

# FRAGMENTOS

DIRECTOR: VÍCTOR NIETO ALCAIDE ■ DIRECTOR EJECUTIVO: RAFAEL BLÁZQUEZ GODOY ■ SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA DOLORES ATERO ■ DOCUMENTACIÓN: MARÍA DEL CARMEN YAGÜE ■ DISEÑO: S. ■ FOTOS: ARCHIVO OROÑOZ ■ REDACCIÓN: TORREGALINDO, 10. 2816-MADRID. TELEFS. 259 00 36 Y 259 02 47 ■ EDITA: MINISTERIO DE CULTURA. SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA. PLAZA DEL REY, 1. 28071-MADRID ■ DISTRIBUCIÓN Y SUSCRIPCIONES: SERVICIO DE PUBLICACIONES. FERNANDO EL CATÓLICO, 77. 28025-MADRID ■ IMPRIME: TÉCNICAS GRÁFICAS FORMA, S. A. RUFINO GONZÁLEZ, 14. 28037-MADRID. ■ ISSN: 0213-1706. NIPO: 301-89-029-9. DEPÓSITO LEGAL: M-22.933-1984. P.V.P.: 1.000 PESETAS.

MINISTERIO DE CULTURA

# FRAGMENTOS

NÚMEROS

15-16

## EL SIGLO XIX

CHAUTEAUBRIAND EN ROMA O EL ESPEJO EN LAS RUINAS. *Fernando Castro*. 5 ¶ LA REVALORIZACIÓN DEL ESMALTE EN EL SIGLO XIX. DOS TRÍPTICOS DE LA COLECCIÓN LÁZARO GALDIANO. *María Luisa Martín Ansón*. 26 ¶ ARTISTAS EXTRANJEROS EN LAS EXPOSICIONES NACIONALES DE BELLAS ARTES EN EL SIGLO XIX. *Jesús Gutiérrez Burón*. 36 ¶ ARQUITECTURA Y NACIONALISMO. LA IMAGEN DE ESPAÑA A TRAVÉS DE LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES. *María José Bueno*. 58 ¶ CENTENARIOS DE ARTISTAS EN EL FIN DE SIGLO. *María de los Santos Folguera*. 71 ¶ COMPOSICIÓN E HISTORIA EN EL PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO DEL SIGLO XIX. *Julio Arrechea Miguel*. 84 ¶ FORMACIÓN DEL ESPACIO BURGUÉS. *Trinidad Simó*. 98 ¶ EL PARQUE DE MARÍA LUISA DE SEVILLA. *Víctor Pérez Escolano*. 106 ¶ EL TEATRO-MERCADO DEL PARK GÜELL DE GAUDÍ Y EL MITO DEL MEDITERRÁNEO EN EL ARTE CATALÁN DE 1900. *Genevière Barbé Coquelin de Lisle*. 123 ¶ FRANCISCO DOMINGO Y EL MERCADO DE LA "HIGH CLASS PAINTING". *Carmen Gracia*. 130 ¶ LETRAS, ARTES Y PENSAMIENTO DURANTE LOS SIGLOS XVIII Y XIX. *Francisco Abad*. 140 ¶ DARÍO DE REGOLLOS Y LA INTRODUCCIÓN DEL ARTE MODERNO EN ESPAÑA. *Javier Tusell*. 150.

MADRID

1989



Estanque e Isleta de los Patos, en la actualidad. Kiosco.



Eje de las Fuentes de los Leones y de las Ranas, desde el monte Gurugú. Hacia 1929.

## EL PARQUE DE MARÍA LUISA

de **S E V I L L A** por VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

*”Ingrávido presente.  
Las ramas abren, trémulas.  
¡Cuán cándidas escapan  
estas horas pretéritas!”*

Luis Cernuda, “Perfil del aire”.

A mediados del siglo XIX se produce un acontecimiento importante para la historia contemporánea de Sevilla y de especial significación para su configuración urbana: el asentamiento de los Montpensier en la ciudad. Don Antonio de Orleans, duque de Montpensier, al casarse con la Princesa de Asturias, la infanta María Luisa Fernanda, establece una dramática relación con España y su vida política, en la esperanza de acceder al trono, frustrada con las sucesivas maternidades de la reina Isabel.

Montpensier representa el eslabón imposible del tránsito del “ancien régime” al resultante de la revolución burguesa. Precisamente se insala en Sevilla tras la revolución de 1848 que arroja a su padre del trono de Francia.

En 1849 se inician las gestiones oficiales para la adquisición del Palacio de San Telmo, lo cual se consuma en abril de 1850. Desde ese año hasta 1857 tienen lugar las obras de reforma orientadas a rememorar el palacio de Neuilly, en el que el duque había nacido en 1824. Al frente de estas reformas estuvo el arquitecto Balbino Marrón, personaje poco conocido y fundamental para la arquitectura sevillana de mediados del siglo XIX (1). La transformación del palacio fue completa, sin llegar a suplantar la imagen barroca de su estructura formal, especialmente su espléndida fachada principal, obra de Leonardo de Figueroa, ejecutada entre 1722 y 1730, con la colaboración de su hijo Antonio Matías de Figueroa en la portada. Las reformas de Marrón incluyeron la construcción de la fachada norte, la torre de levante, la renovación de la principal, las reformas del patio principal, la capilla y el salón de recepciones, amén de diversos trabajos de ornamentación. Perdidas las posibilidades de acceder al trono, Montpensier llevó a cabo una reforma complementaria en 1880, bajo la dirección de los arquitectos Baldomero Botella y Antonio de Padura.

Los jardines de palacio eran el obligado complemento de una operación romántica presidida por el gótico francés. A tal fin adquirieron las fincas La Isabela y San Diego, esta última con los restos del antiguo convento franciscano de esa denominación; a lo que sumaron los terrenos municipales del Jardín de Aclimatación, cedidos por el jefe político don Juan Bautista Enríquez a finales de 1847. A excepción de los dos pequeños jardines anexos al Palacio de San Telmo, todo este conjunto presentaba el aspecto de una inmensa huerta, pues tales eran las de San Diego y La Isabela, así como la del propio San Telmo, comenzada a plantar en 1775 y que en 1833 comprendía 1.125 naranjos y limoneros con su alberca.

El proyecto de jardines palatinos fue encomendado al jardinero francés Lecolanr, autor también de los del palacio de Sanlúcar de Barrameda y lo trazó incorporando kioscos, como el que aún subsiste en el estanque de los patos, y estatuas, como la de Fernando VII (2). Tanto el palacio como los jardines se recogían con una cerca común, dotada con una verja de hierro que permitía admirar el interior de los jardines desde el paseo de las Delicias.

La imagen de vida serena que San Telmo ofrecería a sus moradores, sobreponiéndose a los avatares de las expectativas políticas, se nos muestra espléndida en el retrato que Alfred Dehodecq hace de “Los Duques de Montpensier y sus hijas” en 1853. En ese mismo año, Joaquín Domínguez Bécquer, su pintor de cámara, realiza el “Retrato de la Infanta Luisa Fernanda de Borbón, Duquesa de Montpensier” (3). En estos cuadros aparecen las inmediaciones de palacio, los bordes de los jardines, e incluso se atisba el exterior urbano, el río, y en los pintados por Virgilio Mattoni en la encrucijada de siglo, con la infanta en “Procesión en los Jardines de San Telmo”, apreciamos su interior frondoso y romántico. Todos ellos, por otra parte, son el mejor ejemplo del mecenazgo y la inclinación por las artes que concitaron a su alrededor los Montpensier (4).

El exterior del jardín más significativo, correspondía, obviamente, al paseo de las Delicias, el eje desde las inmediaciones de la Puerta de Jerez se configuraba en paralelo al río, para luego separarse de él, dejando entre ambos los históricos jardines de las Delicias, levantados por el asistente Arjona. En su extremo, el último

contacto con el río constituía el enclave conocido como Punta del Verde, lugar apropiado para describir pictóricamente estos alrededores de la ciudad, tan del gusto de los sevillanos para sus paseos al atardecer. Buen ejemplo de ello es el cuadro de Manuel Barrón, "Vista de Sevilla desde la Punta del Verde", de la que existen varias versiones (5).

Efectivamente, la salida sur de Sevilla, junto al Guadalquivir, siempre tuvo un particular atractivo, primero en el desbordamiento del caserío intramuros, en especial en la configuración de enclaves destacados, como San Telmo o la Fábrica de Tabacos, pero también en cuanto a la formación de ambientes atractivos para el paseo y el disfrute de panoramas hermosos. Así, el salón del paseo de Cristina, litografiado en 1833, establece en las inmediaciones de la Puerta de Jerez y junto al muelle, un ámbito que ennoblecía a la ciudad en general, pero también a San Telmo en particular. No es sorprendente, pues, que con ocasión del natalicio de la infanta doña María Cristina, las fiestas celebradas en el río presenten al palacio en todo su emblematismo. Consecuentemente, cuando Alfred Guesdon seleccione un punto de vista para su extraordinaria perspectiva caballera de Sevilla, opte por la visión aérea desde el sur, con la Fábrica de Tabacos y San Telmo en primer plano; en esa fecha aproximada de 1865, con la corte de los Montpensier en plena vigencia, los jardines de San Telmo se recortan en el cuadro del panorama urbano más sintético que de nuestro pasado siglo podemos imaginar, entre realidad y proyecto, pleno de contención y de ensoñación pintoresca. La periferia de la sensibilidad, que ha definido a A. González Cordón, "un ensayo local de transformación nostálgica donde todo desorden, razón "salvaje", naturaleza, topografía, paisaje y arbolado, se utiliza como emblema de una nueva ciudad" (6).

En 1893, la duquesa viuda de Montpensier donó a Sevilla una parte sustancial de los jardines del Palacio de San Telmo (7). La divisoria se estableció mediante una cerca y una avenida que se trazó desde la glorieta situada en la esquina de la Fábrica de Tabacos, en el lugar del antiguo convento de San Diego (cuyos restos figuran como caballerizas en el plano de Talavera de la Vega y Vidal y de Soto de 1890), (8), hasta el paseo de las Delicias. La amplia extensión de jardines que llegaban hasta el Huerto de Mariana pasaron a dominio municipal.

El alcalde Bermúdez Reina, en su programa de reformas para 1893, incidió en la necesidad de proceder al acondicionamiento, así como otras obras en el propio San Telmo, de acuerdo con las necesidades manifestadas por los Montpensier y derivadas de la segregación de los jardines para parque público. Las acciones inmediatas, proyectadas por el arquitecto de la casa ducal Juan Talavera de la Vega, fueron la construcción de un pabellón en la esquina del paseo de las Delicias, otros para viviendas de los guardas, la de un invernadero de estructura metálica de fundición y la de unas caballerizas que sustituyeran las situadas en el antiguo convento de San Diego (9). De todo ello ha llegado hasta nosotros el pabellón de esquina conocido como Costurero de la Reina y destinado hoy a oficina de información municipal.

No obstante, los años inmediatamente posteriores no produjeron mayores avances en el necesario proceso de adecuación de los jardines a parque urbano. En los primeros años del siglo se promueven algunas iniciativas: la suscrita en 1901 por el concejal Lemus a fin de que un paisajista catalán proyectara la reforma; el plan de repoblación de arbolado de ese año, reiterado en 1904; o el encargado para la redacción de un Plan de Reforma y Reparación de todos los ajardinamientos de la ciudad, al ingeniero Ramón de Manjarrés (10). Al no cuajar estas iniciativas en realizaciones prácticas se explica que en 1910 el viajero Albert Dauzat diera una negativa impresión del aspecto de los jardines ("un tronco que atraviesa el camino chafa un rosal y está en el camino desde hace semanas, o quizás meses") (11).

En 1910, realmente desde finales del año anterior, comienza el mandato del alcalde Antonio Halcón y Vincent. Con él se postulan las directrices fundamentales para la entonces denominada Exposición Hispano Americana, y se inician otras iniciativas de índole urbanística o arquitectónica, entre las que es necesario



Estanque e isleta de los Patos. Kiosco.



Juan Talavera y de la Vega. Pabellón de esquina del Paseo de las Delicias. 1893-1894.

destacar la puesta en marcha de las obras de reforma del parque, impulsadas por el Comité Ejecutivo de la Exposición, estableciéndose una comisión ad hoc constituida por Halcón, Hoyuela, Colombí y Urbina, la cual tomó contacto con diversos jardineros de prestigio, para evaluar los espacios que el certamen pudiera causar en el parque y sobre las modificaciones a introducir para su salvaguarda y potenciación (12). Fue entonces cuando J.C.N. Forestier ofreció al comité la presentación de un anteproyecto sobre el Parque de María Luisa, Huerto de Mariana y Jardín de las Delicias.

Forestier, en 1910, es conservador de los paseos de París, lo fue durante cuarenta y cuatro años, y se mantenía el eco alcanzado por el que sería su libro más importante, *Grandes villes et système de Paris* (1904). Es necesario destacar cómo en ese libro se contenían los principios fundamentales del sistema de parques en las ciudades contemporáneas: el papel social del jardín público en ellas, las renovaciones introducidas por los jardines públicos ingleses, o los sistemas de parques desarrollados en Estados Unidos a partir del modelo de Boston. No es casual que Pierre Lavedan sitúe a Forestier tras Olmsted, a la hora de seleccionar a los más destacados creadores de jardines públicos y espacios libres verdes de la época contemporánea (13).

No se debe, en consecuencia, olvidar esa dimensión urbana y avanzada del parque como aspecto de interés a la hora de la aceptación por el Comité de la Exposición del ofrecimiento de Forestier. El 1 de abril de 1911 se le encargan los trabajos para la reforma parcial del parque, para su definitiva transformación de los jardines de San Telmo en parque público; dice Villar que "con ello se logró llevar a cabo la operación más bella, rápida, efectiva y duradera del urbanismo sevillano de los treinta primeros años del siglo" (14).

El primer trabajo que Forestier proyecta para Sevilla abarcaba 135.829 metros cuadrados; el ámbito de los jardines cedidos en su día por la duquesa viuda de Montpensier, a cuyo alrededor se había dispuesto la ordenación de la Exposición Hispano Americana a la hora de proceder al concurso de proyectos del que Aníbal



Fuente de las Ranas. Hacia 1929.



Juan Talavera y de la Vega. Pabellón de esquina del Paseo de las Delicias. 1893-1894.



Estanque e isleta de los Patos. Kiosco.



Jardín de la Concha. Hacia 1929.

González resultaría vencedor. La distinción entre una y otra operación de diseño urbano fue muy acusada desde el comienzo, de forma que la posterior evolución de los trazados de la exposición, en su lenta vicisitud, mantuvieron el carácter nuclear y previo que el Parque de María Luisa tuvo de manos de Forestier (15).

Forestier es consciente de que el papel dinamizador intrínseco del diseño transformador del jardín palaciego en parque público es el que le corresponde desarrollar, estando pendiente del proceso de la exposición la configuración urbana exterior. Así, los límites tienen un carácter "fronterizo" necesariamente, pero también adquiere un papel cierto la estructuración de la avenida transversal que pone en comunicación el área del Prado de San Sebastián con el paseo de las Delicias, lo que equivale a decir con el río. Este elemento tiene una gran importancia en el conjunto de las decisiones sobre el tipo de diseño a adoptar. Otra consideración de partida será la selección de los elementos que deban permanecer del trazado de Lecolant y su evolución decimonónica; y no sólo el respeto obligado por el arbolado existente, sino incluso por algunas piezas significativas, como el estanque de los patos con su isleta, o el monte artificial conocido después como Gurugú. Del trazado romántico compuesto de numerosas sendas de recorrido caprichoso, Forestier asume sólo su carácter sustentante del arbolado que debe respetarse, con lo que se establece un plano de fondo, una especie de veladura romántica, sobre la que Forestier escribe una composición de esquema firme a base de ejes sustentantes principales, trazados ortogonalmente. Le vemos, pues, aquí afrontando la superación de la dicotomía entre jardines regulares y jardines pintorescos, ahora en la búsqueda del jardín andaluz, luego en otra versión, del mediterráneo, y siempre bajo la idea "social" del parque público, lo que expresará explícitamente cuando pase a Barcelona tras su éxito en Sevilla (16).

¿Con qué criterios afronta aquí Forestier la formalización de la trama ortogonal? Esa trama pone en conexión las unidades elementales sobre las que recae un más alto grado de representatividad. Así, el eje



Pérgolas. Hacia 1929.



Fuente de los Leones. Detalle.

Fuente de las Ranas. Hacia 1929.



Juan Talavera y de la Vega. Pabellón de esquina del Paseo de las Delicias. 1893-1894.



Estanque e isleta de los Patos. Kiosco.



Jardín de la Concha. Hacia 1929.

González resultaría vencedor. La distinción entre una y otra operación de diseño urbano fue muy acusada desde el comienzo, de forma que la posterior evolución de los trazados de la exposición, en su lenta vicisitud, mantuvieron el carácter nuclear y previo que el Parque de María Luisa tuvo de manos de Forestier (15).

Forestier es consciente de que el papel dinamizador intrínseco del diseño transformador del jardín palaciego en parque público es el que le corresponde desarrollar, estando pendiente del proceso de la exposición la configuración urbana exterior. Así, los límites tienen un carácter "fronterizo" necesariamente, pero también adquiere un papel cierto la estructuración de la avenida transversal que pone en comunicación el área del Prado de San Sebastián con el paseo de las Delicias, lo que equivale a decir con el río. Este elemento tiene una gran importancia en el conjunto de las decisiones sobre el tipo de diseño a adoptar. Otra consideración de partida será la selección de los elementos que deban permanecer del trazado de Lecolant y su evolución decimonónica; y no sólo el respeto obligado por el arbolado existente, sino incluso por algunas piezas significativas, como el estanque de los patos con su isleta, o el monte artificial conocido después como Gurugú. Del trazado romántico compuesto de numerosas sendas de recorrido caprichoso, Forestier asume sólo su carácter sustentante del arbolado que debe respetarse, con lo que se establece un plano de fondo, una especie de veladura romántica, sobre la que Forestier escribe una composición de esquema firme a base de ejes sustentantes principales, trazados ortogonalmente. Le vemos, pues, aquí afrontando la superación de la dicotomía entre jardines regulares y jardines pintorescos, ahora en la búsqueda del jardín andaluz, luego en otra versión, del mediterráneo, y siempre bajo la idea "social" del parque público, lo que expresará explícitamente cuando pase a Barcelona tras su éxito en Sevilla (16).

¿Con qué criterios afronta aquí Forestier la formalización de la trama ortogonal? Esa trama pone en conexión las unidades elementales sobre las que recae un más alto grado de representatividad. Así, el eje



Pérgolas. Hacia 1929.



Fuente de los Leones. Detalle.

longitudinal principal, tangente al estanque de los patos, enlaza dos de los principales enclaves por él diseñados: la glorieta de los Lotos y la fuente de los Leones. Con ellos expresa Forestier sus intenciones de incorporar la tradición islámica andaluza a su formación de jardinero clásico. Podría decirse que lo selvático y el boschetto se "civilizan" mediante una racionalización sobre la dimensión del gran jardín adopta la escala organizativa andaluza. ¿Un francés ejecutando la absorción de los antiguos valores de la tradición andaluza?, como diría Winthuysen (17).

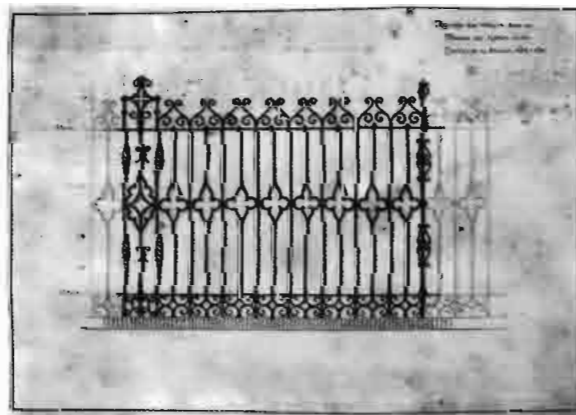
Esa parece ser su voluntad. Establecer una aproximación a los jardines andaluces, proponiendo una transformación, o mejor, una adecuación a ellos en el Parque de María Luisa. En la revista más representativa del regionalismo andaluz de la época, *Bética*, Forestier expresó, en una prosa poética llena de sugerencias y de referencias históricas, su concepto del jardín hispano-andaluz (18): "La simetría en la ordenación, sin recordar jamás las amplias formas de los jardines franceses de los siglos XVI y XVII, se conservaba en el secreto de altas murallas"; "el orden y el capricho conspiran a la creación de un paraíso de delicias". "Los emparrados y las enredaderas de rosas, los arcos de laureles, de boj, de cipreses, los setos, las altas paredes de mirtos debieron ser accesorios de un fondo común a todas las tradiciones de jardinería, entremezcladas, en esta tierra de voluptuosidad fecunda, tan a menudo envidiada".

"En los jardines de estos países de la sed, de estío reseco, el agua es el elemento más precioso y esencial". "De los pozos se esparce en fuentes azules en pequeños canales brillantemente coloreados como estuches de piedras preciosas. Corre y sigue nuestros pasos entre la vegetación exuberante y caprichosa". "Van dispuestos estos jardines en terrazas horizontales que imponen la repetición de algunas gradas, objetos también de decoración, encantadora variedad de niveles diferentes netamente acentuados".

La impresión se concentra en los efímeros jardines de la Alhambra. Precisamente cierra su artículo con las palabras del poeta grabadas en el mirador de la Torre de las Damas: "Me parezco a un océano de placer y de belleza. Mi jardín no tiene rival en el mundo, es semejante a la novia hermosa que todos desean".



Monte Gurugú.



Proyecto de verja para el Parque de María Luisa. Exposición Iberoamericana. Sevilla, 1913-1916.

La emulación de los jardines granadinos es el objetivo de Forestier en el diseño de la glorieta de los Lotos y de la fuente de los Leones en el Parque de María Luisa: el Patio de la Alberca, el Patio de los Leones. Estas trasposiciones no pueden sorprender desde la actitud del eclecticismo capaz de incorporar, en la configuración del "jardín hispano-andaluz", lo granadino en Sevilla, para devenir, finalmente, supuesto ejemplo cabal de lo sevillano, de un jardín "típico" que no existe. Joaquín Romero Murube, que es quien hace esa aproximación, considera al parque "algo así como el modernismo en literatura" (19), pero reconociendo que Forestier había calado muy hondo en nuestros viejos jardines, siendo capaz de resolver el problema "incrustando en la noble selva ducal una serie de menudas organizaciones, a base de glorietas, fuentes y estanques que intentan crear en la tupida masa del bosque el encanto íntimo de los patios y los jardincillos... Y hay que reconocer que en algunos puntos lo consigue plenamente" (20).

En unos jardines de esta magnitud se establecía una contradicción con la definición espacial de sus límites, dentro de la idea del "hortus conclusus" referido por el propio Forestier en su artículo de *Bética*. No podemos olvidar que la donación de la duquesa María Luisa Fernanda de Orleans propiciaba, entre otras consideraciones, la concatenación urbana del río y su paseo de las Delicias, con el Prado de San Sebastián, hasta entonces desagregados. El carácter preeminente del Guadalquivir y su paseo condicionaba extraordinariamente ese borde del parque; sin embargo, el borde del Prado de San Sebastián fue, durante años y desde los primeros pasos de la Exposición Hispano Americana, entonces, una incógnita vinculada a los avatares del emplazamiento del certamen. Por ello, sutilmente, y como ha advertido M. Trillo (21), Forestier traza su diseño con una difuminación de ese borde, tendiendo a abrirse a ese espacio que, finalmente, sería cerrado por la plaza de España. Ese contencioso, siempre latente, emerge con claridad en diversas oportunidades y en boca del propio Aníbal González, quien no había asimilado plenamente el hecho de que se encargara a Forestier el proyecto del parque al margen del trazado de la exposición. Precisamente, una de las primeras quejas del arquitecto sevillano se referirá a la dificultad para la solución de tal emplazamiento al tener que bordear el parque como ya hemos indicado. Otra preocupación, más generalizada, era el recelo por la correcta orientación que Forestier debiese dar a su trabajo. Así, y como nos recuerda Villar (22), se reclama una concordancia de los jardines con los edificios, que entonces se refieren, fundamentalmente, al neomudejarismo, al pedir expresamente que se eviten los sistemas franceses, italianos o ingleses, debiéndose, por el contrario, inspirar en el Alcázar, el Generalife y la Alhambra. De ahí la voluntad decidida de Forestier de captar el carácter del jardín hispano-musulmán.

En 1911, J. C. N. Forestier ya ha diseñado la reforma de los jardines. Así, el problema del emplazamiento de la exposición, más dilatado, deberá vincularse al hecho cierto del parque que, entre 1912 y 1913, se transforma llevándose a cabo los movimientos de tierra, tomándose la necesaria de las obras de la Corta de Tablada, y seguidamente las nuevas plantaciones y la ejecución de las glorietas de los Lotos y de la Pérgola, así como las fuentes de las Ranas y de los Leones.

En mayo de 1912, Aníbal González modifica el planteamiento primitivo de la exposición, el contenido en los documentos del proyecto premiado en el concurso de 1909, configurando tres núcleos principales exteriores al parque; en el Prado de San Sebastián estaría la Gran Plaza de entrada (stadium) que derivará en la plaza de España; en el Huerto de Mariana estaría la Plaza de Honor (Pabellón Real) que devendrá la Plaza de América; y, más alejada, en terrenos de la Junta de Obras del Puerto, la extensión meridional (diversos pabellones) que configurarían el sector sur de la exposición, en ese momento de dimensión indefinida.

El parque sería inaugurado el 18 de abril de 1914, en la feria de ese año, produciéndose un gran impacto en la opinión de los sevillanos (23). Lo ejecutado, hasta ese momento, es decir, sin las adiciones operadas posteriormente, reflejaba fielmente los planteamientos expuestos por Forestier en su estudio de enero de 1911. De su Memoria se puede entresacar los siguientes párrafos: "Este anteproyecto se ha estudiado utilizando como



primeros y principales elementos el trazado de los paseos y avenidas principales plantadas de árboles que es preciso conservar. Además, las masas de boscajes se han emplazado en las partes actualmente más cubiertas de plantaciones”.

“Era necesario, por lo tanto, hallar una gran composición de conjunto que diera una amplia impresión de unidad y de contraste entre los macizos floridos y masas oscuras. Por otra parte, no dejó de ofrecer dificultad el adoptar el eje principal de lo proyectado sobre una entrada, desarrollando la decoración principal del ruidoso movimiento y polvaredas de las grandes avenidas”.

“Parecía preferible colocar dicho eje en el corazón mismo del jardín, rodeándolo de bosquecillos”.

“Las partes relativas y previstas para paseos enarenados, parterres, etc., se trazarán sobre el terreno ocupado por los árboles, respetándolos en el lugar que ocupan, caso de no ser transportables. El laberinto (que se hallaba en el lugar que hoy ocupa el jardín llamado de “La Concha”) se ha conservado a causa de sus árboles, y, caso de pérdida de los mismos, será suprimido y el punto de vista sobre el eje principal alcanza toda su amplitud”.

“Los diferentes detalles del plano del Parque se han inspirado en otros puntos notables del Retiro de Madrid, en el Alcázar de Sevilla, en la Alhambra y el Generalife de Granada, así como en algunas casas antiguas de Sevilla y Granada. También se ha tenido presente la parte lateral de los jardines de la Isla de Aranjuez, donde se observa claramente la sucesión de los parterres en dibujos de boj y arbustos recortados”.

“Ya se ha señalado y recuerdo el interés que tendría para esta Exposición de un carácter especial hacer una gran restitución y emplazamiento de jardines árabes por medio de una gran continuidad de sus detalles”.

“¿No es en la capital de Andalucía, verdadera cuna de los jardines de la Europa, donde pueden evocarse las flores, los árboles, los arbustos recortados, y con sus estanques, regueras y fuentes entre otros mil detalles interesantísimos, y donde el ruido refrescante del agua se asocia a los colores y perfumes, entre los embaldosados, los bancos de cerámica, las tazas de azulejos, con los naranjos en flor, las adelfas y los mirtos?”

“Un jardín, y sobre todo un jardín público, expuesto a todas las depredaciones imaginables, exige una vigilancia activa y una sostenida conservación. En el curso de mis observaciones sobre diferentes poblaciones, he podido advertir, especialmente en Londres, Viena, Francfort, Liverpool, Boston, Chicago, París, etc., que los gastos anuales para los paseos públicos alcanzan, poco más o menos, una cifra en francos equivalente al número de sus habitantes. No será, pues, exagerado presuponer para la conservación de los nuevos parques de Sevilla, que será la parte más importante de los paseos públicos de la ciudad, un presupuesto de 80 a 100.000 pesetas”.

“Cuando haya desaparecido la Exposición, el jardín público se encontrará inmediatamente contiguo a los terrenos de la Feria, pudiendo entonces bordearse con una avenida plantada de árboles, lo que dejará un buen conjunto. Pero si las circunstancias obligasen al Municipio a discurrir la oportunidad de enajenación de una parte de estos terrenos, sería indispensable tomar las medidas necesarias para crear sobre los confines del jardín una barriada elegante de residencias particulares, precedidas y rodeadas de jardines. Esto mismo sería una medida de presión a lo largo del camino de la Palmera, a fin de evitar verlo un día comprometido con una serie de construcciones de mal gusto y desagradables”.

“Yo ignoro lo que a este particular consienten las leyes de España; pero sería beneficioso, bien sea con la ayuda de las leyes o bien con la ayuda de la expropiación y venta de terreno, imponer a todos los propietarios lo siguiente:

1. Aprobación de un plan de sus edificaciones.
2. Una limitación de la altura de las casas, de doce a quince metros.
3. La obligación de una zona de jardín de diez a quince metros de fondo, cerrado solamente por verjas ligeras delante de las casas.



*Pérgolas, en la actualidad.*



*Estanque e isleta de los Patos, en la actualidad.*

4. Estas casas no deberían servir a ningún comercio ni industria y sobre las verjas se prohibiría colocar toda señal y carteles de publicidad” (24).

En noviembre de 1911 presenta Forestier, bajo reserva, el presupuesto de las tareas a ejecutar. Su importe era 494.812,50 pesetas y comprendía: terraplenado y relleno de tierras; construcción de estanques, albañilería y taludes para escalinatas; emparrados y pórticos; jardinería y plantaciones; adquisición de plantas y arbolado; estercolero; canalización; estufas; carreteras; ornamentación; personal de obras, administración y vigilancia, gastos de viajes e indemnizaciones. En su memoria se exponía la forma como deberían realizarse los trabajos, así como la relación de plantas a adquirir.

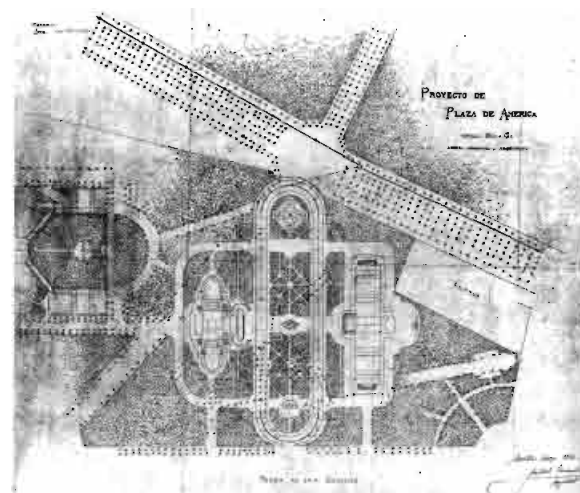
El estanque más importante era el cuadrado situado al norte de la avenida de las Acacias Negras, destinado a las plantas acuáticas, con una isla de flores en el centro.

Los árboles a plantar eran: acacias negras, ailantos, moreras de papel, plátanos, olmos, fresnos, acacias blancas, sóforas, tulipesos de Virginia, arces, etc. Los arbustos, entre otros, serían: júpiter, adelfas, abutilones de flores rojas, mirtos, arrayanes, bojes, fusias y laureles (25).

Sobre la formación de una rosaleda decía expresamente: “Yo he pensado en el buen efecto que haría aprovechar un golpe de vista excelente para atenuar la monotonía de un plano generalmente uniforme, en el establecimiento de un jardín de plan inferior, delante del montículo del Gurugú, para producir un bello contraste, señalando en el centro un estanque de azulejos blancos y azules, que podría recibir las nuevas variedades de nenúfares de todos los colores, que empiezan a exponerse en todos los buenos y bellos jardines”. En la rosaleda, en la Fuente de los Leones inmediata, en la Fuente de las Ranas, y en tantos otros puntos, pues, aparece la cerámica trianera mostrando lo mejor de su azulejería.



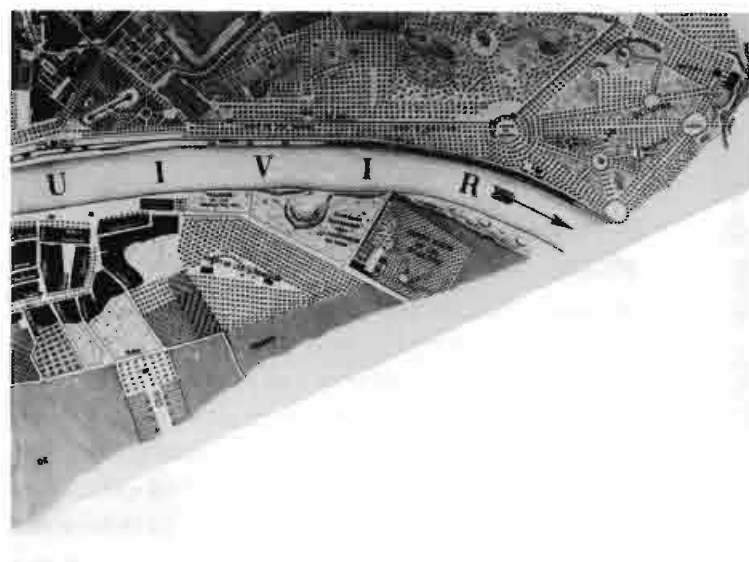
ta de los Lotos. Hacia 1929.



Aníbal González. Proyecto de Plaza de América. Mayo 1913.



e de las Ranas, en la actualidad. Detalle.



Juan Talavera y de la Vega y Ricardo María Vidal y de Soto. San Telmo y sus jardines en el "Plano taquimétrico de Sevilla y sus afueras", 1890.

La descripción del parque de Forestier de mayor empeño es la que incluye Alejandro Guiochot y Sierra en el primer tomo de su *Cicerone de Sevilla* (26). Tan amigo de las sectorizaciones, divide el parque en dos grandes zonas: una primera norte y poniente, y otra segunda oriental y central. Aquélla, en su opinión, conserva mejor su carácter primitivo, tanto en vegetación como en elementos accesorios, apreciándose sólo el trazado viario superpuesto por Forestier, los arrecifes generales del mismo y algunos detalles más; cuando escribe, en 1925, su impresión es de tranquilidad en esa área de San Diego y de la avenida de María Luisa, en la que predominan los tonos apagados y el verdor de los bosquetes prietos con árboles crecidos y follaje sombrío, con predominio de álamos, acacias, palmeras y otros árboles de copas amplias, entre los que el pintoresquismo de las cabañas y los pedestales con estatuas cuajados de flores correspondían, en gran medida, al jardín de Lecolant. Por el contrario, la otra zona ofrecía un aspecto más variopinto y colorista, con los grupos de árboles rodeados de setos de boj, de mirto y de arrayán, que en la plaza de América llegaban a ser de mejorana y brótano; y con ellos, los cuadros de flores, las enredaderas de rosas, los emparrados de buganbillas, con ámbitos dotados de asientos forrados de azulejos, surtidores de agua, pilastras con vasos y con estatuas, dentro de una articulación medida de glorietas y cenadores sobre terrazas horizontales en gradas; amplia zona esta, la más diseñada, con su eje central de estanques, desde las Ranas hasta los Leones, y la avenida del Este (Isabel la Católica y Don Pelayo) enhebrando la glorietta de las estatuas con los grupos alegóricos representativos del Arte, la Ciencia, el Trabajo y el Genio, obras de Lorenzo Coullant Valera y Manuel Delgado Brackembroy (27).

De las tres áreas que abarca el conjunto de obras a realizarse para la exposición, según el proyecto de Aníbal González, es el Huerto de Mariana el que se ve en primer lugar transformado por las obras de construcción de los pabellones que configurarían la plaza de América, antes que ninguno el Palacio de Arte



San Telmo y el área extramuros sur de Sevilla, en 1836. Detalle del "Plano del recinto de la ciudad de Sevilla, con los barrios y caseríos más notables adyacentes a él, para manifestar el estado de defensa en que se encuentra en la actualidad según las obras ejecutadas en el año de 1836".



Glorieta de Lotos, en la actualidad.



Antiguo o de Industrias y Artes Decorativas, conocido como Pabellón Mudéjar, actual sede del Museo de Arte y Costumbres Populares, que se levanta entre 1911 y 1916. Al margen de otras consideraciones, como las que se refieren a la diversidad estilística de los tres pabellones que componen la plaza de América y los avatares de su propia configuración (28), conviene hacer notar cómo abre las filas del historicismo dominante el neomudéjar, consolidado por una larga trayectoria de origen romántico pintoresquista, con sucesivos eslabones decimonónicos (el pabellón árabe de la Exposición de Agricultura de Madrid de 1859, el pabellón español de Ortiz de Villajos en la exposición Universal de París de 1878, o el de Arturo Mélida en la también parisina de 1884) (29); pero tampoco debemos olvidarnos del vecino pabellón de esquina proyectado por Talavera y de la Vega con ocasión de la cesión a la ciudad de los jardines de San Telmo. Sobre ello gravita el amplio rearme nacionalista abanderado por Lampérez y al que no puede sustraerse ni el mismo Forestier; en ese proceso, que conduce al eclecticismo, Sevilla vive unos años de preponderancia neomudéjar expresada en todo tipo de edificios.

En el momento en que la plaza de América emerge como una realidad, se hacen patentes los problemas de detalle en la sutura ente parques y plaza. Desde esa perspectiva hay que observar la visita a Sevilla de Forestier en 1915; ello le permite revisar el estado del parque en su conjunto, pero también le facilita, oportunamente, proyectar el "Arreglo para la unión de María Luisa y Mariana", cuyo plano lleva la fecha de octubre de 1915. Y no es casual el uso de este término, ya que la implantación de la plaza de América en el diseño de Aníbal González se destruyó la línea frontera entre los jardines y el Huerto de Mariana; entonces, ¿qué sentido tenía mantener el vestigio que el arquitecto dibuja? Por ello Forestier lo "arregla" prolongando la trama directora del parque.

Desde el año anterior y tras la aprobación, por el Comité de la Exposición el 31 de julio de 1914, del primer proyecto, se inician los trabajos de construcción de la plaza de España, afrontando la solución alternativa al área aledaña con el Prado de San Sebastián. Así, en 1915, cuando Aníbal González ya tiene esbozado su segundo proyecto para la plaza de España, Forestier procede sin más demora, y aprovechando su estancia en Sevilla, para formular su proyecto de extensión del parque en los terrenos colindantes de la plaza de España, afrontando una suturación más, si bien en este caso, cabe pensar le resultara una tarea a contrapelo (30).

En el transcurso lento y complejo de las obras de la exposición, que no es del caso repetir aquí (31), Forestier reitera sus visitas, que aprovechará no sólo para inspeccionar el estado del Parque de María Luisa y aceptar de grado o a la fuerza las sucesivas adiciones que en su diseño interno se producen, y sobre las que nos ocuparemos después, sino que debe seguir afrontando diversos aspectos del trazado de la propia exposición en su conjunto, de la que resulta ser un consultor permanente y una piedra de toque, no siempre agradable, para las propuestas de Aníbal González. De especial importancia es el debate proyectual que se establece entre ambos en relación con las características que debiera tener el tercer sector del certamen. Ese sector sur, al que el comité le dedica su especial atención entre 1922 y 1926, es objeto de un proyecto por Forestier en agosto de 1924, alternativo en su configuración espacial al elaborado por Aníbal González en enero de ese año, desarrollo de anteriores propuestas suyas sobre la avenida de la Raza (1923), que derivaba de la de los Estados Americanos en la perspectiva general que dibuja en 1918. En el proyecto Forestier aflora con más evidencia que nunca el trazado regular y el espíritu de Le Notre subyacente en la concepción paisajística de Forestier, de forma que la veladura pintoresca se limita a resolver, básicamente, los problemas de borde, de difícil determinación. La importancia del geometrismo se manifestaba en aquel plano de forma alternativa entre la configuración de los edificios, de clasicidad incuestionable, si bien a la hora de los tiempos, con una "modernidad" garnieriana, y la jerarquía de la distribución de parterres de arbustos y arrecifes de arbolado de gran uniformidad.

Como han expuesto Trillo y Villar (32), el plano de Forestier fue aceptado por el Comité de la Exposición en septiembre de 1924, pero debió ser alterado para su mejor adecuación a los programas conforme éstos adquirieron mayor precisión. Esta tarea correspondió a Aníbal González, que tomaría en consideración su propio plano de enero de ese año, resultando finalmente un diseño ambiguo en el marco del "definitivo" Plano de la Exposición de 1927, que pronto vino a ser arrasado por la intervención o "militarización" impuesta por Primo de Rivera para hacer viable el certamen antes de su abandono del poder, aunque conllevara, como así fue, una drástica modificación del proyecto general de la exposición en todo aquello que hasta la fecha no estuviese construido o en ejecución suficientemente avanzada.

La estructura compleja del Parque de María Luisa, un parque ajardinado en definitiva, resultante de un proceso de transformación, incorporó desde los prolegómenos de la exposición actuaciones puntuales tendentes a "museificarlo", dotándolo de "usos culturales", de memorias literarias, incorporándole un racimo de glorietas y monumentos conmemorativos, práctica continuada esporádicamente en los decenios siguientes. De ellos resulta paradigmático el monumento a Gustavo Adolfo Bécquer (1911), labrado por el escultor Lorenzo Coullaut Valera y montado por Juan Talavera y Heredia a los pies del espléndido taxodio o ciprés de agua ya largamente centenario, y ahora muy enfermo. El propio Aníbal González realizaría glorietas dedicadas a Cervantes (1916), en la plaza de América en este caso; a Benito Mas y Prat (1924) y a los hermanos Álvarez Quintero (1925-1926) (33).

Pero, sobre esa museificación, el equilibrio delicado que se había mantenido en el tiempo que Aníbal González estuvo al frente de las obras de la exposición y Forestier dirigió la evolución del parque, en un proceso dialéctico que hemos esbozado, se verá finalmente roto con las imposiciones del comisario Cruz Conde en la fase final de la exposición, que lleva a Aníbal González a la dimisión y a una muerte prematura; sustituido por Vicente Traver, será el período en el que el sector últimamente segregado de San Telmo, entre la calle Rábida y la avenida de María Luisa, se cuaja de pabellones americanos a expensas de la arboleda (34).

Las propuestas de Forestier al amparo de los trabajos de la Exposición Iberoamericana no quedaron en las citadas. Tras la llegada del conde de Colombí a la Alcaldía de Sevilla, se pretendió obtener algo de luz sobre la marcha de los trabajos, que afectaban tan sustancialmente a la ciudad, dado que la exposición se regía por un Comité jurídicamente autónomo. Y fue el entonces concejal republicano Manuel Giménez Fernández el adalid más inquebrantable sobre el tema y los aspectos negativos del certamen para Sevilla (35). Los debates de entonces llegaron a plantear la hipótesis de la malversación de fondos y, entre otros asuntos menores, destacó el cuestionamiento del proyecto de construcción de un campo de deportes en terrenos de Tablada, entonces de propiedad municipal, del que parece ser se beneficiarían determinados clubs y sociedades privados. De ese conjunto deportivo, compuesto de campo de golf, campos de tenis y jardines, con sede social para el Real Club, se estaba encargando Aníbal González, siendo el trazado de los jardines del propio Forestier, si bien de esta actuación no conocemos actualmente planos (36).

La fama alcanzada por J. C. N. Forestier en la sociedad sevillana y su frecuente presencia en la ciudad, se extendió ampliamente, produciéndose diversos encargos privados. Así, por ejemplo, los jardines del marqués de Castilleja de Guzmán, en la población de ese nombre, rodeados de olivos y jugando con la topografía y las vistas, de los que quedan algunos vestigios en lo que hoy es Colegio Mayor Nuestra Señora del Buen Aire; "jardín organizado sobre el aire de Sevilla", lo definió Romero Murube (37), disfrutando, con su traza clásica, de los horizontes insólitos que, en este punto del Aljarafe, se alcanzan de la ciudad. Más espectacular aún, al borde del tajo de Ronda, configuró el inverosímil jardín de la Casa del Rey Moro, hoy, por desgracia, no bien conservado. En fin, los jardines, más franceses que andaluces, para el marqués de Viana en su finca Moratalla,

en el término de Hornachuelos (Córdoba), completan el panorama de sus principales realizaciones en Andalucía (38).

Su influencia en la jardinería andaluza, y particularmente en la sevillana, fue extraordinaria, marcando un hito en el florecimiento, luego decaído, de los jardines de Sevilla. Los propios Reales Alcázares configuraron la Huerta del Retiro a la manera de Forestier, con proyecto del arquitecto José Gómez Millán; y Juan Talavera y Heredia asimiló grandemente sus enseñanzas y su teoría del jardín andaluz, aplicándolas a jardines pequeños y bellos, particulares y ciudadanos, como los de Murillo (1917) y de Catalina de Ribera (1920), o las plazas de Santa Cruz (1917) y de Doña Elvira (1924), entre otras, si bien su fuerte personalidad sabe incorporar facetas hacia las que Forestier era más difícil que llegara, como la sutileza del compás conventual, o incluso se abriera a elementos de matriz urbana a la inglesa.

Para concluir, es oportuno recordar cómo al año siguiente de inaugurarse el Parque de María Luisa fue llamado Forestier a Barcelona por Cambó con vistas a la transformación de la colina de Montjuic en un parque que se completaría el mismo 1929, año de las inauguraciones de las dos exposiciones de Barcelona y Sevilla. El resultado alcanzado en Montjuic fue extraordinario, siendo para muchos su mejor obra (39), y, sin duda, definitivo, según ha analizado Ignacio de Solá-Morales (40), para la nueva reestructuración urbana de Barcelona como pieza clave del sistema de parques pensado para la ciudad ya en 1920 y sustentado finalmente en la Dirección de Parques Públicos, encomendada al mejor seguidor de Forestier, Nicolás María Rubió i Turudí.

Tanto en Sevilla como en Barcelona, la personalidad de Forestier fue importante para su configuración contemporánea. Para el desarrollo urbano de ambas ciudades es capital el período 1910-1930, si bien con diferencias claras en el sistema de ese desarrollo y en las fuerzas sociales que lo propiciaban. No obstante, el significado cultural de la elección de Forestier permite colegir el hilo conductor de unas opciones históricas que en Sevilla no afloran plenamente en ese período.

Sevilla no se había sumado a la modalidad de ensanche surgida desde Cerdá y su extensión se configura al amparo de lo que González Cordón denomina la "ciudad dispersa". ¿Es la Exposición Iberoamericana, y como matriz de ella el Parque de María Luisa, una más de las operaciones de esa dispersión? Estando fuera de toda duda los intentos de manipulación en ese sentido, es también evidente que en ella está la configuración de la "Sevilla Futura" (41). Pero con Forestier, y basta leer su Memoria del Parque de María Luisa, el jardín público representa ese símbolo comunitario, sinónimo de justicia social y participación democrática que había expuesto Olmsted. Su diseño es un puente establecido a los dos lados del Atlántico con sus cimientos enraizados en el romanticismo: "Dear old mother England!" Con posterioridad, el proceso capitalista llevará a la reconversión del movimiento de los parques en puro y simple proyecto de planificación territorial en las metrópolis norteamericanas, primero (42), y, después, coherentemente, anidará en capitales europeas como la colmatada Barcelona de Cerdá (43). La integración propuesta por Olmsted de la ideología comunitaria y naturalística, que está en Forestier, con la "ciudad del desarrollo" a escala territorial (44) no pudo operar en el Sur. En los paralelos de la dependencia, Sevilla quedará reducida a cabeza de puente hispanoamericano, símbolo de la Madre Patria (¿Dear old mother Spain!?)

## NOTAS

(1) A. de la Banda y Vargas: "La Corte sevillana de los Duques de Montpensier", en AA. VV., *Homenaje al Dr. Muro Orejón*, vol. I, Sevilla 1979, p. 285. Sobre el papel del Palacio de San Telmo en la recuperación de la periferia, entendido como proyecto de "ciudad encantada", ver las observaciones que hace A. González Cordón, *Vivenda y ciudad, Sevilla, 1849-1929*, Sevilla, 1985, en especial los capítulos primero y segundo. Ver también: José M. Suárez Garmendia, *Arquitectura y Urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, 1986, pp. 99 a 104. Para conocer San Telmo antes de los Montpensier puede verse, por ejemplo, J. Amador de los Ríos, *Sevilla pintoresca*, Sevilla, 1844, pp. 267 a 275. El examen comparativo de los planos de Francisco Pizarro, de finales del siglo XVIII, y los de B. Marrón de 1849 puede hacerse en base a C. E. A., "El Palacio de San Telmo en Sevilla", en *Arquitectura*, Madrid, núm. 119, marzo 1929, pp. 83 a 94; ver J. M. Suárez Garmendia, op. cit., p. 104.

(2) A. de la Banda y Vargas, op. cit., p. 286.

(3) E. Valdivieso: *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1985, pp. 74 y 56.

(4) E. Valdivieso y V. Lleó Cañal: *La pintura en la época de los Duques de Montpensier*, catálogo de la exposición, Sevilla, 1981. Ver también: J. Guerrero Lovillo, "Los pintores románticos sevillanos", en *Archivo Hispalense*, núms. 36, 37, 38, 1949, pp. 35 a 84; A. de la Banda y Vargas, "La Colección Pictórica de la Infanta Luisa de Orleans", en *Anales de la Universidad Hispalense*, vol. XVIII, 1957-1958; A. Reina Palazón, "La pintura costumbrista en Sevilla 1830-1870", Sevilla, 1979. Sobre Turtoni: G. Pérez Calero, *El pintor Virgilio Mattoni*, Sevilla, 1977.

(5) E. Valdivieso, op. cit., p. 77 y lám. XXIV.

(6) A. González Cordón, op. cit., p. 33.

(7) A.H.M.S. (Archivo Histórico Municipal de Sevilla), varios 445. Obras Públicas. Expediente de cesión de gran parte de los Jardines de San Telmo por S.A.R. la Infanta Doña María Luisa Fernanda. El documento de cesión lleva la fecha de 19 de mayo de 1893, y la escritura, de un mes después.

(8) P. Peñalver: *Instituciones sevillanas bajo la advocación de S. Diego*, Sevilla, 1939.

(9) A.H.M.S., expediente citado. Obras del Palacio de San Telmo.

(10) M. Trillo de Leyva: *La Exposición Iberoamericana. La transformación urbana de Sevilla*, Sevilla, 1980, p. 168.

(11) A. Dauzat: "España tal como es", en *La España del siglo XX vista por los extranjeros*, citado por M. Trillo de Leyva, op. cit., p. 168.

(12) E. Rodríguez Bernal: *La Exposición Iberoamericana en la prensa local*, Sevilla, 1981, p. 162.

(13) P. Lavedan: *Historie de l'urbanisme, Epoque contemporaine*, París, 1952, p. 413.

(14) A. Villar Movellán: *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla (1900-1935)*, Sevilla, 1979, p. 119.

(15) *Ibidem*, p. 232.

(16) Estas ideas las desarrollará Forestier en su conferencia de 5 de mayo de 1921 en Barcelona, titulada "Des Jardins d'autrefois aux jardins d'aujourd'hui", y comentada por J. E. Hernández-Cros y M. Usandizaga, "L'Exposició de la muntanya perduda. Precisions sobre la urbanizació de Montjuic, 1859-1929", en AA. VV.; *L'Exposició Internacional de Barcelona de 1929*, Barcelona, 1979, p. 25. Ver también: J. E. Hernández-Cros: "La segunda exposición universal de Barcelona: 5 flash-backs", en *CAU* núm. 57, junio

1979, p. 43, y, el mismo autor: "Forestier a Barcelona", en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 151, marzo-abril 1982, pp. 27 a 39.

(17) X. de Winthuysen: *Jardines clásicos de España. Castilla*, Madrid, 1930, p. 113. "Continuidad" que todos los especialistas reconocen, como N. María Rubió i Turudí, *Del paraíso al jardín latino*, Barcelona, 1981, p. 119, o F. Chueca Goitia, *Manifiesto de la Alhambra*, Madrid, 1953, p. 47. La semblanza "Forestier", de N. M. Rubió i Turudí, que estuvo inédita durante años se publicó en *Quaderns* núm. cit., pp. 17-18.

(18) J. C. N. Forestier: "Los jardines hispanoandaluces y andaluces", en *Bética*, núms. 43-44, 15 y 30 octubre 1915. Unos años después publica otro artículo sobre el tema, subrayando el papel de los setos oscuros en la configuración del sencillo y "suficiente" trazado rectangular: "Jardines andaluces", en *Arquitectura*, núm. 39, julio 1922, pp. 305 y 306. Ver también libro: *Jardins, Carnet de plans et de dessins*. París, 1900, cuya versión castellana se publicó recientemente, Barcelona, 1985.

(19) J. Romero Murube: *Sevilla en los labios*, Sevilla, 1938, p. 84.

(20) J. Romero Murube: "Los jardines de Sevilla", en AA. VV., *Curso de conferencias sobre urbanismo estético en Sevilla*, Sevilla, 1955, p. 82; luego en *Los cielos que perdimos*, Sevilla, 1964, p. 121, y en AA. VV., *Las calles, las casas y los jardines de Sevilla*, Sevilla, 1979, p. 55. En los últimos años algunos jóvenes arquitectos vienen desarrollando un nuevo interés por nuestros jardines, como E. Mosquera, M. T. Pérez Cano, P. P. Gómez Barañano o R. Fernández García, autor, este último, del estudio inédito *El jardín sevillano* (1984) fruto de una beca del Fondo de Actividades Culturales de la Delegación de Sevilla del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental.

(21) M. Trillo de Leyva, op. cit., pp. 170-171.

(22) A. Villar Movellán, op. cit., p. 234.

(23) F. Cortines Murube: "La apertura del Parque: un monumento de Sevilla", en *Bética*, núm. 11, 20 de abril 1914.

(24) H.M.S. (Hemeroteca Municipal de Sevilla); D.E.I.A., "Parque de María Luisa". Recogido por F. Real Balbuena, "La Exposición Iberoamericana. Origen y gestación de la magna empresa", en *ABC*, Sevilla, serie de 32 artículos, del 30 de agosto al 12 de octubre 1961.

(25) Mientras que las acacias negras y blancas, los aliantos, las moreras papeleras, los plátanos, los álamos negros y las sóforas del Japón son árboles que hoy tienen una presencia buena o abundante en el Parque de María Luisa, los fresnos y los arces son, sin embargo, poco abundantes. Ver, F. Sancho Royo y otros: *Árboles del Parque de María Luisa (Sevilla)*, Granada, 1981. En 1979 el censo de árboles del parque, incluyendo las áreas colindantes, ascendía a 3.630 unidades.

(26) A. Guichot y Sierra *El Cicerone de Sevilla, Monumentos y Artes Bellas*, tomo I, Sevilla 1925, pp. 272 a 277.

(27) El propio Forestier incluye una tan breve como precisa descripción en su *Jardines. Cuaderno de dibujos y planos*, Barcelona, 1985 (ed. or. cir., París, 1920), p. 179. Ver también: F. Collantes de Terán y Delorme, *El patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, 1967, pp. 93 y 94; J. Elías Bonells, *Parque de María Luisa*, Sevilla, 1977.

(28) M. Trillo de Leyva, op. cit., pp. 68 a 77, y A. Villar Movellán, op. cit., pp. 274 a 283.

(29) Sobre el neomodéjar, expresión castiza del historicismo, ver: P. Navascués Palacio, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973, pp. 227 a 236.

(30) A. Villar Movellán, op. cit., p. 284. Sobre la relación entre el parque y el Prado ver: AA. VV., *El Prado de San Sebastián*, Sevilla, 1975.

(31) Sintéticamente pueden verse nuestros artículos "La Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Una aproximación", en *CAU*, núm. 57, junio 1979, pp. 36 a 39, y "La Exposición Iberoamericana. Hito y soporte de la historia urbana de la Sevilla del siglo XX", en AA. VV.; *La Exposición Iberoamericana de 1929. Fondos de la Hemeroteca Municipal de Sevilla*, catálogo de la exposición, Sevilla, 1987, incluyendo también artículos de A. Braojos y A. Villar.

(32) M. Trillo de Leyva, op. cit., p. 95, y A. Villar Movellán, op. cit., pp. 418 a 420.

(33) Otras glorietas de aquellos años son las de José María Izquierdo, Rodríguez Marín. Posteriormente se realizan otras (Ofelia Niero, Luis Montoro, Dante) a veces alterando el carácter del parque: Ver: Aa. Vv., "El Parque, tesoro de Sevilla", en *ABC*, Sevilla, 28 marzo 1979.

(34) V. Pérez Escolano: *Aníbal González, Arquitecto (1876-1929)*, Sevilla, 1973, p. 68. L. Marín de Terán, *Sevilla: centro urbano y barriadas*, Sevilla 1980, p. 58. Sobre la vicisitud de los jardines de San Telmo y los propósitos de obtener también el Palacio que el Ayuntamiento pensó en restaurar y reutilizar, ver, E. Lemus López, *La Exposición Iberoamericana a través de la prensa (1923-1929)*, Sevilla, 1987, p. 47.

(35) Pueden leerse los folletos de M. Giménez Fernández: *Informe sobre las relaciones económicas con la Exposición Iberoamericana y propuesta para exigir responsabilidades por los acuerdos lesivos al interés municipal...* Sevilla, 1930, y *Los problemas que a Sevilla plantea la postexposición*, Sevilla, 1931. En este último texto de una conferencia dada en el Areneo de Sevilla, resume el "triste" balance económico de la exposición, cuyo coste total alcanzaba, aproximadamente, noventa millones

de pesetas, repartidos en los 32 aportados por el Ayuntamiento, los 21 por el Estado, siete de ingresos varios y 29 que entonces debía el comité al Banco de Crédito Industrial y tres a distintos acreedores.

(36) Según las referencias que al respecto hace el conde Colombi, *Exposición Iberoamericana. La labor de un año*, Sevilla, 1942, p. 49.

(37) J. Romero Murube: *Sevilla en los labios*, cit., pp. 99 y 100. En la reducida bibliografía española sobre nuestros jardines, J. Romero Murube cumple un papel próximo a Winthuysen y Rubió, a los que cita y elogia, op. cit., p. 83.

(38) Marquesa de Casa Valdés: *Jardines de España*, Madrid, 1973, pp. 251 a 253.

(39) Para la marquesa de Casa Valdés es su obra maestra. op. cit., p. 251. Los trabajos de Forestier en la península no quedaron ahí. Baste recordar su pequeño jardín en el Palacio de Liria en Madrid, o sus propuestas para Lisboa en 1928; ver: J. A. França, *Lisboa: urbanismo y arquitectura*, Lisboa, 1980, p. 96. Sobre su trabajo en Cuba, ver: R. Segre, "La Habana de Forestier", en *Quaderns*, núm. cit., pp. 19-26.

(40) I. de Solá-Morales Rubió: *Eclecticismo y vanguardia. El caso de la Arquitectura Moderna en Catalunya*, Barcelona, 1980, pp. 91 y 92.

(41) A. González Cordón, op. cit., p. 208.

(42) F. dal Co: "De los parques a la región. Ideología progresista y reforma de la ciudad americana", en AA. VV.; *La ciudad americana*, Barcelona, 1975, p. 180.

(43) El "Pla de distribució e jardins i camps de joc de Barcelona" de 1920 se inspira, a partir de Forestier, en los modelos norteamericanos, tal como nos lo muestra F. Roca, *Política económica i terrotiri a Catalunya, 1901-1939*, Barcelona, 1979, p. 43.

(44) M. Tafuri: "Frederick Law Olmsted (1822-1903) e le origini del "planning" negli Stati Uniti", en AA. VV.; *Dalla città preindustriale alla città del capitalismo*, Bolonia, 1975, p. 306.