. Mientras tanto, PÉREZ ESCOLANO, V.: “Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla”, *Reales Sitios*, número extraordinario dedicado a los “Museos de Sevilla”, 1976, pp. 145-148; y en *Museos de Sevilla*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1977, pp. 195-202.

[12] Francisco Cortijo dedicó a Paco Molina su tesis doctoral (*Francisco Molina: una pieza clave en la activación de la vida artística sevillana*), defendida el 3 de marzo de 1989 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid; en versión extractada, se editó 1990 con ocasión de la exposición la Galería Marta Moore de Sevilla. PÉREZ ESCOLANO, V. y RODRÍGUEZ BARBERÁN, F. J., comisarios: *Francisco Molina. Una antología*, Sevilla, Fundación El Monte, octubre 1995.

[13] En las ampliaciones manuales intervinieron Fernando López, Manuel Martínez y Santiago Miranda. Se imprimieron tres carteles, uno de Molina, otro de Manuel Vázquez, el gran dibujante, y un tercero dirigido por Tabernero, dibujado sucesivamente por otros siete autores de cómic. El catálogo, maquetado por mí, fue impreso, como era habitual, por Gráficas del Sur bajo la supervisión de Joaquín Sáenz.

[14] PÉREZ ESCOLANO, V.: “Los comics en el Museo”, *Bang!*, 6, Madrid, 1971, p. 5.

[15] Hubo lecturas críticas del montaje “cuya suntuosidad no conviene a la cultura de masas”. E. C.: “Sobre la valoración del cómic, en general y sobre la exposición del Museo en concreto”, *Correo de las Artes, El Correo de Andalucía*, 12 mayo 1971, p. 17.

auténticamente artístico. A todos ellos se dirigen estas páginas¹⁶. Con Antonio Bonet, los muy jóvenes Juan Manuel Bonet y Quico Rivas (con los seudónimos Francisco Jordán y Juan de Hix, o conjuntamente como Equipo Crítico), con diecisiete años, y Gerardo Delgado, fueron los sostenedores de esas páginas en las que también otros colaboramos esporádicamente.

Esa aventura de información y divulgación solo llegaría hasta la primavera de 1972, pero para esa coyuntura de los primeros años de la década resulta un testimonio inestimable, al punto de considerar que sería conveniente una reedición crítica de aquellas páginas. En primer lugar como testimonio de los inicios del Museo de Arte Contemporáneo y de la Galería Juana de Aizpuru en el contexto artístico de entonces¹⁷. En particular, sobre la exposición de febrero de 1971, Francisco Jordán (Rivas) publicó una crítica que integraba la forma de entrevista con los artistas, a excepción de José Ramón Sierra, de cuyas obras expuestas de la serie negra, hacia quizá el primer comentario crítico sugestivo realizado a su trabajo. Rezaba así: “Las obras de José Ramón Sierra están realizadas en armazones de madera con algunos pedazos de chapas de metal añadidos. Estos armazones como base, le permiten realizar un juego especialmente interesante donde contrastan el esquema mas o menos geométrico, del que parte con su ulterior realización: las superficies pintadas no son lisas, sino que predominan rugosidades, imperfecciones aparentemente surgidas por azar pero en realidad completamente intencionadas. Las chapas están bolladas, las líneas rectas aparecen mal acabadas, con tachones, espacios de color sucio; las zonas del cuadro donde suele aparecer el color de una manera mas frecuente se basan en una serie de diagonales muy gruesas, amarillas o blancas, que nos evocan algunos elementos de la vida real, pero de una manera imprecisa. Por ejemplo, a mi se me ocurre pensar en pasos a nivel o en los pasos de peatones de las calles”. Pero en ese ejercicio emergía la necesidad de entroncar su camino personal, las características peculiares que reconoce en Sierra, las vincula con elementos del informalismo y del pop, pero “se añaden a una poética restringida y extraña. Los cuadros y dibujos recientes, son como descripciones limpias y formalizadas de un mundo siniestro y en descomposición. Hay en los dos cuadros de la exposición un sentido de violencia y de concentración estática que los asimila un poco a iconos, les da un carácter monumental, entre el equilibrio y su consecutiva rotura. No se trata de obras duramente construidas, pero tampoco exclusivamente expresivas; combinan en un compuesto fuertemente unido construcción y expresión”¹⁸.

La exposición *Homenaje a Duchamp* de la Galería Juana de Aizpuru, tuvo el impulso de Paco Molina, asesor de esta primera etapa, y cuyo interés por las corrientes mas alternativas de las vanguardias históricas se reflejaría también en la dedicada mas tarde “A los cincuenta años del surrealismo”. Pero el temprano interés de José Ramón Sierra por Duchamp trasciende al dadaísmo y se refleja en la publicación en Correo de las Artes de su largo artículo “¿Sabe usted por qué M. Duchamp pintó <La Gioconda> con bigotes?”¹⁹. La muerte de Duchamp en 1968 aún gravitaba no solo sobre las corrientes interesadas por la supervivencia de los propósitos alternativos del dadá, “sino también en lo que su presencia activa y la presencia de su obra, ha supuesto para componentes de las vanguardias de nuestros días. Y en contra de lo que comúnmente suele creerse, tal vez el movimiento moderno que quizá se encuentre mas alejado de Duchamp, sea el propio pop, mucho mas ligado a ciertos aspectos fríos del surrealismo, aunque le sean ajenas las ocultas intenciones subversivas de un Magritte por ejemplo”. La obra exenta que Sierra expuso, vendría a emular, en cierto sentido, la “Caja Verde” de Duchamp, con la que arranca su artículo. Aquella obra volvía a abrir el último libro de José Ramón Sierra, *Arquitectura, Dadá y Patrimonio de la Humanidad*, editado el pasado año²⁰, como si fuera “un cajón donde meter y de donde sacar imaginaciones: probarlas, usarlas, volverlas a guardar u olvidarlas”, como reza el texto a manera de introducción.

El deslizamiento de la serie negra caracteriza las obras que Sierra expone en la colectiva *Nueve pintores de Sevilla* que circula a lo largo del año por diversas galerías de España, en Madrid, Barcelona y Valencia, después de haberse presentado en Sevilla en marzo²¹. Se exponen “San Serapio”, “Flor de Adormidera” (p. 69), “Cuadro del lavadero de Alemanes”,... obras en las que el modo de trabajar de Sierra, de un hacer y rehacer presente desde sus inicios, se plasma en que las obras puedan tener versiones sucesivas. Mas tarde, con ocasión de explicar su manera de diseñar sus objetos y muebles (“en la elaboración de mis diseños hago bocetos pero no planos, la labor de los artesanos es fundamental”), comentará: “Es curioso porque en pintura yo nunca hago bocetos, ya que ese cambio, ese salto, que hay entre el boceto y la obra, en mi trabajo perdería todo su significado, quiero decir que la obra

[16] BONET CORREA, A.: “Presentación”, Correo de las Artes, *El Correo de Andalucía*, 24 octubre 1970, p. 14. Consecuentemente, las actividades del Museo de Arte Contemporáneo y de la Galería Juana de Aizpuru tendrían eco en estas páginas. BONET CORREA, A.: “Alberto Sánchez”, Correo de las Artes, *El Correo de Andalucía*, 21 noviembre 1970, pp. 18 y 20, y JORDÁN, F. e HIX, J. de: “Alberto en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla”, Correo de las Artes, *El Correo de Andalucía*, 21 noviembre 1970, pp. 19-20; EQUIPO CRÍTICO: “Arte contemporáneo español. Dos exposiciones”, y JORDÁN, F.: “Una nueva galería sevillana. Entrevista con Molina”, Correo de las Artes, *El Correo de Andalucía*, 28 noviembre 1970, p. 19.

[17] BONET CORREA, A.: “Alberto Sánchez”, Correo de las Artes, *El Correo de Andalucía*, 21 noviembre 1970, pp. 18 y 20, y JORDÁN, F. e HIX, J. de: “Alberto en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla”, Correo de las Artes, *El Correo de Andalucía*, 21 noviembre 1970, pp. 19-20; EQUIPO CRÍTICO: “Arte contemporáneo español. Dos exposiciones”, y JORDÁN, F.: “Una nueva galería sevillana. Entrevista con Molina”, Correo de las Artes, *El Correo de Andalucía*, 28 noviembre 1970.

[18] JORDAN, F.: “Arte sevillano actual. Cuatro pintores: Gerardo Delgado, Molina, Sierra y Soto”, Correo de las Artes, *El Correo de Andalucía*, 20 febrero 1971, p. 10. Años después, Rivas haría una síntesis del arte moderno en Andalucía en el catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. RIVAS, F.: “Rompecabezas andaluz. Notas sobre la historia del Arte Moderno en Andalucía”, *Pintores de Andalucía*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1982.

[19] SIERRA, J. R.: “¿Sabe usted por qué M. Duchamp pintó <La Gioconda> con bigotes?”, Correo de las Artes, *El Correo de Andalucía*, 2 enero 2012, pp. 5, 7 y 9. La exposición se trató en el periódico a la semana siguiente.

[20] SIERRA, J. R.: *Arquitectura, Dadá y Patrimonio de la Humanidad*, Sevilla, Recolectores Urbanos Editorial, 2014.

[21] Se anunció que esa exposición iría al Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid. Ver E. C.: “Nueva pintura sevillana, a Madrid”, Correo de las Artes, *El Correo de Andalucía*, 11 marzo 1972, p. 12. Se llegó a decir entonces que esa exposición se había desprogramado por mi influencia. Uno de los mayores disgustos de mi vida.

ha de mantener una mecánica interna, completa, material, desde el primer momento, en este sentido estaría mas cerca de la pintura de Tapies o del primer Rauschenberg”²².

Planos para la arquitectura, bocetos para el diseño y acción directa en la pintura. En 1972 José Ramón Sierra inicia una nueva etapa de su vida. Ya arquitecto su actividad va a inaugurar un nuevo desdoblamiento de su polifacética actividad: se inicia como profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla en el área de Análisis de Formas Arquitectónicas, donde se dirimen los fundamentos específicos para la formación de arquitecto, y en la que desarrollará su carrera académica, se doctora en 1978, obtiene plaza de Titular en 1984, y finalmente la Cátedra en 1996²³. En paralelo, de forma fluida, irá desarrollando su misión investigadora, publicando, impartiendo conferencias por diversos lugares del mundo. La mas difundida sería la impartida el 25 de enero de 1995 en la ETSA de Barcelona, publicada como monografía al siguiente año²⁴. En su estudio de calle Monsalves, la salita de reuniones de su planta baja muestra sus paredes repletas de los carteles o programas enmarcados de esas intervenciones, componiendo una parte esencial de la caracterización del espacio. La salita funciona como una gran “caja verde” en la que los discursos sinnúmero que allí se conjuran conforman una polifonía en una longitud de onda inaudible.

Así, pues, en 1972 Sierra florece en todas las facetas de su actividad. Va a ver cumplida la profecía del arquitecto creador total en la que siempre imaginó sería su objetivo personal. El primer estudio profesional lo abre en el piso de Faisanes; que rápidamente adquiere carácter, en el que los libros y los muebles van a significar mucho nada mas entrar. Desde niño ha elegido para sí los muebles y los utensilios existentes que le atraen, sean antiguos o modernos, de anticuario o de tienda de diseño, como piezas suyas, que le están esperando, tal cual o pidiendo ser modificadas. Así ha sido en sus casas y en sus estudios, que son “otras casas”. A Faisanes llegan algunas apropiaciones pero también su sillón de Alemanes al que se suma la lámpara Faisanes, y otra lámpara, Micones, para su amigo Enrique Cortines en Lebrija, que van a iluminar juntas, anunciar, la buena nueva del gran acontecimiento de 1973 en el campo del diseño para José Ramón Sierra, la inauguración de Plaza Nueva²⁵, la tienda de muebles donde una copiosa serie de mesas, espejos, atriles, bandejas, silloncitos, butacas y lámparas van a componer la mas potente sinfonía visible de la utopía de la arquitectura doméstica moderna nunca vista en Sevilla con tanta coherencia interior y acompañamiento en las diseños que realiza Cortines, dentro de un conjunto de esfuerzos que solo en 2000 pudieron verse reunidos en la exposición y publicación *Diseño (industrial) en Andalucía 1920-1999*, de la que fue comisario José Ramón Sierra²⁶. Si el conjunto de piezas de Plaza Nueva tienen un carácter específico, no quiere ello decir que las fronteras entre los muebles y las esculturas estén cerradas, ni mucho menos. Ya lo vimos con anterioridad y seguirá siendo así en toda su trayectoria²⁷.

En ese contexto, hacer arquitectura emerge con total coherencia, como parte de un mismo tronco creativo. De su estancia en Madrid se reconoce como autor de la Casa Barrero en Aldea del Fresno. Recién titulado en Sevilla participa en el concurso para la intervención en el antiguo colegio de los Escolapios, de proceloso resultado, en el que quedó en segundo lugar. Después de intervenir en la casa familiar de Olivares, se abre un abanico de proyectos, los apartamentos en la calle Gandesa, y la rehabilitación de la supuesta casa de Velázquez para el Centro M-11 de Sevilla, inaugurado en marzo de 1974, e importantísima experiencia cultural en los años centrales de los setenta. Con esos precedentes, desde 1977 abrirá el gran escenario en el que durante mas de una década es la figura indiscutible en la rehabilitación de viviendas unifamiliares en el casco histórico.

Pero en estos primeros años, proyecta también obras nuevas, como la Casa Cabarrús en Níjar (Almería), y un edificio de viviendas de nueva planta entre medianeras en la calle Pedro del Toro de Sevilla. Se encara, pues, con el ejercicio que habitualmente había devenido traumático en tantas calles de la ciudad por la permisividad municipal, la perversión de la normativa urbanística del planeamiento especial vigente, pero también por la carencia de sensibilidad e imaginación de muchos arquitectos incapaces de interpretar los lugares para los que proyectan. Solo el cambio de paradigma que coincide con las primeras promociones de la Escuela de Arquitectura, y el empeño de algunos de los mejores nuevos arquitectos como Cruz y Ortiz, permitirá demostrar que otro enfoque proyectual era posible. Por añadidura, Sierra afirmará que ambas facetas de los proyectos residenciales son la misma cosa: “Creo que la obra de nueva planta no existe nunca, siempre hay una referencia, un ambiente que

[22] “José Ramón Sierra”, *8 diseñadores en ColorCore*, Barcelona, Formica Española/FAD, 1985, sin paginar.

[23] Un proceso que culmina en su memoria de oposiciones de cátedra publicada y conocida como el “libro amarillo”. SIERRA DELGADO, J. R.: *Manual de dibujo de la arquitectura, etc.*, Sevilla, IUCC, 1997. Forma parte de la colección cuyo diseño gráfico hizo Sierra.

[24] El “libro rojo”. SIERRA DELGADO, J. R.: *Sobre el destino poético de los objetos cotidianos. En la casa del artista adolescente no habita el diseño*, Barcelona, ETSAB/UPC, 1996.

[25] Muebles H, Sant'Ivo, Mobiliario Internacional,... fueron entonces las tiendas de muebles modernos de Sevilla que ofrecía muebles de diseño de fabricación nacional o extranjera. Con posterioridad a Plaza Nueva, otro concepto de espacio comercial-cultural lo representaría BD Madrid que tuvo en Sevilla su local, tampoco por mucho tiempo.

[26] SIERRA DELGADO, J. R., comisario y director: *Diseño (industrial) en Andalucía 1920-1999*, Sevilla/Barcelona, COPT Junta de Andalucía/Fundación Caja de Arquitectos, 2000. Los muebles Plaza Nueva de José Ramón Sierra figuran en las páginas 137-141, los anteriores en las 129-130 y los posteriores en las 151, 154, 157-158, 161, 166-167, 172, 189, 190-193, 228-230 y 273.

[27] En la exposición de 1994 “Ocho artistas andaluces. Prototipos”, dedicada al diseño por la Galería Juana de Aizpuru en Sevilla y Madrid, figuraron su mesa “Dos hermanas” y su escalera “Sube descalza”. O su sillón de acero y luces, collage y acrílico, “Lajaranait”, de 2000.

ya había, que se pretende transformar con la intervención que se plantea”. Los proyectos se diversifican y los concursos ofrecen sus oportunidades. Participa en el de la ampliación de la sede del Colegio de Arquitectos de Cataluña en Barcelona. Pero en el de Huelva lo hace con su hermano Ricardo; ganan y construyen la mutación de la “Casa del Millón” en la que embuten y hacen manifiesto el programa exigido mediante una sorprendente solución estructural. Aquellos primeros trabajos arquitectónicos de Sierra se integran, con los de otros colegas, en una oferta conjunta en 1978 que constituyó la primera visibilización de la nueva arquitectura sevillana. Entonces quise ver que la “ética del rigor” emergía en cada una de las decisiones, desde las distributivas a las formales, desde las relativa a los sistemas de representación a las del control de la ejecución²⁸.

Sierra fortalece la integración creadora común a toda su trayectoria. Procedente de su actividad como pintor, opera la experiencia interpretativa de lo existente y de sus transformaciones y alteraciones. Tanto los soportes como los elementos que utiliza en sus obras, provengan de donde provengan, sean reciclados o recién fabricados, son “existencias”, fragmentos de la realidad. Casas viejas o calles viejas, materiales viejos, ¿cuánto de viejos?, ¡qué mas da!. Si están lo son. Al reciclarlos se revitalizan, vuelven al ciclo contemporáneo. Y si eso es así con lo material de igual modo opera con lo inmaterial, con las ideas, las experiencias antecedentes, la historia del arte. Todo lo que le estimula se hace verbo nuevamente, reverbera, es ya su palabra a través del ciclo que genera su obra. La presencia que en Sierra adquieren productos de culturas pasadas o lejanas, la fascinación que le producen ciertas obras o ciertos autores, le permite hacerlos suyos, le pertenecen en tanto que hombre que se ejercita en los placeres y sufrimientos, del conocimiento y la sensibilidad. Nada de historicismos. Ni un atisbo de añoranza ni menos de rendición al tiempo pasado. Los frutos pretéritos alimentan hoy a quien sabe apreciarlos y gustarlos, digerirlos, crecer con ellos. Su tiempo es el futuro, la proyección hacia delante del creador que vive intensamente, sin prejuicios, el fugaz paso del presente.

En un pensamiento certero radica la fascinante orientación en la materialización de sus obras. Siempre consideré que en Sevilla era José Ramón Sierra el artista/arquitecto de esta época dotado de un perfil propio mas definido y nítido. Un creador distinto. Con una trayectoria consecuente y en evolución, carente de frivolidad, en quien las sintonías con las tendencias emergentes eran selectivas y ajustadas, y mas conceptuales que formales. Su capacidad para desarrollar un camino propio desde sus inicios remitía a una coherencia interior extraordinaria. E incluso, al recorrer la década prodigiosa de los setenta, en la que pasamos de la dictadura a la democracia, su pensamiento expresado mediante el discurso verbal, dicho y/o publicado, se sumaría definitivamente a la prístina figura poliédrica de sus elocuentes capacidades expresivas.

Las manifestaciones de su claridad y energía de esa década se suceden como una cascada en las exposiciones individuales de 1973, 1974, 1976 y 1979, en la encrucijada de los treinta años, antes y después de cumplirlos²⁹. En Juana de Aizpuru, *Sobre un cuaderno*; en Vandrés de Madrid y la Caja de Ahorros de Pamplona, *Dibujos sobre madera: Diez paisajes de tormenta*³⁰; en Juana de Aizpuru, Temps de Valencia y Adriá en Barcelona, *Naturalezas muertas*; y en Juana de Aizpuru, de nuevo, *Pinturas al agua*. Las ocho obras de la primera de ellas opera por vez primera la dimensión holística, cortado por su patrón dimensional unificado, siempre en las proporciones verticales, como puertas negras que abren a un universo alternativo mostrado a través del tratamiento pictórico diverso, sobre fondo gris, en el tercio superior, y modificando la manera de ofrecérsenos en dos de ellas acercándonoslas mediante el abisagrado e inclinación de su tercio inferior. Sin duda este “cuaderno” es el preludio de los paisajes de tormenta, hoy en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, aunque misteriosamente reducidos a nueve (p. 69). El conjunto de esas dobles tableros abisagrados se expande. No solo aumentan sus magnitudes sino que se complejiza el relato de cada una de las obras singulares. Que además operaban junto con las dos esculturas-cajas “Contrahomenaje a Rietveld” (p. 141 y 142), la rosa de los vientos y butaca, ésta segunda también perdida, por cuya mediación avanzaba en su experimentación dialéctica entre la idea de caja urna transparente a su contenido como forma analógica de mueble solo destinado al confort visual y emocional.

El trabajo pictórico de 1975 e inicios de 1976 busca la recuperación de la obra singular bajo el epígrafe general de *Naturalezas muertas* que dará título a su cuarta exposición individual en Sevilla, Valencia y Barcelona. No hay que olvidar en que circunstancias se produce.

[28] PÉREZ ESCOLANO, V.: “Los jóvenes arquitectos del rigor”, *Arquitectura en Sevilla*, *Jano Arquitectura*, Barcelona, 56, marzo 1978, p. 20-23. “Arquitectura sevillana”, *Arquitectura*, 210 y 211, Madrid, enero-febrero y marzo-abril 1978. Ambas revistas fueron las primeras en mostrar el trabajo de algunos arquitectos titulados en la nueva Escuela de Sevilla. La selección de *Jano* incluía cuatro proyectos de Sierra; pero solo al año siguiente se publicaría información de otros seis en *Arquitectura*, 221, Madrid, noviembre-diciembre 1979, p. 42-44.

[29] También son años de exposiciones colectivas bien dedicada a un conjunto extenso y heterogéneo de la pintura sevillana, como la del verano de 1976 en la Torre de Merino en Santillana del Mar, presentada por Antonio Bonet Correa, o la dedicada a cinco artistas en el Banco de Granada en 1979.

[30] Para la crítica más especializada, como pueda ser José Yñiguez, esta serie sería la época más avanzada y experimental de Sierra, una vez consumado “el trabajo constante de demolición de la tradición para extraer su significado actual”. YÑIGUEZ, J.: “José Ramón Sierra”, en *Andalucía y la modernidad*, cit., p. 358. La referencia obligada de este autor es, *La pintura abstracta sevillana 1966-1982*, Sevilla, Fundación El Monte, 1998.

En septiembre de 1975, dos meses antes de la muerte del general Franco, cerca de treinta profesores, entre ellos Sierra y yo, renuncian a su vínculo con la Escuela de Arquitectura de Sevilla, por la no renovación del contrato de algunos compañeros, pequeño coletazo final de los efectos secundarios de la dictadura³¹. No hay que olvidar que la presencia de nuevos profesores, arquitectos de las primeras promociones, participan de una general renovación pedagógica en la mayor parte de las materias específicas. En particular, a la innovación del Análisis de Formas Arquitectónicas se había incorporado Sierra al concluir sus estudios a petición de Alberto Donaire, comprometido con el objetivo de la renovación.

En el tiempo de separación, afortunadamente breve, se produce un cierto contrapeso con la participación en las actividades del Colegio de Arquitectos de Andalucía Occidental, a cuyo gobierno han accedido los profesionales progresistas, de manera que la corporación profesional se hace presente en la sociedad con sus alegaciones, en los conflictos urbanos, con el movimiento vecinal y las primeras apariciones de los partidos políticos en los temas arquitectónicos y urbanísticos. José Ramón Sierra colabora con el CEYS (Centro de Estudios y Servicios) del Colegio y lleva a cabo el diseño y el montaje de la exposición dedicada a uno de los temas de mayor trascendencia para el futuro de Sevilla, los efectos de la corta de la Cartuja.

En su reincorporación docente, se abre un nuevo y decisivo escenario, pues las respuestas colectivas no pueden evitar la de cada uno en la encrucijada de los acontecimientos. Y Sierra toma al asalto el caserío heredado de Sevilla, antes de que desaparezca del todo. Va a realizar una operación de apropiación artística, es decir humana, cuyo valor trascenderá, junto a otras partidas distintas, en las estrategias operativas que estaban por venir. En 1976, con la intensificación del trabajo escolar, el estímulo a los alumnos para revelar la realidad oculta de las viejas casas de Sevilla, aflora como uno de los grandes temas de la personalidad de Sierra, que se traducirá tanto en una sugestiva línea de investigación (artística), que fructificará en su tesis doctoral y en otros textos, así como en la experiencia profesional mediante la serie de intervenciones particularmente intensa en los primeros años ochenta. Su contribución al avance del conocimiento de las entrañas de la ciudad se encarna en la docencia y se demuestra en la transferencia de sus obras, un impulso de innovación para el caserío de la ciudad, donde ya no será todo derrotas.

Insisto en que esa convergencia de actividades interactivas, que son la misma cosa, lo es desde y para su trabajo de creación artística que también se intensifica entre 1975 y 1977, produciendo un número relevante de obras en formatos variados, generalmente esmalte sobre madera, con una variedad cromática inédita. Las naturalezas muertas operan como poemas visuales: ocre y grises (p. 140), díptico de grises, de sombra horizontal, girada (p. 71), pequeño fuego, rosa del suelo, canónica, la noche, ocre del viento, Tierra de la Lluvia (p. 72), dibujada, inclinada, duplicada (p. 141), sangre y nieve (p. 75), de La Puebla, reflejo en la niebla,... La "Gran Naturaleza Muerta: *In Ictu Oculi*" es el mayor y más peculiar de esa serie de cuadros al integrar tres módulos verticales en un cuadro horizontal de dimensiones aproximadas a los dos metros, pero revelando la supervivencia de tercio superior y la presencia del dibujo, el frecuente trazado de un esquemático paralelepípedo, ahora marcado por una cruz, uno de sus estilemas personales. Es de esta manera como la pintura de Sierra, al final de los setenta, desemboca en cinco piezas singulares, tres cruces, grande, mediana y pequeña, que forman parte del conjunto de sus obras inencontradas, y dos marcadas por su énfasis transversal: "Vara de medir" (p. 203), en la que reaparece un trapo colgando, y "Pancarta" (p. 190), un cuadro para colgar de mayor envergadura, un díptico horizontal de dos puertas en horizontal con bisagras, un fondo negro geometrizado, que dejan en sus extremos los campos de color.

La última exposición individual de la década, *Pinturas al agua (el mar)*, de nuevo en la Galería Juana de Aizpuru de Sevilla, se inaugura a finales de octubre de 1979 y constaba de ocho obras. De nuevo el destino abierto e impredecible, a alguna le tocará desaparecer, y a otra transformarse. Es el caso de "Camarín" que, junto con "Veronique", estarán presentes en el primer ARCO de 1982, precisamente en el stand de Juana de Aizpuru, para más tarde formar parte de la exposición itinerante *Arte español contemporáneo*, promovida por la Fundación Juan March a lo largo de 1985 y 1986. En ese cuadro se reafirma la transición de la pintura de José Ramón Sierra hacia una mayor compartimentación de la obra, y la presencia de colores vivos hasta entonces inéditos, que aparecen en otras piezas de *Pinturas*

[31] Ver el capítulo "Septiembre de 1975", del libro TRILLO DE LÉYVA, J. L., *De memoria. Orígenes de la Escuela de Arquitectura de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 233-243.

al agua. La diversidad de formatos, pintados en acrílico sobre madera, denota una decidida liberación, en la que es posible hacer ensayos de composición abierta, disolviendo las tonalidades oscuras, e incorporando listones que enfatizan bordes y divisiones, así como otras incorporaciones en algunos de ellos. La intensificación expresiva es una característica que se desliza en los años ochenta, que cabría interpretar como correspondencia con la plena recuperación democrática en España.

La celebración de las primeras elecciones municipales en 1979, la superación del intento de golpe de estado, el acceso al gobierno de España del partido socialista o la plenitud del escenario autonómico, son hechos significativos, que cabe considerar, desde luego en el caso de José Ramón Sierra, como coordenadas para una fase de plena madurez personal. Un año en un borbotón. La obra del CAAC “Dibujo artístico N^o 1 (la bicicleta)”, con sus ruedas. “La Puerta del Paraíso”, alzada del suelo tal cual reza, simulacro de *trompe-oeil*. “Rascacielos”, un palmetazo sobre una cabeza del XVII encima de un pedestal. “El verano” (p. 143), gran collage, visión casi onírica de mesa con su butaca tapizada y pintada, ahora demediada. Estas y otras piezas de 1982, como “La última cena”, “Plan de vida”, “Descanso en la huida a Egipto”, “I love Tessenov” (p. 135), o “El cepillo de Jiménez” (p. 122), justo recuerdo, ya de 1983, se expusieron en propuestas colectivas como *Pinturas de Sevilla*, *Pintores de Andalucía*, *Andalucía, pinturas* (Europalia, Amberes) o *Arte Actual. Andalucía, Puerta de Europa*, celebradas entre 1982 y 1985 en distintas ciudades e instituciones. No hay que olvidar que en 1984 también realiza el cartel anunciador de la Feria de Abril de Sevilla³². Y que otras obras de 1985 son rememorativas de los grandes maestros de la arquitectura moderna (Le Corbusier, Mies y Wright (p. 136)) y de nuestro amigo Paco Molina.

Pero en 1984 se ha producido otro chispazo común: extraña coincidencia. Mientras a mi se me encarga curar de sus heridas al teatro Lope de Vega de Sevilla sucede el milagro de San Antonio. Una de las tulipas de iluminación de los pasillos del teatro se transmuta en sopera de la mano de José Ramón Sierra. En su mejor fotografía personal, antes de los cuarenta, momento vital culminante, aparece retratado detrás de esta obra maestra de la sopera luminosa encima de la mesa asunta al cielo, donde San Antonio debe estar utilizándola para sus refrigerios. Obras-muebles o muebles-obra artística. Instalaciones arquitectónicas o arquitecturas instaladas artísticamente. Así son sus dos exposiciones individuales de la segunda mitad de los ochenta. 1987. La Sala Vinçon de Barcelona: *Mobiliario urbano: lámpara Resurrección* (p. 189) (*de Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg*), es una iluminada transposición “de interior” del monumento miesiano a los mártires comunistas alemanes³³. 1989. Torre de los Guzmanes, La Algaba (Sevilla): *Cuarto en la torre sitiada*³⁴ (p. 178), fiesta de lo despojos profanados y recuperados, que se disponen (también muebles y otros útiles objetivados), sobre arena y bajo imponente aura irreproducible. Desde entonces, la producción artística de José Ramón Sierra queda instalada. “La cruz del campo” (p. 202) pasa a la serie abierta “Metamorfosis (la sala de las ruinas)”, “Dafne” ocupa todo la superficie que se le ofrezca, “Resorts” (p. 25) se sube a una mesa, y “Siringa” es un raro proyecto de arte³⁵. Mientras tanto, los hijos de José Ramón e Isabel, “José Ramón” e “Isabel”, se detienen como bustos infantiles siendo los modelos sus mejores obras, ahora sí, ya, en continuo e inexorable crecimiento.

Retomemos aquellos años históricos de que hablábamos, también iluminados con su obra arquitectónica. Los nuevos objetivos para la ciudad que se desea democrática no pueden dejar de incluir la tarea moderna por excelencia, la vivienda social. Tres ejemplos jalonan su trayectoria demostrativa de tres momentos distintos de la respuesta a ese desafío: las manzanas de Pino Montano, las del Polígono Aeropuerto, ambas en Sevilla, y las de la Barbacana en Baeza (Jaén). La primera es la respuesta mas personal dada al cambio del planeamiento parcial introducido en 1980 por el Ayuntamiento de Sevilla al polígono de Pino Montano, que Cruz y Ortiz resolvieron pasando del paradigma moderno de la ordenación dispersa de bloques o pastillas aisladas al orden de las manzanas cerradas configuradoras de calles corredor de la ciudad consolidada³⁶. De las primeras ocho manzanas promovidas por el todavía entonces denominado Patronato Municipal de la Vivienda, dos fueron encomendadas a los hermanos Sierra que sorprendieron inscribiendo en ellas patios interiores circulares, con locales comerciales en planta baja al exterior, y plantas de viviendas ingeniosamente distribuidas. En la década siguiente, por encargo de la Junta de Andalucía, las 158 viviendas en el Polígono Aeropuerto (Sevilla-Este), guardan relación con la gestión de patrimonios públicos de suelo en la última e inmensa operación del urbanismo franquista, para los que solo cabía una inteligente lectura de posibilidades conducente a la creación de un espacio

[32] Lunares, estoque y clavel; amarillo, azul, verde y rojo. Se expone en “Cita en Sevilla”, *Pintores de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento, 1984.

[33] El mismo año se expuso en Sevilla dentro de la muestra colectiva y transversal de una treintena de creadores organizada por Paco Molina: *De Sevilla*, Sevilla, Obra Cultural del Monte de Piedad, 1987.

[34] En la segunda mitad de los ochenta, otro hito del arte son las exposiciones de pintura sevillana en la torre de La Algaba bajo la idea de “tres generaciones”. SIERRA DELGADO, J. R.: “Cuarto en la torre sitiada”, *En la torre. Arte en Sevilla. tres generaciones*. Jaime Burguillos, José Ramón Sierra, Ricardo Castillo, Carmen Osuna, Torre de los Guzmanes, La Algaba, Ayuntamiento, 1989, pp. 9-10, 19-21.

[35] La tesitura de José Ramón Sierra se hace evidente en el “Cuaderno de notas para una instalación” que figura en la gran exposición que sobre los pintores de Sevilla de la segunda mitad del siglo XX realizan F. Molina, F. J. Rodríguez Barberán y F. Martín para la Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992. *Pintores de Sevilla 1952-1992*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1992, pp. 185-191.

[36] CRUZ, A.; ORTIZ, A.: “Plan Parcial de Pino Montano”, *Arquitectura*, 232, Madrid, septiembre-octubre 1981, pp. 49-55. RUBERT, M.: “Un polígono de manzanas”, *UR*, 3, Barcelona, septiembre 1985, pp. 11-23.

interior común de manzana al que volcaba un desarrollo de fachadas expresivo de los juegos transitivos que por cada portal se establecían en altura para generar espacios comunes de prehabilitación. En Baeza, el último eslabón de la transición corresponde ya a programas de rehabilitación de la Jura de Andalucía, en una actuación singular en el antiguo pósito, en un fragmento residual de los espacios del borde de la ciudad patrimonial. Su cuidada formación exterior se articula interiormente con ingeniosas transiciones.

Alcanzar resultados insólitos, diferentes a las soluciones habituales, en el campo de la construcción de vivienda social, la actividad más extendida y masiva del proyectar arquitectónico, es prueba concluyente de la capacidad creadora de un arquitecto. Pero quizá no lo sea menos el caso de los edificios de oficinas, en los que las promociones privadas han sido reiterativas hasta la saciedad. Ganador en el concurso promovido en 1987 por la compañía de seguros Catalana Occidente para su sede en Sevilla, en un enclave urbano bisagra de usos residenciales, universitarios y terciarios, la propuesta de Sierra interpretó las ordenanzas de forma magistral elevando un edificio retranqueado sobre plataforma de una elegancia formidable en sus formas y una unidad en el uso del granito dorado rosado, integrando tectónicamente fachadas y pavimentos. La más contundente de sus esculturas a escala de ciudad.

La arquitectura de José Ramón Sierra es diversa pero unitaria. Veíamos antes que para él no hay cesuras entre la obra nueva y las rehabilitaciones. Siempre se trata de procesos de transformación, de destrucción y construcción con propósito de mejoramiento. Y ello es así porque su trabajo se asienta sobre elaboraciones teóricas, reflexiones sobre la ciudad que fijan los fundamentos de su posterior influencia en el escenario académico y profesional. Tomemos el año de la aprobación de la Constitución. En 1978 aparece la revista *Separata*, impulsada por Jacobo Cortines y un grupo que entonces trata de generar una transversalidad e internacionalización de la cultura. Sin duda, una óptima contribución por parte de los intelectuales y universitarios que quieren acompañar desde el dinamismo social al proceso político en marcha. En el primer número, José Ramón Sierra publica un texto muy importante, "Elogio de la destrucción de la ciudad: la casa sevillana contra las casas de Sevilla". Procede de su contribución al II Seminario Internacional de Arquitectura Contemporánea, celebrado en Sevilla en el mes de septiembre de ese año, en el que, con el impulso de Aldo Rossi, arquitectos comprometidos con la revisión de los paradigmas ortodoxos del movimiento moderno y que sintonizan con el proceso de interpretación y acción en la construcción de la ciudad, especialmente en Italia y en sintonía con el PCI, se están preparando para ser operativos tanto en el marco académico, como en el ejercicio profesional libre o en el servicio público participando en las instituciones democráticas. La presencia de Rossi en Sevilla también se materializó en el encargo privado para intervenir en el Corral del Conde³⁷, alcanzando una notable intensidad durante años de influencia en la que es justo destacar su amistad con Fernando Villanueva³⁸. Pero el texto de Sierra al que nos referimos tiene un valor añadido. Se distancia de los riesgos de la búsqueda de un canon, advierte de las lecturas simplificadoras, modélicas, y sobre todo del proceso de especulación galopante que se cernía sobre el casco antiguo de Sevilla en los tiempos previos al cambio democrático municipal que iba a tener lugar en el abril siguiente³⁹.

En 1980 nos une la publicación por la editorial Itsmo del libro *Los andaluces*. Sierra aportaría otra pieza de su sistema de entendimiento de la arquitectura común, base para una nueva manera de entender la dimensión patrimonial, aún sometida a planteamientos tan conservadores como destructivos. Fuimos veinte autores de disciplinas muy diversas los que colaboramos en ese libro colectivo que, en mi opinión, marcó un antes y un después en los estudios culturales en pleno establecimiento del estado de las autonomías y la conquista de su dimensión plena por Andalucía. Nuestros respectivos textos arquitectónicos iban uno detrás del otro. El mío, con un enfoque convencional, similar al que publicaría en la *Enciclopedia de Andalucía* que coordinó José María Javierre, contaba de manera sintética la historia de la arquitectura en Andalucía quizá por primera vez. El de Sierra era la otra cara de la moneda, la arquitectura popular desde su entendimiento desde el análisis formal, la disciplina que enseñaba en la Escuela de Arquitectura, y fase de su tesis doctoral en marcha⁴⁰. Plenamente consciente de los procesos de sustitución de la realidad por su representación más o menos genérica de la historia cultural de cada comunidad, se proponía aproximarse a las edificaciones populares en Andalucía y enunciar un pensamiento que las legitimara como fenómeno coherente. En ese análisis afrontó

[37] PÉREZ ESCOLANO, V.; LLEÓ CAÑAL, V.; VILLANUEVA, F.; DIAZ RECASENS, D.: "Aldo Rossi: el proyecto del Corral del Conde de Sevilla", *Jano Arquitectura*, 61, Barcelona, noviembre 1978, pp. 47-56.

[38] SAINZ GUTIÉRREZ, V.: "Aldo Rossi y Fernando Villanueva", *Archivo Hispalense*, 294-296, Sevilla, 2014, pp. 315-337. Del mismo autor: "Aldo Rossi en Sevilla: los primeros viajes (1975-1978)", *Boletín Académico*, 3, A Coruña, 2013, pp. 1-14.

[39] Guardo en mi memoria el alegato de Sierra en el II SIAC, celebrado en la Fábrica de Tabacos, con el fondo fijo de la única imagen que proyectó para acompañarle, el cuadro zurbaranesco que representa la rendición de la Sevilla almohade ante el conquistador Fernando III. SIERRA, J. R.: "Elogio de la destrucción de la ciudad. La casa sevillana contra las casas de Sevilla", *Separata*, 1, Sevilla, invierno 1978-1979, pp. 44-51; y en *Arquitectura*, 221, Madrid, noviembre-diciembre 1979, pp. 38-41.

como superar la dificultad de establecer un tipo en la arquitectura doméstica, llamando la atención sobre la inercia de los esquemas volumétricos, constructivos, y, sobre todo, las diferencias consolidadas en un territorio tan extenso y con tantas diferencias comarcales, cerrando sus reflexiones con la dificultad de su supervivencia. El párrafo de cierre no me resisto a reproducirlo, pues encierra la clave de su posición operativa: “Y es esa relación esencial entre arquitectura y usuario la que plantea en términos dramáticos la situación de la arquitectura popular andaluza, pálido reflejo de otra situación muy concreta: el éxodo obligado de una población. Conservar la arquitectura popular vacía o rellena sería un triste destino, pero además sería, sin duda, el camino de su desaparición o, tal vez, tan solo, un momento señalado en su necesaria destrucción creadora”.

El 10 de octubre de 1980 defendió José Ramón Sierra su tesis doctoral, *Introducción al análisis formal de la arquitectura doméstica popular en Sevilla*, por la que obtendría la máxima calificación⁴¹. En su exposición partió diciendo que era un trabajo fruto de circunstancias autobiográficas, y que no guardaba relación con la investigación científica, ni con la historia de la arquitectura, la etnografía, la economía o la geografía urbana, que nada tenía que ver con una investigación técnica, en definitiva que se trataba de una investigación artística. Es decir, las viejas casas de Sevilla, con un destino preocupante, solo una parte de la arquitectura civil, la arquitectura doméstica menor, excluyendo las casas-palacio o las casas-patio, las casas de cierta entidad, limitándose a las casas populares urbanas de orígenes imprecisos e indeterminados que perseveran hasta la aparición de lo que denomina la casita urbana romántica. Años después, en 1996, el fruto de aquel trabajo, reuniendo un inventario de 550 casas, se recogió en el libro *La Casa en Sevilla 1976-1996*, publicado con ocasión de la exposición que con igual título organizó la Fundación El Monte en el Real Monasterio de San Clemente⁴². En el cartel y la portada del libro, Sierra representa la planta de Sevilla como un corazón dorado, ardiente y gélido, apuñalado. El puñal, la cruz, otro de sus iconos. La muestra incluía una extraordinaria instalación en la que se reunían, rampando por la altísima pared de la sala, un sinnúmero de objetos desechados de uso doméstico, recogidos de contenedores y basureros, una verdadera arqueología de la vida cotidiana que recordaba, solo en sentido especular, las instalaciones de algunas muestras del *Independent Group* en la posguerra británica en relación con la cultura popular; algo así como un *This Isn't Tomorrow*. El libro reunía la trayectoria completa de los trabajos de Sierra sobre el tema. No solo la tesis doctoral y los otros textos citados; también “Sevilla cerrada. Sevilla abalconada” (1982), “El destino de la arquitectura vieja sevillana” (1985), “La casa sevillana. Tipologías de rehabilitación” (1989), “El espacio velado: interiores, patios y jardines”, y “Las formas de la casa-fénix: Sevilla (divagando sobre mí)” (1994). Un conjunto de reflexiones que reiteran su convicción sobre la pobreza de su construcción, el escaso desarrollo en alturas, “donde difícilmente podrán reconocerse conceptos de la cultura arquitectónica, tales como monumentalidad, artisticidad, estilo, pintoresquismo. Poco o nada puede aquí encontrarse de lo que ha venido a constituirse en el llamado estilo sevillano, o ha sido interesadamente fijado como materia esencial de la *Sevilla eterna* y repugnante”⁴³.

El remate de “divagando sobre mí” se produce tras clasificar las formas de las casas-fénix: las altas, estrechas y largas (la calle de Sevilla es una sierpe de arcilla), la de la sombra (huecos lucívoros y lucífobos), la de la aspidistra (residuo del enverdecido pasado), del agua (la memoria de las riadas), de los vacíos y los llenos (ninguna especialización), de la colmatación (y densificación), de la malformación (patios exhaustos y colapso), y de la historia. “en definitiva, esta mágica relación entre lo viejo y lo nuevo, unidos en una íntima y esencial convivencia, es justamente una de las partes esenciales de toda verdadera arquitectura, donde cada gesto, cada artefacto, está destinado a destruir, cambiar y modificar los equilibrios anteriores, sean también artificios o aún residuos de alguna naturaleza”⁴⁴. El Colegio de Arquitectos de Andalucía Occidental, bajo el decanato de José García Tapial, organizó cursos de rehabilitación cuyos contenidos editó.

Cuando en 1989 la Demarcación de Sevilla del Colegio de Arquitectos de Andalucía Occidental edita el libro *Rehabilitación y vivienda en Sevilla. Renovación y transformaciones en la arquitectura doméstica 1975-1988*, preparado por Javier Grondona y José Carlos Babiano⁴⁵, se pudo decir que una batalla había sido ganada. Entre los ejemplos reunidos, algunos más que discutibles, las intervenciones de Sierra constituyen el conjunto más elocuente del proceso de recuperación por particulares de las casas despreciadas por sus anteriores propietarios que, en masa, venían prefiriendo trasladarse a pisos en el barrio de

[40] SIERRA DELGADO, J. R.: “La arquitectura popular (introducción a su análisis formal)”, *Los Andaluces*, Madrid, Itsmo, 1980, pp. 359-380. Es interesante comparar este trabajo inicial con el ulterior, “Arquitecturas corraleras”, en GIL, M. D., directora: *Cortijos, haciendas y lagares en Andalucía. Arquitectura de las grandes explotaciones agrarias*, Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Vivienda, 2010, pp. 62-77, ilustrado con seis dibujos.

[41] SIERRA DELGADO, J. R.: *Introducción al análisis formal de la arquitectura doméstica popular en Sevilla*, tesis doctoral presentada en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, septiembre de 1980. Defendida el 10 de octubre de 1980 con calificación de sobresaliente cum laude. Formé parte de su tribunal junto con Alberto Donaire, Rafael Moneo, Adolfo González Amezcua y Rafael Manzano, su director. Era mi primera intervención en uno de ellos después de haberme doctorado en 1975; y llevaba más de un año como concejal delegado de urbanismo del Ayuntamiento de Sevilla.

[42] SIERRA DELGADO, J. R.: *La Casa en Sevilla 1976-1996*, Sevilla, Fundación El Monte/Electa, 1996. Puede decirse que se trata del contralibro de COLLANTES DE TERÁN Y DELORME, F.; GÓMEZ ESTERN, L.: *Arquitectura Civil Sevillana*, Sevilla, Ayuntamiento, 1976.

[43] SIERRA DELGADO, J. R.: *Op. cit.*, p. 126.

[44] *Ibid.*, p. 138.

[45] GRONDONA, J.; BABIANO, J. C.: *Rehabilitación y vivienda en Sevilla. Renovación y transformaciones en la arquitectura doméstica 1975-1988*, Sevilla, Demarcación de Sevilla COAA Occidental, 1989.

Los Remedios, entregándolas a la especulación. No cabe duda que ese proceso tuvo varias facetas, y su complementario, expresión del mismo pensamiento emergente, en las medidas inmediatas tomadas por la corporación municipal elegida en 1979 suspendiendo las licencias de demolición en el casco antiguo de la ciudad.

La serie de intervenciones de rehabilitación de José Ramón Sierra, con o sin participación de su hermano Ricardo, forman un conjunto muy variado y de suerte diversa, como no podía ser de otra manera, según la evolución posterior de la vida doméstica de sus habitantes. Para situar esos proyectos en el contexto y precedentes del problema, así como en la complejidad de sus propósitos y manera de afrontarlos, nada mejor que leer el capítulo escrito por Sierra para el citado libro, dedicado a las tipologías de rehabilitación y recogido en su compendio. La actuación en cada casa era el fruto de la doble lectura del arquitecto tanto de la posibilidades de la casa como de las expectativas de sus habitantes. La casa de la calle Martínez Montañés, particularmente celebrada y difundida por ser una intervención muy elaborada, con magníficas lecturas y respuestas materiales y espaciales, ha tenido un destino incierto; la de calle Baños se dotó de los valores de sus promotores conformados por Sierra mediante una reordenación funcional y una armonización geométrica; la de Vírgenes mantuvo el esquema matriz y el sentido precedente de los materiales, pero dotándola de una atmósfera armoniosa con la exquisita sensibilidad de su propietaria, Carmen Laffón, su gran amiga⁴⁶. Y así sucesivamente. La disponibilidad de las casas se constata en la reorganización de las crujiás, la alteración de los usos mas idóneos para su habitabilidad⁴⁷.

Pienso que el ejercicio de interpretación que merecería una monografía sería integrar en una narración conjunta las intervenciones sucesivas de las calles Monsalves (1980-84) y Abades (1984-88), su estudio y su casa. En ambos casos se trata de casas de rara conformación⁴⁸. La primera, con fachada de 3,5 m y profundidad de 25 m; la segunda, también muy alargada, resultante de la integración de un antiguo adarve. Ambas son verdaderos ejercicios creativos. En los sucesivos espacios compartimentados de la casa ese ejercicio prosigue día a día, mediante la incorporación, relocalización, y manipulación de límites, muebles, cuadros y enseres, hasta alcanzar a expresar la intensificación cotidiana de la trayectoria vital de sus habitantes. Ambas preservan los fundamentos de las determinaciones arquitectónicas de su proyecto, que en el estudio consistió en formar un espacio continuo, con estanque y escalera al fondo, en el que las texturas quedasen preservadas en sus valores plásticos emergentes.

La década de los ochenta también estuvo ocupada por el prolijo trabajo de la galería oriental del Patio de los Naranjos de la Catedral de Sevilla, que acabaría conteniendo, además de la Biblioteca Colombina y Capitular, el Archivo Catedralicio y la Biblioteca Arzobispal, un centro de gran interés patrimonial. Se sucedieron tres proyectos con fines cambiantes hasta que se acertaba a establecer sus objetivos por completo. El descubrimiento de los elementos substantivos, la concreción de los adecuados permitió la eliminación de particiones absurdas. Con esta labor en el corazón monumental de la ciudad Sierra se implica de lleno en el escenario mas delicado de los cambios de paradigmas y de perfiles profesionales en el desarrollo de la transición política, jurídica y de gestión en materia de patrimonio histórico. A los cambios operados en la administración central se une el proceso de transferencia de competencias a las comunidades autónomas. A la nueva Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985 le va a seguir la legislación andaluza, y en esta actuación, como en otras mas en la comunidad, el expediente se va a residenciar aquí. En ciertos medios de opinión de Sevilla se apreciará una especial resistencia a que arquitectos no reconocidos como restauradores intervengan en los monumentos, precisamente fomentado por integrantes del sistema sustituido por la apertura de los trabajos a quien pueda ofrecer mejores garantías para resolver desafíos en los que la agudeza interpretativa y el genio creador den mejores frutos⁴⁹. No tengo la menor duda de que así sucedió con la Biblioteca Colombina, gracias a una óptima elección de arquitecto.

Nada mas atractivo para Sierra que la complejidad de arquitecturas y espacios urbanos que le estimulen. Así, la operación que le tiene ocupado desde comienzos de siglo, el proceso de rehabilitación y reforma de las Casas Consistoriales y la Plaza de la Constitución de Almería. Un estricto *work in progress*. Pero este relato provisional de la metamorfosis artística de José Ramón Sierra debe ser puesto en pausa con su intervención en la Cartuja de Santa María de las Cuevas, en el área del monasterio que ocupa el Centro Andaluz de

[46] Sierra y Laffón se encuentran en vecindad en sus casas en La Jara, Sanlúcar de Barrameda, proyectadas por él. "Casas en La Jara", *Casas Ibéricas*, 38, Buenos Aires, julio 1995, pp. 24-37.

[47] MOSQUERA ADELL, E.; PÉREZ CANO, M. T.: "El reencuentro con aquellas viejas casas", *José Ramón Sierra. Ricardo Sierra*, Documentos de Arquitectura, 27, Almería, Colegio de Arquitectos, noviembre 1993, pp. 5-15.

[48] Un antecedente para ese ensayo: con su peculiar escritura, Elías Torres realizó una singular aproximación al estudio de Monsalves. TORRES, E.: "Notas para un artículo sobre la arquitectura de los Sierra Delgado tomadas en una visita a su estudio de la calle Monsalves en el barrio del Museo en Sevilla. 8-8-93/12,30/42°C/85% humedad", *Ibid.*, pp. 1-4.

[49] Ver su reflexión sobre la historicidad de la intervención arquitectónica: SIERRA, J. R.: "Restauración, Rehabilitación, Arquitectura", *Restauración y análisis arquitectónico. II Curso de Rehabilitación del C.O.A.A.O.*, Sevilla, COAAO, 1989, pp. 105-111.

Arte Contemporáneo que este año celebra su veinticinco aniversario y lo hace exponiendo su compleja obra artística. La celebración de la Exposición Universal de 1992 en Sevilla en los extensos suelos protegidos, devenidos públicos, resultantes de la última gran corta del Guadalquivir, dejó en el centro de gravedad del evento el recinto que fuera establecimiento cartujo desde su fundación en 1399 hasta su exclaustración en 1835, y luego fábrica de loza de la compañía inglesa Pickman. Irreconocibles muchos de los espacios conventuales, abandonado todo el conjunto, su paso a titularidad pública y culminada su transferencia a la Junta de Andalucía, ésta acometió la misión de proceder a su rehabilitación para acoger usos institucionales del Estado durante el certamen. Con posterioridad se procedió a la adaptación del área monacal, que había tenido usos expositivos de espaldas a los valores de la intervención. La segregación del conjunto de la antigua Cartuja en cinco encargos diferentes, que fructificarían en destinos igualmente diversos, fue justificado por la escasez de tiempo para el desarrollo de los proyectos y la gestión de las obras⁵⁰. La labor de Sierra, en concertación con un equipo pluridisciplinar, nada fácil, se basó en el reconocimiento de la complejidad de esta ciudad análoga al otro lado del Guadalquivir; un conjunto que presentaba “una gran disparidad de situaciones de partida para su rehabilitación”, si bien los grandes espacios eran identificables: iglesia, capillas, refectorio, capítulos,... aunque “del claustro de monjes solo permanecía en pie el ángulo noreste, sumamente transformado”. De este modo, el arquitecto nos dice que su proyecto “ha nacido sobre la difusa idea de la ciudad monástica que hemos sido capaces de entrever a partir de las sugerencias de las ruinas”⁵¹. Unos restos, aunque dispersos y mutilados, conventuales y fabriles, a los que cabía escuchar lo que decían y susurraban, máxime ante la carencia de un programa definido previamente. “Fascinante circunstancia”, perfectamente adaptada al *modus operandi* en la trayectoria creadora de José Ramón Sierra.

[50] No se llegaron a publicar actas de los Encuentros en la Cartuja. *La Rehabilitación de la Cartuja de Sevilla*, celebradas entre el 30 de mayo y el 2 de junio de 1990, organizadas por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

[51] “Cartuja de Sevilla. Rehabilitación de la zona monacal (1987-1992)”, José Ramón Sierra. Ricardo Sierra, Documentos de Arquitectura, op. cit., pp. 43-57. SIERRA DELGADO, J. R.; SIERRA DELGADO, R.: “Clausura de monjes”, *Cartuja recuperada. Sevilla 1986-1992*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1992, pp. 87-111. A destacar una sugestiva aproximación crítica: GARCÍA DE CASASOLA, M.; MORENO, J. R.: “De-un-lugar-a-otro: Nada es, de esta manera, dado por pasado. El monasterio de Santa María de las Cuevas de Sevilla”, *ZARCH*, 1, Zaragoza, 2013, pp. 180-189.