Imagen superior. Leire Heras.

Origen y causas de transformación del paisaje en los barrios históricos de la ciudad de Granada

Manuel Casares Porcel

Introducción

El paisaje real y el paisaje deseado

El aspecto visual de las ciudades es resultado de un complejo proceso evolutivo en el que intervienen factores tan diversos como las oscilaciones demográficas, los cambios económicos, las guerras o los cambios culturales. En este artículo estudiamos un caso concreto que demuestra cómo en la transformación de la ciudad influye también la interpretación ideológica de la historia de la propia urbe. Es el caso de los barrios antiguos de Granada, cuya transformación hemos estudiado en otro lugar partiendo de la documentación gráfica (Tito Rojo y Casares Porcel, 1999, "Los jardines…"), y que aquí tratamos desde otro punto de vista, relacionándola con el dominio ideológico del pensamiento regionalista que, en las primeras décadas del siglo XX, al escoger el ciprés como símbolo local multiplica la presencia de este vegetal y lo convierte en la característica visual más relevante del paisaje urbano.

Como en muchas ciudades mediterráneas, los cipreses formaban parte de la flora ornamental de Granada desde la antigüedad. Sin embargo, los testimonios gráficos y los textos anteriores al XIX no permiten considerarlos elementos fundamentales de su paisaje. Hubo un ciprés famoso, el del Patio del Ciprés de la Sultana, que la imaginación local hacía espectador de los amores ilícitos de la esposa del sultán Boabdil y un caballero de la familia de los Abencerrajes. Pero nada que identificara ciudad y ciprés.

A finales del siglo XIX, principios del XX, cuando se configuran en Europa los nacionalismos, y en España

adoptan la forma de diferentes regionalismos, cada territorio, cada ciudad, trata de encontrar su carácter propio que la singularice y diferencie. Aparece la conciencia del cambio de las ciudades, la intervención deliberada para transformarlas y surge la contradicción entre modernizarlas imitando modelos externos o mantener "su alma".

En esta construcción ideológica, la ciudad tiene un alma propia. Pretendidamente ajena a la voluntad de sus habitantes. "El alma de la ciudad sólo puede manifestarse en creaciones espontáneas", dice Fernández Almagro (1929, p. 239). El pensamiento regionalista es amante de mantener el "alma" y tan peligroso ve imitar modelos extranjeros como que la ciudad se imite a si misma de forma caricaturesca. Los habitantes deben huir de evidenciar esa alma con bambalinas, bastidores, figurantes (términos teatrales usados en ese mismo texto) sino dejar el "escenario" limpio. Favorecer que el alma de la ciudad se manifieste por sí sola. Evitando el "casticismo" o el "pintoresquismo", es posible innovar, ser moderno y vanguardista, pero respetando "lo viejo que merezca sobrevivir".

Y hacía falta elegir una figura del alma granadina. No necesariamente árabe, pues esa fue sólo una etapa de la ciudad, ni tampoco típica o pintoresca. El ciprés resultaba idóneo, pues en la imaginación, era profundo, sobrio, sereno.[1] El ciprés tenía muchas posibilidades de ser elegido y lo fue por amplio acuerdo.

El punto de partida

Para poder comprender cómo se ha originado el paisaje actual de la ciudad de Granada necesitamos conocer cómo era en su origen. Por ello, aunque sea de forma muy breve, hemos de comenzar intentando reconstruir el paisaje de la Granada islámica.

Tenemos muy pocos documentos que describan la ciudad medieval. No existe ninguna descripción cristiana y en el mundo islámico, nuestra principal fuente de información son algunas alusiones contenidas en un texto histórico redactado por Ibn al Jatib, visir del rey Muhamad V hacia 1362, es decir, 150 años antes de que la ciudad fuese conquistada por los cristianos.

> "[Granada] Es una ciudad rodeada de jardines que recuerda a un bello rostro con vergeles por mejillas… En la parte norte de la llanura hay unas almunias de tan gran valor y elevada calidad que para pagar su precio serían menester fortunas de reyes. […] Como unas treinta de esas almunias pertenecen al patrimonio privado del sultán. Rodean la muralla de la ciudadela vastos jardines y espesos bosques del patrimonio particular del sultán, […]. Ni una sola de sus zonas está desnuda de huertos, cármenes o jardines."

La ciudad árabe de Granada creció a partir del núcleo alto de la colina del Albaicín, extendiéndose desde allí hasta alcanzar los terrenos de la Vega y parte de las colinas adyacentes. Era una ciudad apiñada de casas, sobre todo en las etapas finales de la ocupación musulmana en las que Granada recibía oleadas de nuevos habitantes huidos del avance de las tropas cristianas.

Jerónimo Münzer, un viajero alemán que visitó la ciudad en 1495, dos años después de la conquista, nos dejó un vivo retrato de aquel paisaje construido con casas muy pequeñas.

> "Debe advertirse que una casa de cristianos ocupa más lugar que cuatro o cinco de moros, las cuales son tan intrincadas y laberínticas, que parecen nidos de golondrinas."

Aún así esa visión debe matizarse ya que, como el mismo Münzer indica,

> "También hay moros ricos que poseen casas espléndidas con patios, jardines, agua corriente y otras lujosas comodidades."

[1] Este concepto es importante pues diferenciaría la imagen de la ciudad de Granada de la de su competidora regional en Andalucía, Sevilla, que localmente se identifica como una ciudad festiva. (Tito Rojo, J. & Manuel Casares Porcel, 1999a, 40-42).

> "Al noroeste, en extensión de más de una legua es incontable el número de casas y huertos, debido a que los moros son amantísimos de la horticultura y en extremo ingeniosos, tanto en las plantaciones como en las artes de riego."

Del texto podemos deducir que en tiempo árabe los huertos y jardines debían ser muy escasos intramuros y, sobre todo, en las zonas altas de la ciudad que estaban ocupadas por una densa población. Los más famosos de aquellos huertos y jardines eran los cármenes,[2] fincas de recreo que se encontraban agrupadas en los alrededores de la ciudad y en las inmediaciones de la Alhambra.

Los más nombrados eran los regados por la acequia de Aynadamar desde su nacimiento en la Sierra de Alfacar hasta su llegada a la ciudad, y los del valle del río Darro, situados en una estrecha franja de terreno al pie de la Alhambra que se alargaba entre el Camino del Sacromonte y el río.

El Albayzín árabe visto desde la Alhambra presentaría una densa concentración de casas, de entre las que apenas veríamos sobresalir algún árbol desde el patio de las casas nobles. Las escasas huertas de la nobleza plantadas principalmente de frutales casi no dejarían ver sus copas sobre lo alto de las tapias. Muy distinto sería el panorama extramuros con el fértil valle del Darro sembrado de cármenes con casas y cultivos de frutales y hortalizas y, entre ellos, fuentes, estanques de riego tratados ornamentalmente, cuadros de flores y pérgolas de parras.

Aunque carecemos de imágenes de la ciudad durante esta época nos podemos hacer una idea del aspecto de la villa medieval a partir de la pintura de la Batalla de la Higueruela, que recoge uno de los más serios asedios cristianos a la ciudad durante el siglo XV. La pintura que hoy decora una de las paredes del Monasterio del Escorial,[3] fue copiada a partir de un tapiz basado en apuntes originales realizados por un testigo anónimo. El paisaje que dibuja se ajusta perfectamente a los textos que antes hemos comentado con una ciudad casi desprovista de vegetación y unos alrededores frondosos llenos de villas.

El paisaje de la Granada morisca

El halo de misterio que rodeaba la ciudad recién conquistada atrajo a los viajeros, que durante el siglo XVI y comienzo del XVII nos dejaron algunas descripciones e imágenes, que permiten tener una idea de la evolución del paisaje durante ese tiempo. Las primeras pinturas de la Granada cristiana, como el paisaje de fondo del cuadro *La Virgen de Granada,* realizado hacia 1500, revelan la continuidad del panorama antes expuesto, dibujan una ciudad todavía circunscrita a sus murallas, ocupadas por un denso caserío en el que apenas existían elementos vegetales.

De mucha mayor fidelidad son las vistas urbanas que realiza hacia 1567 Anton Van der Wyngaerde[4] Se trata de dibujos topográficamente exactos, de gran tamaño y con un enorme detalle. Estas vistas muestran cómo la vieja ciudad mantiene todavía en sus barrios altos una gran masa de edificaciones, entre las que se asoman algunas plantaciones que, por su aspecto y porte, parecen árboles frutales. Lo mismo ocurre en la colina de Cartuja, lugar de los cármenes de Aynadamar, y en el valle del Darro y las proximidades de la Alambra, que continúan siendo lugares de cármenes en esta época morisca.

En este paisaje ya aparecen cipreses reconocibles en las fincas de recreo, como el Generalife, de donde además de las imágenes de Wyngaerde y Hoefnagle[5] poseemos datos palinológicos que corroboran su

[2] Carmen es el nombre que reciben ahora en Granada las viviendas ajardinadas de los barrios históricos. Su nombre procede del término *karm* palabra árabe que significa vid y que se utilizaba en al-Andalus durante la Edad Media para referirse a los viñedos y villas agrícolas usadas como retiros de placer. Sobre los cármenes puede consultarse Tito Rojo & Casares Porcel, 1999, y la bibliografía allí incluida.

[3] *Cfr*. Orihuela Uzal, Antonio, "La murallas de Granada en la iconografía próxima al año 1500" en *Granada, su transformación en el siglo XVI*, Ayuntamiento de Granada, 2001, pp. 105-134.

[4] *Cf*. Kagan, Richard, *Ciudades del siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van der Wyngaerde*. Madrid, 1986.

[5] Cuatro grabados incluidos en diferentes ediciones de Civitates Orbis Terrarum.

existencia en el jardín durante este periodo.[6] Sin embargo, su importancia en la ciudad debió ser muy escasa. De otro modo su llamativa figura sería notable en estos dibujos y no sólo aparecen poco, lo que nos parece significativo, sino que nunca son citados en las crónicas que refieren otros muchos cultivos. El árbol más citado en los textos del XVI es el cidro (*Citrus medica),* una especie ornamental hoy desaparecida de los jardines y huertos granadinos.

Incluso en el siglo XVII, cuando Soto de Rojas alude a los cipreses, en su poema *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos,* lo hace no refiriéndose a árboles de crecimiento libre, sino a figuras de topiaria (recorte). "Tiene formadas muchas piezas de cipreses primorosamente representando todas la creación del mundo con varias fieras, aves y figuras, Adán y Eva y el Eterno Padre".

La conclusión que se extrae del estudio de estos dibujos concuerda con los documentos escritos, la ciudad que ya ha desbordado sus murallas, sigue poseyendo un núcleo muy edificado, con pocos huertos y jardines, la mayoría de ellos pervivencia de los que tenían en propiedad los monarcas y la aristocracia nazaríes. Estos huertos y jardines eran, sin embargo, mucho más abundantes en los arrabales de la ciudad, al amor del curso de las acequias. Panorama que será radicalmente transformado por la expulsión de los moriscos en 1571, después de la guerra de las Alpujarras.

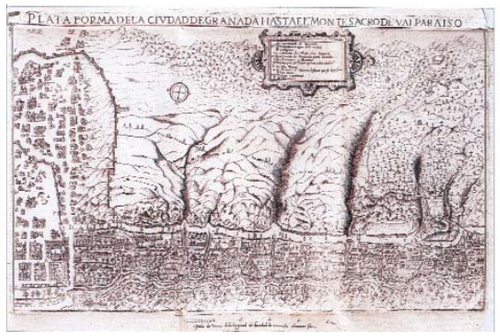
El paisaje tras la expulsión de los moriscos

Del final del siglo XVI posemos dos grabados excepcionales, realizados para ensalzar el Sacromonte,[7] se trata de dos plataformas que reproducen con gran fidelidad su topografía, incluyendo la zona de cármenes del Darro y parte del Albaicín. Muestran como, a consecuencia de la expulsión, la trama urbana árabe, sobre todo en las zonas altas, ha empezado a deteriorarse, generando ruinas, zonas de solares producto del abandono y huertos. Algunos, los derivados de las antiguas propiedades de la aristocracia nazarí, serían de gran tamaño y otros más pequeños, producto de la naciente ruralización de antiguos terrenos edificados, que se van convirtiendo en suelo abandonado. En este paisaje coexistirían la vegetación autóctona de carácter invasor, con vegetales escapados de cultivos cercanos como higueras (*Ficus carica)* o almeces (*Celtis australis*). A esta vegetación pronto se unirían plantas asilvestradas de procedencia americana, agaves *(Agave americana)* y chumberas *(Opuntia ficus-indica)*, que siglos más tarde terminarían siendo las protagonistas del paisaje —no lo olvidemos, producto del abandono— de la colina del Albaicín como todavía lo son del Sacromonte. Constituyendo la segunda oleada de introducción de flora exótica con su consecuente cambio de la imagen de las zonas antropizadas, tras la gran transformación agraria que debió producirse entre los siglos XII y XIV por la introducción de numerosos cultivos orientales por los árabes.[8]

[6] Casares Porcel, Tito Rojo & Socorro Abreu, 2003.

[7] Plataforma de la ciudad de Granada hasta el Monte Sacro de Valparaíso, Alberto Fernández, ca. 1596, y *La Plataforma de Granada*, de Ambrosio Vico, ca. 1613. Archivo de la Abadía del Sacromonte.

[8] El Faïz, Mohammed. "Horticultural Changes and Political Upheavals in Middle-Age Andalusia." In *Botanical Progress, Horticultural Innovations and Cultural Changes*, edited by Michel Conan in the Dumbarton Oaks Garden and Landscape Symposium XXVIII, Washington DC: Dumbarton Oaks, in Press.



En los dibujos de huertos y cármenes recogidos en las Plataformas de Valparaíso se observa la permanencia de elementos de ornato que subrayan el uso de retiro placentero que tuvieron en época árabe. Abundan en ellos los paseos entre los cultivos de frutales y hortalizas que discurren bajo emparrados, los estanques acompañados de macetas, que también se disponen, como todavía es frecuente ver en el Albaicín, sobre los poyetes que coronan los muros de contención de las terrazas. Hay incluso pérgolas ornamentadas, fuentes en patios, en los huertos, y cerca de las casas. Se trata de huertos de labor, fincas ciertamente productivas, pero con artificios que buscan el placer del propietario.

La crisis urbana que se produjo en Granada al final del siglo XVI se agravó durante el periodo de decadencia que sufrió España en los siglos XVII y XVIII. Proceso que afectó a Granada de forma aún más profunda que al resto del País, ya que la ciudad había perdido la mayoría de su población productiva y, en consecuencia, la riqueza que ésta generaba. Un testimonio preciso de las consecuencias de este proceso sobre el paisaje de la ciudad, es el excepcional dibujo que en diciembre de 1668 realiza Pier María Baldi, el pintor que acompañaba a Cosimo de Médicis en su viaje a España. Como en el caso de los de Wyngaerde se trata de un apunte que pretende ser reflejo de la realidad. Su punto de vista, en un lugar situado al oeste de la ciudad, recoge tres zonas de importancia para conocer la transición de los huertos y sus repercusiones paisajísticas, Cartuja-Aynadamar, es decir, los pagos extramuros que habían sido de cármenes en la época árabe y morisca, el Albaicín y las inmediaciones de la Alhambra.

Atendiendo a la primera, llama la atención la aparición primigenia en el paisaje granadino de grupos de cipreses verticales en la zona de Aynadamar. La deducción que podemos hacer es doble; de un lado, la permanencia en esta colina de cármenes; del otro, el inicio del uso de este árbol como elemento ornamental de importancia. La distribución del ciprés en la colina de Aynadamar es irregular, concentrándose en la zona baja, junto al Monasterio de la Cartuja, y en una banda longitudinal junto al barranco de la Cuesta de Lebrija, llamada así porque cerca estuvo el carmen del gramático Antonio de Lebrija, autor de la *Primera Gramática de la Lengua Española* en el siglo XVI. El resto de la vegetación parece estar constituida por frutales y olivos.

Por el contrario, la colina del Albaicín nos muestra como la expulsión de los moriscos ha cambiado el paisaje en algo menos de un siglo, dejando grandes espacios baldíos en lo que antaño fue un abigarrado caserío. Este dibujo marca un importante punto de inflexión en la evolución del paisaje urbano, todavía caracterizado por la permanencia de los cultivos en las zonas tradicionales de cármenes, pero que empieza a transformarse por la destrucción de la trama urbana medieval en las partes altas del Albaicín y el inicio del uso del ciprés libre como elemento ornamental.

El comienzo de la transformación

Durante el siglo XVIII se producirá todavía un avance mayor de la ruralización que afectará a toda la ciudad, incluyendo la Alambra, en la que algunos palacios y zonas nobles terminan convirtiéndose en huertos.

El paisaje de la ciudad cambiará de una forma tan drástica que las descripciones literarias medievales se invierten y comienzan a situar dentro de la trama urbana los elementos que durante la Edad Media caracterizaban el paisaje extramuros.

El texto del Francisco Fernández Navarrete de 1732 es especialmente significativo:

> "Consiste la fertilidad hermosa de este terreno [Granada] en los Huertos y Jardines dentro del casco de la ciudad y en cármenes y huertas suburbanas.
>
> Huertos: llaman a los que sin artificio especial y disposición para el recreo, se cultivan sólo para lograr sus frutos. De estos hay muchos especialmente en los conventos religiosos y en las casa de modo y medianas que están en eminencia en el Albaycín, Alhambra, Antequeruela, Zenete, etc.
>
> Jardines: llaman a los que más cultiva el arte para la delicia que para el fruto. Consisten más en fuentes, flores, cuadros, calles y vistas, aunque a estos no les faltan hermosos Árboles y delicadas Frutas.
>
> Los cármenes consisten en uno y otro."

Durante el siglo XIX el proceso seguirá avanzando a consecuencia de la Desamortización que la mayoría de las veces se efectuaba con el mandato expreso de la demolición del edificio adquirido. Lo que supuso la desaparición de muchos grandes edificios de los barrios históricos y su conversión, tras la demolición, en terrenos rústicos que se ocupaban por huertos y cármenes.

La introducción del carmen en el terreno de la ciudad se hace, al menos al principio, asociando placer y producción en huertos más o menos decorados. El cambio, en la sensibilidad de los propietarios de los terrenos desamortizados —pertenecientes a la élite culta— y la difusión de nuevos usos estéticos y plantas que se producen por los nuevos medios de transporte, cambiarán el panorama. En los nuevos cármenes el jardín es un elemento de ornato desprovisto de toda connotación productiva, de manera que incluso en las grandes fincas donde todavía hay un espacio para uso agrario, como en el Carmen de los Mártires, el área de jardines está estrictamente diferenciada de la huerta.

El soporte conceptual del nuevo jardín

Estableciendo un paralelismo con la arquitectura, para comprender lo que ocurre en los jardines en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, nos apoyaremos en la diferenciación entre Romanticismo y Regionalismo. El cambio de sensibilidad asociado a cada una de las dos corrientes de pensamiento afectará a la forma de ver el jardín y en consecuencia a su realización material.

En el caso concreto de la arquitectura, el Regionalismo es la forma española del Nacionalismo novencentista. Es el heredero lógico del Romanticismo que fue el movimiento que puso de moda los valores estéticos populares y los consideró manifestación del alma de los pueblos. No existe, pues, una contradicción, ni una línea nítida de diferenciación, entre el Romanticismo y el Regionalismo.

Con estas reservas, denominaremos románticos a los jardines que conocemos en Granada en la mayor parte del siglo XIX. Son los que conocieron los viajeros románticos extranjeros, muy activos entre 1790 y 1860. Estos jardines se caracterizaban por elementos estéticos bastante constantes, de origen oscuro, que localmente eran sistemáticamente considerados típicos.[9] Es posible establecer dos periodos en la jardinería romántica granadina; uno, anterior a 1850, que podríamos denominar pre-romántico, de realizaciones más clásicas y tradicionales; otro, posterior a esa fecha, que podríamos denominar plenamente romántico, que se manifiesta en numerosos jardines realizados por la burguesía local y se caracteriza por mantener los elementos tradicionales añadiéndoles elementos de modernidad.[10]

En la segunda mitad del siglo XIX surge la necesidad de modernizar las ciudades, proceso que pasa por dotarlas de jardines públicos que se trazan, siguiendo la moda del momento, con un tipo de jardín que hoy llamamos "isabelino" (por Isabel II), que es epígono del

[9] Con excepción de los adornos tradicionales que ya aparecen en las representaciones de jardines de las plataformas de Valparaíso en el siglo XVI, es difícil establecer el origen de los recursos estéticos de los jardines del siglo XIX, pues la información del siglo XVIII es muy escasa y nos impide hacer un seguimiento preciso de la evolución de las formas jardineras que se consideraban tradicionales a principios del siglo XIX. Algunos de esos elementos eran la geometría simple en las particiones de los parterres, los setos perimetrales en los cuadros, el desorden en las plantaciones dentro de los cuadros de cultivo, los *treillages* de caña (encañados) o las topiarias arquitectónicas hechas con ciprés tallado. Tenían, además de típicos, su consideración de populares (no se les identificaba como fruto de una jardinería culta), rústicos (propios de cultivos rurales o semirrulales, más que propios de jardines urbanos), y de herencia árabe.

[10] Esos rasgos de modernidad se manifiestan en los trazados (sustituyendo los cuadros y rectángulos por triángulos, rombos y círculos) y en los elementos vegetales (boj, magnolios, tejos, peonías arbustivas, camelias, tilos) fruto seguramente de la aparición en la ciudad de viveristas modernos, alguno de ellos extranjero, preocupados por ofrecer las novedades que ya estaban de moda en Europa.

paisajismo del XVIII, adaptado a los modernos y pequeños hotelitos urbanos. El resultado es una uniformación estética que se percibe por los ciudadanos como una pérdida de identidad. Este tipo de jardín era llamado en la época en España "jardín inglés", término que hacía referencia a la ausencia de líneas rectas en su trazado. En Granada estuvo de moda entre 1880 y 1920.

En la ideología jardinera, el Regionalismo surge precisamente como contestación a la moda del jardín inglés (extranjero), y como defensa de los valores propios frente a la monotonía de la uniformidad estética. A diferencia del Romanticismo, el Regionalismo se plantea la búsqueda deliberada de elementos locales diferenciadores, para reivindicarlos y potenciarlos. Tiene, pues, una vocación de exclusividad. Para los regionalistas, la realización en Granada de un jardín inglés es intolerable, porque atenta a la identidad de la ciudad.

Sirva como ejemplo el texto de Gallego Burín (1919):

> "El jardín inglés no dice nada […] Son jardines de la indiferencia. En vano buscaremos su alma.
>
> Nuestro jardín se pierde, no el jardín de ayer, el viejo, no; el jardín nuestro. El que creamos nosotros, El que tenía algo de nuestro corazón.
>
> Teníamos en la Bomba unos jardines nuestros, y en una época de furor inglés desaparecieron… sólo la Alhambra, los Adarves, nos quedan. ¿Se convertirán también en un jardín inglés?
>
> Los granadinos necesitamos nuestros jardines. Necesitamos más jardines. En Granada pudiera hacerse un parque. Sevilla lo tiene y lo ha hecho suyo, sin desfiguraciones, sin copias."

Por el contrario, para los románticos no planteaba problemas incluir en sus realizaciones elementos ajenos a lo local, mezclándolos y coexistiendo con ellos.[11]

Lógicamente el Regionalismo jardinero opera desde la ideología. A falta de un conocimiento preciso de la historia del jardín, adopta un catálogo de características en el que cualquier elemento presente en los jardines, que no fuera a sus ojos "extranjero", pasaba a ser "típico local" y directamente se califica como "herencia árabe" (Casares Porcel, 2005, y Tito Rojo, 2005), sin verse obligado a justificar la veracidad de esas connotaciones.

Por eso, sorprendentemente faltan en el catálogo de componentes del jardín regionalista granadino algunos elementos del jardín romántico auténticamente locales como los encañados o las topiarias de ciprés, que tan sólo un siglo antes eran piezas imprescindibles de todos los jardines importantes de la ciudad; por el contrario, se incorporan elementos como el ciprés cultivado de forma libre, que nunca hasta entonces había tenido tanto protagonismo.

La elección del ciprés

En el paisaje granadino actual, el ciprés es el mejor indicio de la presencia de un jardín. El regionalismo local lo eligió junto al huerto, el agua y la tapia encalada como la esencia del jardín, convirtiéndolo en una suerte de emblema del "alma" de la ciudad. De pronto, las páginas de las revistas locales se llenan de artículos, relatos y poemas que lo usan como referencia, cuando no lo toman como tema exclusivo. Certificación de este proceso es el artículo de Melchor Fernández Almagro, *Granada, cipreses y surtidores*, donde nos muestra cómo el ciprés ha pasado de ser una anécdota en el paisaje a convertirse en emblema del paisaje local.

Toda imagen de Granada no es apenas fehaciente si le falta, la señal de un ciprés. No se trata, por cierto, de una alegoría, sino de la presencia real, aquí y allá, de un elemento que unifica la múltiple emoción dispersa. El ciprés es un acumulador de la energía romántica que electriza la atmósfera de Granada. Ningún árbol lo aventaja, ni siquiera lo iguala, en la asiduidad y en el patetismo de su función.

[11] Prueba de ello es la realización hacia 1850 del Carmen de los Mártires, que en sus jardines incluye piezas inspiradas en el Paisajismo, el Barroco francés o en la jardinería isabelina (Jardín Inglés) que, como hemos visto, estaba de moda en ese momento.

> Y a lo largo del texto insiste:
> "Ciprés y surtidor: las dos verticales que aploman en nuestro espíritu el recuerdo de Granada […]. (*El Sol* 16-4-1930)."

Sin embargo, la jardinería local, anterior al siglo XX, raramente hacía uso de los cipreses libres. La abundancia de los documentos gráficos que acompañan el romanticismo granadino, sobre todo grabados de viajeros y, poco más tarde, fotografías, muestran como en los jardines granadinos del siglo XIX se hacía un uso casi exclusivo del ciprés para formar topiarias. Es razonable pensar, y los textos literarios así parecen indicarlo, que la costumbre del recorte vegetal hunda sus raíces al menos en el siglo XVIII —si no antes—, siglo fundamental en la evolución de los jardines granadinos, pero del que contamos con escasa documentación. No parece lógico que una moda tan generalizada, como la que muestran las imágenes, aparezca de golpe y lo haga además acompañada de referencias escritas a su "origen árabe". Rafael Contreras, en 1878, tratando del jardín hispanomusulmán, escribe:

> "Sin que tratemos de ocultar el interés que nos ofrece el parque moderno [que] tiene su belleza relativa, la simetría reguladora de aquellos jardines, que ondeaban pabellones como arcos estalactíticos, que recortaban en los cipreses remates y obeliscos imitando alminares; que tejían las hojas trepadoras con los vistosos encañados remedando los azulejos de sus palacios, y cruzaban arcos de ramaje como los arcos de piedra de la mezquita de Córdoba… "

La antigua jardinería granadina fue rica en elementos de topiaria. Y hay testimonios literarios que indican que en época andalusí se utilizaba la tijera para recortar vegetales. Este tipo de uso es repetidamente recogido por los viajeros del renacimiento. Navagero —el embajador veneciano en la corte del Emperador Carlos V— cuando en 1526 describe el Generalife indica la existencia de:

> "una galería que tiene debajo unos mirtos tan grandes que llegan a los balcones, y están cortados tan por igual y son tan espesos, que no parecen copas de árboles, sino un verde e igualísimo prado."

En el mismo sentido se debe entender el párrafo de Alonso de Herrera autor del primer tratado de agricultura en lengua castellana que alude a las…

> "curiosas formas que pueden tomar los arrayanes, fundiéndolos como en el palacio real de Granada y en casa de Generalife",

O el testimonio de Carlos Clusio, el famoso botánico de Leiden, a propósito del *Myrtus boetica latifolia domestica* del que nos indica que siempre lo ha visto formando setos.

Omnibus sepibus ex illo Myrti genere constantibus

En el siglo XVI abundan en los jardines granadinos las topiarias representando esculturas, lazos y otros adornos. En el mismo Generalife sabemos de la existencia de estas figuras por alusiones en poemas anónimos.

> "[Generalife, donde]
> sustentando entre sus flores
> de arrayán fieros salvajes
> y sierpes que ponen miedo
> con ver que son arrayanes;"

O de autores conocidos. Góngora, el poeta más representativo del barroco español, en su romance *Granada* recoge…

> "[Generalife] do el ingenio de los hombres
> de murtas y de arrayanes
> ha hecho a Naturaleza
> dos mil vistosos ultrajes, […]
> donde se ven tan al vivo
> de brótano tantas naves

que dirás, si no se mueven,
que es por faltarles el aire."

Naves también, junto a textos, animales, imágenes religiosas y artificios mitológicos, hechos con vegetales recortados, hubo en el jardín albaicinero de Pedro Soto de Rojas, de acuerdo con las descripciones de su "paraíso" cerrado.

Precisamente de este jardín procede el primer testimonio del uso de cipreses, como remate de los parterres, dato que conocemos por la descripción que hace Collado del Hierro del jardín de Soto de Rojas:

"Asombran de cipreses las esquinas / de los cuadros […]."

Estos remates existían en todos los jardines de la Alhambra hasta el siglo XIX, nos los muestran los grabados, desde Louis Meunier y Álvarez de Colmenar (siglo XVII) hasta los de los viajeros románticos, y aparecen en los primeros testimonios fotográficos. La antigüedad de su uso, como recurso estético local, supera los trescientos años.

Los cipreses tallados en forma de arco son también frecuentes en grabados y fotografías desde principios del siglo XIX.[12] El ejemplo más complejo del uso de arcos de ciprés tal vez sea el del "Jardín Español" del Carmen de los Mártires, plantado hacia 1853. Contaba con 134 arcos de ciprés que formaban caminos con arcos superpuestos y glorietas alrededor de fuentes. Más que ningún otro este jardín —que era la representación del estilo local en una colección de jardines— delata la convicción en la ciudad que este tipo de estructuras eran arquetípicas del jardín granadino.

Las topiarias más sofisticadas eran las glorietas, que podemos considerar como invención propia granadina. Estas complicadas estructuras estaban muy codificadas, se disponían normalmente en cruces de caminos de los jardines y huertos, rodeando una fuente central. La pieza se construía con ocho cipreses columnares situados en los vértices de un cruce recto de caminos. Mediante ligaduras, entre ellos, se formaba una bóveda semiesférica o ligeramente ovoide con un encaje abierto de arcos de que unían de diversas formas los ocho nervios principales. El resultado recuerda las nervaduras de los cruceros góticos, en los que seguramente se inspiraron, desde luego, que los arcos superpuestos del arte califal cordobés, con los que solían asimilarlas los pocos autores —como R. Contreras— que las describieron en el siglo XIX.

[12] *Cfr*. grabado del patio de la acequia Girault de Prangey ca. 1835 y fotos de Ayola de ca. 1890. En algún caso, Patio de la Sultana, ca. 1890, el paseo es especialmente intrincado, con doble fila de arcos superpuestos rematados en diversos penachos. Además de en el Generalife debieron existir en muchos cármenes y nos han llegado de ellos bastantes dibujos, incluidos los de las Impresiones de arte de Rusiñol.

El término más común para referirse a estos artificios era "glorieta", aunque como veremos no existe una palabra específica para denominarlos.

La referencia más antigua a las glorietas es el texto de Carr (1811), que describe una en el jardín de la finca del duque de Gor, en 1809. La primera imagen que conocemos es una fotografía de Clifford que muestra las que había en los jardines altos del Generalife, hacia 1855. Desde esta fecha hasta 1900, son muchas las imágenes de ellas en grandes cármenes y jardines relevantes de la ciudad.

El pintor Santiago Rusiñol será, sin duda, quien más atención les preste.[13] Debía ser seguramente consideradas por los granadinos cosa vulgar y poco llamativa, lo que explica el escaso interés hacia ellas en los escritores locales. En Rusiñol la atención parte de un asombro inicial que nunca le abandonaría. El descubrimiento de las glorietas de ciprés fue para él una revelación que cambió su trayectoria como pintor. En palabras de Josep Pla:

"[…] Rusiñol se enamoró del paisaje artificial y en vez del paisaje natural que impusieron los impresionistas empezó su pintura de jardines, que es algo muy distinto. Primero eligió paisajes indefectiblemente bellos, bien cortados, con un motivo central, grandes perspectivas o un fondo iluminado y un primer término importante, para poner al fondo el conjunto principal. Después, a partir de su viaje a Granada, no pintó más que la naturaleza impuesta, geometrizada y enrarecida de los jardines."

El propio Rusiñol nos describe la impresión que le causan estas arquitecturas vegetales, y recoge nuevamente el sentimiento local sobre su origen árabe:

"En medio de esos jardines, y como mirrabs en que convergen, los senderos floridos, se alzan las glorietas, trasunto de la arquitectura árabe, de deliciosa simetría, con sus estalactitas de follaje en las bóvedas verdes; con sus troncos tupidos y rectos como columnas y alminares, y sus arcos superpuestos como en las mezquitas. Bajo su fronda, en el cruce de dos veredas, un hilo de agua fluye a ras del suelo, se matiza con toda la gama de la espesura, y se vierte en el mármol de un surtidor."

Glorieta es el término preferido también por Federico García Lorca.

"Los cipreses de la glorieta casi tocan las paredes de mi cuarto.
—Doña Rosita la soltera—

[13] Entre otras muchas imágenes de Glorietas Grandinas de ciprés, dibujadas por Rusiñol, hemos elegido esta (Glorieta y Boxos) publicada en el cuaderno de grabados *Jardins d' Espanya,* 1903.

Y fue un creador
y un jardinero.
Un creador de glorietas
para el silencio."
—Poema del Cante Jondo—

Antonio Gallego Burín, en su artículo "Los jardines", escrito en defensa del jardín tradicional granadino, recoge la presencia de estas estructuras que considera representativas del jardín local a las que llama bóvedas y cenadores.

> "Los jardines Granadinos, con sus bóvedas de verdura, sus rincones ocultos, sus fuentes melancólicas, sus calles de arrayán. Ya no crecen rosales al pie de los añosos árboles, ni la yedra se eleva y se enrosca y se cae por las bóvedas de los viejos cenadores […]"

Melchor Fernández Almagro añadirá a los términos empleados, para describirlas, el de templete,

> "[…] macetas llenas de flores bordeaban los caminillos abiertos sin orden ni concierto que alguna vez se abrían en plazoletas, donde, como un templete de un culto extraño, se alzaba una glorieta de ciprés."

No ha llegado hasta nosotros ninguna glorieta de ciprés antigua, todo parece indicar que el gusto por ellas, que hizo furor en el XIX, no resistió la corta vida media de estas estructuras.[14] Pasada la novedad, el proceso de desaparición de las glorietas no se acompañó de su reposición que, ya sin el imperativo de la moda, no compensaría las dificultades de su mantenimiento. Surgidas posiblemente a finales del XVIII, tal vez antes, como consecuencia de la evolución de formas tradicionales de raíces más antiguas, su presencia en los jardines se extiende en la primera mitad del XIX hasta convertirse en elemento casi imprescindible de todo gran jardín, pero la moda pasa y a finales del XIX dejan de construirse. Al siglo XX sólo llegaron dos: una en el Generalife, plantada en 1854 y sobrevivió hasta 1915, y la del Carmen de la Fundación Rodríguez Acosta, plantada cerca de 1920 y que aún existe.

Lo que conocemos nos hace pensar que la desaparición normal de las glorietas, en la mayoría de los casos, no se producía talando los cipreses, sino dejando de aportarles el recorte periódico, con la consiguiente pérdida de su forma que se transformaría progresivamente en ocho cipreses libres, situados en los vértices de un cruce de caminos, rodeando la inevitable fuente. El proceso debió ser corriente y ya Rusiñol nos dibuja algunos de estos círculos de ciprés abiertos, que muestran en la forma anómala de sus ramificaciones la existencia en el pasado de ramificaciones laterales, forzadas para formar la cúpula. El paisaje de Granada es rico hoy en agrupaciones circulares de cipreses. Muchas de ellas, hemos podido certificar, corresponden a viejas glorietas abandonadas, éste es el origen de los grupos de cipreses aislados que el naciente pensamiento regionalista convirtió en la marca de identidad local que necesitaba en sus elaboraciones estéticas.

El nacimiento del paisaje actual del Albaicín

La aparición de la fotografía coincide felizmente en Granada con la fama de la ciudad en el romanticismo europeo. Facilita ello que existan abundantes fotos que permiten seguir, paso a paso, la transformación del paisaje de la mano de la evolución de los espacios cultivados. Por otra parte, coincide también con el momento en que la ciudad comienza a recuperarse del largo periodo de crisis económica y demográfica que se inició en el siglo XVI. Este es el momento en el que se detiene el proceso de *ruralización* de los barrios históricos y se sustituye por una *reurbanización*

.

[14] Hemos estudiado que estas formas tienen una vida media de unos cien años cf. Tito Rojo, J. & Casares Porcel, M. 1999.

[15] Sirva como ejemplo esta postal de Francisco Román ca. 1910.

Las imágenes fotográficas más antiguas del Albaicín, tomadas entre 1850 y 1870,[15] nos muestran un barrio desolado y ruralizado, en el que todavía apenas estaba comenzando el proceso de recuperación. Es un panorama de casas pequeñas y pobres, huertos descuidados, derrubios y solares, resultantes de antiguos cultivos abandonados o de la demolición de casas. En algún caso se perciben, semiocultos por el follaje, pilares que sostienen parras, como los que se dibujaban en las plataformas sacromontanas del siglo XVI, hay rasgos de ornamentación vegetal como los altos árboles de sombra de algún ciprés. Pero unos y otros son escasísimos en estas panorámicas más antiguas. El proceso que advertimos en la secuencia de fotos del Albaicín del siglo XIX es contrario al que hemos analizado hasta ahora, en los solares empezarán a aparecer casas, disminuirán los terrenos incultos, y crecerán cuidados jardines. El caso del ciprés es especialmente interesante. Al mismo tiempo que desaparece la moda pasajera, pero intensa de la topiaria, el ciprés, ya como árbol de crecimiento libre, comienza a caracterizar el paisaje granadino.

Su aumento sirve de indicador de un proceso de ajardinamiento de los huertos y de la entrada del carmen en la ciudad, como uno más de los ingredientes del pensamiento regionalista que reivindica y reinventa este tipo de fincas.

Como hemos dicho antes, los nuevos cármenes regionalistas del siglo XX seleccionan su catálogo de formas, a partir del carmen romántico, eligiendo aquellas que se consideraban herederas de lo árabe y del mundo rural. Ese nuevo carmen ruralizante del regionalismo, que coexiste durante un tiempo con los huertos y cármenes realmente rurales, se erige rápidamente como criterio de autenticidad para los cármenes del futuro.

El regionalismo domina la jardinería local entre 1910 y 1936, fecha de inicio de la Guerra Civil. La victoria fascista de 1939 y el posterior aislamiento de España produjeron una vuelta hacia la estética local que alargó la moda hasta mediados del siglo XX. Esa imagen de los jardines granadinos es la que tardíamente recoge, y canoniza, Francisco Prieto-Moreno, en su libro *Jardines de Granada.* La imaginación regionalista considera sus cármenes como los únicos auténticos. Así, el Carmen de los Mártires, romántico, es calificado de "afrancesado" (Prieto Moreno, 1983), y el Carmen de la Fundación Rodríguez Acosta, que es un jardín moderno, cercano al *art decó*, es referido como jardín "fuera de ambiente", inadecuado para Granada (Casa Valdés, 1987).[16]

Conclusión

Hemos visto cómo en la ciudad de Granada la estética de los jardines se adapta a la moda dominante en cada momento. Desde el jardín nazarí, al barroco de Soto de Rojas, del romántico o al regionalista, cada una de las estéticas puede relacionarse con los textos que delatan la forma en que el jardín se percibe, se entiende y se imagina. Cuando el regionalismo comienza, el ciprés es un componente escaso del paisaje urbano de Granada. La elección de ese árbol por los regionalistas, como emblema, colaboró en la creación de un nuevo paisaje urbano, transformando en una realidad el paisaje que ellos imaginaban.[17]❖

[16] Sobre este debate *cfr*. Casares Porcel (2005).

[17] Imagen actual del Albaicín. Fotografía del autor.

Bibliografía

CARR, John, *Descriptive travels in the Souther and Esathern of Spain an the Balearic Isles in the year 1809*, London, 1811.

Casa Valdés, Marquesa de, *Jardines de España*. Valencia, Impresiones gráficas Morverde, 1987.

CASARES PORCEL, Manuel, "El Generalife: historia de un jardín entre la conservación y la innovación" in *Histories of garden conservation*, Michel Conan, José Tito Rojo and Luigi Zangheri, editorial Firenze, Leo S. Olschki, 2005.

CASARES PORCEL, Manuel, José Tito Rojo & Oswaldo Socorro Abreu, "El jardín del Patio de la Acequia del Generalife, II Consideraciones a partir del análisis palinológico", en *Cuadernos de la Alambra,* 39, (2003), pp. 87-107.

CLUSIO, Carolas, *Rariorum aliquot stirpium per Hispanias observatarum Historia*, Antuerpiae: Christophori Plantini, 1576.

COLLADO DEL HIERRO, Agustín, *Granada,* [Primera edición del manuscrito inédito, ca. 1632], Jaén, Universidad de Jaén, 2005.

CONTRERAS, Rafael, *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba*, 2ª edición, Madrid, Imp. A. Rodero, 1878.

FERNANDEZ Almagro, Melchor, "La ciudad vieja y el espíritu nuevo. Sobre la reforma de Granada", en *La Granada de Fernández Almagro*, Edited by. Cristina Vignes Mollet, Universidad de Granada, 1992, [Originalmente publicado en El Defensor de Granada, 02-07-1929].

_____. "Granada Cipreses y Surtidores", in *La Granada de Fernández Almagro*, Edited by Cristina Vignes Millet, 247-249. Granada: Ed. Universidad de Granada, 1992 [Originalmente publicado en El Sol. 04-16-1930]

FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Francisco, *Cielo y suelo Granadino,* Almería, G.B.G. Editorial, 1997 [Primera edición del manuscrito inédito de 1732].

GALLEGO BURÍN, Antonio, "Los jardines", en *Renovación* (30 oct.-1919), p. 1-1.

GALLEGO MORELL, Antonio, *Antonio Gallego Burín*, Madrid, Ed. Moneda y crédito,1973.

HERRERA, Alonso de, *Agricultura General*, Madrid, Ministerio de Agricultura, 1996 [reeditión of the original, 1513].

IBN AL-JATIB, *Historia de los reyes de la Alambra*, Granada, Universidad de Granada y El Legado Andalusí, 1998.

KAGAN, Richard, *Ciudades del siglo de Oro*. *Las vistas españolas de Anton van der Wyngaerd,* Madrid, 1986.

MUNZER J. *in* Puyol, Julio, "Viaje por España y Portugal", en *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 84, (1924), pp. 32-119.

NAVAGIERO, Andrea, *Il viaggio fatto in Spagna, et in Francia*, Vinegia, Domenico Farri, 1563.

ORIHUELA UZAL, Antonio, "La murallas de Granada en la iconografía próxima al año 1500", en *Granada, su transformación en el siglo XVI*, Granada, Ayuntamiento de Granada, 2001, pp. 105-134.

OROZCO DÍAZ, Emilio, *Granada en la poesía barroca*, Granada, Universidad de Granada, 1963.

PRIETO MORENO, Francisco, *Los jardines de Granada*, Madrid, Ministerio de Educación, 1983.

PLA, Joseph, *Santiago Rusiñol y su época*, Barcelona, Destino, 1989.

RUSIÑOL, Santiago, "Los cármenes de Granada", en *Arquitectura,* 39, 1922, pp. 307-308.

_____, *Jardins d'Espanya*, Barcelona, Thomas, 1903.

SÁNCHEZ Rivero Ángel & Angela Mariutti de Sánchez Rivero, *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669),* Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1933.

SOTO DE ROJAS, Pedro, *Parayso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, Granada, Los papeles del carro de S. Pedro, 1984 [Facsimil de la edición de 1562].

TITO ROJO, José, "La construcción teórica de un estilo: el jardín hispanomusulmán", en *Histories of garden conservation*, Michel Conan, José Tito Rojo and Luigi Zangheri, ed. 321-358, Firenze: Leo S. Olschki, 2005.

TITO ROJO, José & Manuel Casares Porcel, "Los jardines y la génesis de un paisaje urbano a través de la documentación gráfica: El Albayzín de Granada", en *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio historico,* 1999, 27, pp. 154-165.

TITO ROJO, José & Manuel Casares Porcel, *El Carmen de la Victoria*, Granada, Universidad de Granada, 1999.

_____, "La bailarina del Generalife y las topiarias arquitectónicas de ciprés en los jardines granadinos del siglo XIX", en *Cuadernos de la Alhambra*. 35, 1999, pp.