

JOSÉ TITO ROJO / MANUEL CASARES PORCEL

CUADERNOS DE LA ALHAMBRA

*La bailarina del Generalife y las topiarias
arquitectónicas de ciprés en los jardines
granadinos del siglo XIX*



VOL.

35

GRANADA, 1999

LA BAILARINA DEL GENERALIFE Y LAS TOPIARIAS ARQUITECTÓNICAS DE CIPRÉS EN LOS JARDINES GRANADINOS DEL SIGLO XIX

JOSÉ TITO ROJO / MANUEL CASARES PORCEL

THE BAILARINA OF THE GENERALIFE AND THE CYPRESS ARCHITECTURE TOPIARY IN THE GRANADA 19th CENTURY GARDENS

One of the most characteristic features of the gardens and orchards of Granada during the Romantic Period was cypress-based topiary, clipped to imitate architectural figures, arches, vaults, etc. The most notable of these designs, known as *bailarinas* (literally, “dancers” or “ballerinas”), were arbours composed of eight cypress trees in a circle, joined at the crown by means of complex interlaced patterning that imitated the nerves of Gothic cupolas. This design marked the end of a period of evolution that peaked in the mid-19th century and disappeared abruptly in the early 20th century. Only the abandoned remains of a few *bailarinas* have lasted to the present-day.

Although Granada’s *bailarinas* are undeniably related to the pergolas frequently found in other European gardens, they are unique both in their use of cypress trees and in their imitation of Moorish patterns. The use of this feature seems to have been limited to the city of Granada, since no direct sources for it have been located elsewhere. The bibliographic references to *bailarinas* are scant; nevertheless, a good number of drawings and paintings by many of the artists drawn to Granada have survived, particularly the work of Rusiñol, who considered them to be a paradigmatic element of the Granada garden. The photographic record, while less complete, provides objective testimony of their existence.

There used to be several *bailarinas* in the city’s Generalife gardens, the most important of which –the one in the Upper Gardens, created when the garden was first set out between 1856 and 1861– is the primary focus of this paper. This *bailarina* disappeared around the time that the Alhambra and Generalife were taken over by the Spanish state authorities in 1915.

Durante más de sesenta años, desde 1855 hasta, aproximadamente, 1915, hubo en el Generalife un elevado cenador, una glorieta con cúpula vegetal cerrada en un complicado encaje formado por nervios de ciprés tallado. No era el único, en el mismo Generalife, como ocurría en numerosos cármenes, huertos y jardines granadinos del siglo XIX, había otras estructuras similares, cenadores, paseos, túneles de arcos, columnas, con características comunes que configuraban un estilo local. Se trataba de elementos peculiares de la jardinería granadina del Romanticismo y el Regionalismo que eran tenidos en la ciudad como directa herencia de la jardinería hispanomusulmana. De las formas más elaboradas, las glorietas cerradas de encaje de ciprés, no hemos detectado muestras fuera de la ciudad. Tan sólo dos, tardías y de imitación granadina, la que diseñó Forestier para Montjuic y la que tuvo y pintó Rusiñol en Sitges.

Frecuentes en ese periodo, especialmente en las

décadas centrales del XIX, fueron perdiéndose paulatinamente no quedando de ellas ni el recuerdo. Se conservan algunas vagas descripciones literarias y escasos, pero afortunados, documentos gráficos, cuadros, dibujos y fotografías, que nos permiten volver a ellas la mirada con el objetivo de analizarlas y situarlas en el contexto del pensamiento regionalista que las informaba y del que eran su propuesta jardinera más significativa.

I. LAS TOPIARIAS EN LOS JARDINES DE GRANADA

La topiaria es recurso frecuente en los jardines occidentales. El término nos llega del Renacimiento italiano, a partir del cual se utiliza en referencia a formas vegetales obtenidas mediante el recorte a tijera. Deriva del latín *topiarius* que aludía genéricamente al jardinero de primor. Significativamente es palabra de

formación tardía y se construye a partir de la raíz *topia*, paisaje, tomada del griego, donde se usaba para denominar la pintura de paisajes (1). De la misma forma que el término "paisajista", referido a los jardines ingleses del XVIII, se toma de la pintura ("paisajista", "paisajada").

Son numerosos los testimonios literarios y gráficos que nos indican que con anterioridad al siglo XIX en la jardinería granadina se empleó el vegetal tallado. Era un fenómeno corriente en los jardines desde el tiempo de los romanos, imitando animales, textos o caprichos, aunque ignoramos con certeza si éstos ya lo utilizaban con formas de intención arquitectónica. En el manierismo italiano se extiende su uso y es en sus finales cuando se convierte en el elemento preferido para la configuración de formas y espacios, en bordados, setos, paredes, pantallas, marquesinas, que adquieren ya en el Barroco, por servidumbres del estilo, acabados eminentemente retóricos. El tratado de Dezallier d'Argenville, *La Théorie et pratique du jardinage...*, pieza canónica de la jardinería barroca, está plagado de árboles tallados con aspecto "edificado", formando paseos techados, anfiteatros, corredores, plazuelas, en las que el vegetal aportaba, además de la partición del espacio, adornos en copas, bolas o remates de reminiscencias directamente arquitectónicas.

En Granada es el siglo XIX el que nos ofrece la profusión de estas formas, aunque el uso del vegetal de base, el ciprés, condicione como veremos el *arte final* de las mismas, llegando a ser una "jardinería de tallado" de carácter netamente local, un estilo propio que se adecua a los pequeños e íntimos espacios de los huertos y jardines de los cármenes. El momento coincide con la consolidación del carmen como finca urbana y la consiguiente sustitución paulatina en su interior de los huertos en beneficio de espacios ajardinados. La considerable construcción de cármenes del post-romanticismo granadino se produce en la ciudad con una voluntad de los sectores cultos de crear una jardinería propia que se reclama herencia del brillante pasado de la jardinería árabe (2).

EL VEGETAL DE LAS TOPIARIAS

El arte del jardín utiliza seres vivos que tienen grabado genéticamente un hábito de crecimiento, eso que en feliz denominación se llama en la botánica morfogenética *arquitectura vegetal*, entendiéndose por tal, no las formas que pueden adoptar en un jardín los vegetales guiados, sino la "construcción" de las formas propia de un vegetal, determinada por sus características específicas de crecimiento natural: la manera en que dispone las hojas en los tallos, cómo aumenta su masa, cómo ramifica, cómo se desarrolla.

No todos los vegetales son igualmente válidos para unos u otros fines. Color, textura, capacidad de ramificación, *forma biológica*, en el sentido establecido por la botánica del XIX y sistematizado en la clasificación de Raunkier, determinan que unas especies y no otras sean adecuadas para elaborar dibujos de parterres, cubrir pérgolas o configurar un bosque. Sin ocultar que la jardinería siempre puede ofrecer soluciones atrevidas que permiten recurrir a especies en principio inadecuadas para un fin. Por ejemplo, en las pérgolas de la Expo sevillana de 1992 se utilizaron herbáceas no trepadoras como cubriente con el recurso de criarlas en macetas elevadas regadas de forma automática.

En el caso concreto de las topiarias de recorte hay un reducido catálogo de especies empleadas. Aunque históricamente consolidado, no ha dejado de recibir nuevas incorporaciones. Cuáles son esas especies está determinado por la coincidencia en ellas de varias cualidades que las hacen útiles para ese fin.

1. Son *árboles o arbustos perennes, de vida larga* pues se trata de estructuras que se pretenden estables. Las especies herbáceas, las anuales, bianuales o perennes de vida breve, las trepadoras o con hábito postrado son inadecuadas para topiarias aunque ocasionalmente se les use para setos no tallados, existiendo ejemplos de gramíneas o bulbosas, incluso trepadoras que, sobre un soporte, pueden adoptar formas "escultóricas". Fueron frecuentes en macetas de los viejos jardines granadinos simulando arbolitos y a veces configurando setos sobre soportes metálicos que, aunque exigen recorte para su mantenimiento, salen fuera de nuestra consideración.
2. Deben tener *la hoja pequeña*, eso las hace muy versátiles y útiles para imitar mejor los volúmenes. Ya sea en estatuas o en arquitecturas simuladas, la hoja pequeña da mejor aspecto que la grande. Sólo en grandes topiarias el valor de la hoja pequeña deja de ser importante. Una pantalla a la francesa formada por el recorte de grandes árboles es menos dependiente del tamaño de la hoja que la escultura vegetal de una liebre corriendo por un prado. Mientras que la mayoría de los árboles permitirían realizar una pantalla tallada, para la pequeña topiaria se ha preferido los arbustos de hoja pequeña, perennifolios sobre todo, o coníferas escamosas, enebros o cipreses.
3. Otra cualidad es *la capacidad de brotar de madera vieja*. Determinados vegetales responden a la poda estimulando yemas dur-

mientes incluso en madera de varios años. Esta cualidad varía mucho de unos vegetales a otros y es muy estimada por su utilidad en topiaria. El tejo es un ejemplo perfecto de capacidad de brotar de esa manera, cosa que se aprecia incluso en su hábito natural de crecimiento. Laureles, arrayanes, aligustres, evónimos, coinciden en esa característica. En menor medida boj y ciprés, este último encuentra serias dificultades para producir brotes en madera vieja, lo que determina que si se mueren algunas zonas del árbol, cosa que ocurre en las topiarias de ciprés con relativa frecuencia en las partes que no reciben luz solar, resulta difícil rellenar las partes despobladas. En la jardinería tradicional granadina se procede al relleno de esas "faltas" con otros vegetales más idóneos para sombra, como yedra o boj.

4. En los vegetales de recorte también se solicita la *ausencia de un hábito de crecimiento fuertemente monopódico (vertical)*. La dominancia apical de los meristemas primarios de las plantas usadas dificulta el recorte con vista a rellenar volúmenes horizontales. De nuevo el tejo es planta que ejemplifica perfectamente esta característica. Es una conífera de escasa dominancia apical y sólo en ejemplares libres se aprecia, bien que no excesivamente marcada, la formación cónica que suelen tener las coníferas. Por supuesto, arrayán o boj responden a la poda de los brotes nuevos, lo que en el lenguaje jardinero se conoce como *pinzado*, estimulando brotes laterales que hacen densa la formación. Vegetales con fuerte dominancia, por ejemplo el ginkgo, serían absolutamente inadecuados para recorte, al responder a la poda de los ápices con el lanzamiento de un nuevo ápice que sustituye al anterior, y no ramificándose ampliamente.
5. La última característica arquitectural reseñable es la *capacidad de brotar en la sombra*. La luz solar es un fuerte estímulo para la ramificación. La mayoría de las especies seleccionan entre sus yemas las mejor iluminadas. Las plantas más útiles para topiaria son las que tienen menos acusada esta cualidad. De no ser así, la misma sombra del vegetal crearía disimetrías importantes en el crecimiento que lastimarían los volúmenes buscados. Los vegetales más útiles de acuerdo con esta característica serían aquellos cuyos progenitores silvestres fueran

plantas de sotobosque o adaptadas a las umbrías naturales de barrancos o valles profundos. Tejo, arrayán o laurel comulgan con ello.

6. A estas cualidades debe sumarse una consideración previa, la *adecuación al clima local o al microclima del jardín*. El tejo, por ejemplo, planta habitual en las topiarias centro-europeas, no es adecuado a los rigores del clima mediterráneo, lo que hace que aquí sea infrecuente. Incluso el crecimiento del jardín determina que especies usadas en fases jóvenes sean inadecuadas para su estado adulto. Así el muro original de ciprés que en el Carmen de los Mártires orilla el camino que separa el Lago y el Jardín Francés es hoy inadecuado a la umbría generada por el crecimiento de los árboles, sería pues conveniente la sustitución de los cipreses originales por otra planta más adecuada, tejo o laurel, por ejemplo.

EL CIPRÉS COMO MATERIAL VEGETAL

El único representante del género en el Mediterráneo es *Cupressus sempervirens* L., el ciprés común que medra de forma silvestre en el este del Mediterráneo con Creta como ubicación más occidental. Usado en jardinería seguramente desde los inicios del jardín, su versatilidad y adaptación al clima le ha permitido ser usado en fines muy diversos. Su adaptación no va acompañada sin embargo con la facilidad para naturalizarse, razón por la que su asociación a los espacios verdes cultivados es constante.

Cupresáceas como el ciprés fueron usadas desde antiguo en jardinería, aunque nunca con su intensidad. Enebros y sabinas sobre todo, también *Tetradclinis articulata* (Vahl) Masters, el arar presente en el sudeste español que, como originario del oeste mediterráneo, aunque hoy de areal muy restringido, era conocido y usado por los romanos.

Fue mucho más reciente la incorporación de otros representantes de la familia a la jardinería (3). El primero de ellos, seguramente, *Thuja occidentalis* L., planta americana que se cita en Francia en 1539 como primer árbol de origen americano introducido en Europa, curiosamente no a través de territorio español. Por ese tiempo debió entrar el mejicano *Cupressus lusitanica* Miller, citado en el XVI español, aunque se ignore la fecha de su entrada, y del que existe en Granada un ejemplar notable, el llamado Cedro de San Juan en el Carmen de los Mártires. Especies asiáticas, chinas en particular, se incorporan en el XVIII, como algunos *Chamaecyparis*, a partir de 1736, o *Thuja orientalis* L., en 1752. Más tardía es la

entrada de especies hoy muy usadas en jardinería como *Cupressus macrocarpa* Hartweg, especie californiana que entra a través de la Royal Horticultural Society en 1838, o *Cupressus arizonica* E. L. Greene que lo hace en 1882. Ambas muy estimadas, la primera por su crecimiento vigoroso y adecuación al recorte, también por su color verde brillante, a veces en algunos cultivares con tonos amarillentos en brotes jóvenes, que le hace apetecible por quienes no aprecian el verde oscuro y apagado del ciprés; la segunda por su resistencia al frío, que la hizo especie usada en los parques de San Petersburgo, y por las variedades de cultivo con color azul grisáceo que la convierten en rareza apetecida por los consumidores de plantas de color poco natural.

La familia Cupresáceas es una de las que, proporcionalmente, aporta más árboles a la jardinería local. En un estudio realizado por García Montes en jardines públicos granadinos se muestra cómo Cupresáceas, con trece especies representadas, ocupan, junto a Pináceas y Rosáceas, el primer lugar en aporte de diversidad (4).

En las ciudades mediterráneas el ciprés, *Cupressus sempervirens* L., continúa siendo la especie tradicional de los jardines. En el paisaje granadino el ciprés es el mejor indicio de la presencia de un jardín. Tanto en sus variedades de cultivo abiertas, cv. 'horizontalis', como, especialmente, en las variedades columnares, cv. 'stricta', preferidas en la jardinería tradicional granadina donde se les conoce con el significativo "cipreses buenos" para diferenciarlas de los cultivares abiertos. Los cultivares de ciprés han recibido clasificaciones y denominaciones muy variadas, escogemos 'horizontalis' y 'stricta', con rango de cultivar, como las más aceptadas.

El ciprés, la planta de topiaria más usada en la Granada romántica, no es, de acuerdo con la revisión que hemos efectuado, planta que cumpla las condiciones ventajosas para construir topiarias. Tiene la hoja muy pequeña, reducida a escamas, pero ni brota bien de madera vieja, ni brota bien en las zonas no iluminadas y, aunque amortigua con el pinzado su dominancia apical, mantiene el hábito vertical en los brotes laterales. Sólo la importancia dada a su primera cualidad y la extraordinaria adecuación a la sequía periódica han justificado que desde muy antiguo haya sido en el Mediterráneo planta sistemáticamente usada en topiarias. De hecho es, junto al boj, la única planta que Plinio cita como utilizada para recorte, formando esculturas, "animales de caza, barcos y otros cuadros" (5). El jardinero ha luchado de diferentes maneras contra las dificultades que plantean sus limitaciones naturales. En su favor cuenta con que, aunque no brota bien de madera vieja, sí lo hace en madera de pocos años lo que permite formar

masas muy densas. De todas maneras ello se realiza con el precio de que el vegetal crece casi inevitablemente en volumen, el recorte siempre se ha de hacer sobre brotes tiernos lo que no evita totalmente el incremento de volumen. Valga de notable ejemplo el avance del seto de ciprés, bien que de *Cupressus macrocarpa*, de la explanada del jardín de Santa Clotilde en Blanes, en el que la pared vegetal en su crecimiento va engullendo las estatuas de la plaza que, periódicamente, son adelantadas para huir de la pared que avanza. Más cercano geográficamente, el deterioro de las topiarias arquitectónicas de ciprés del Carmen Blanco de la Fundación Rodríguez-Acosta ha desvirtuado en su crecimiento la claridad geométrica y las elegantes proporciones del diseño original.

Al producirse en el jardín un compromiso entre los deseos del constructor y los hábitos naturales de las plantas, el uso del ciprés, sumado a su peculiar historia local, genera en el jardín granadino la presencia de formas muy especiales que son las que determinan su carácter de estilo.

Por otra parte el ciprés, como elemento tallado o como árbol libre, fue en el XIX asumido como el árbol granadino por excelencia. El romanticismo local lo acoge junto al huerto, el agua y la tapia encajada como la esencia del jardín propio de la ciudad. Sobrio, recto, viejo, recibía adjetivos que lo enriquecían convirtiéndolo en una suerte de emblema del "alma" de la ciudad. Los textos de los románticos y sus herederos regionalistas, las páginas de las revistas locales, de las que *La Alhambra*, en todas sus épocas, es ejemplo eminente, se pueblan de artículos, relatos y poemas que lo usan como referencia, cuando no lo toman como tema exclusivo. Testimonio tardío es el artículo de Melchor Fernández Almagro, *Granada, cipreses y surtidores*, donde la metáfora "anímica" es explícita,

Toda imagen de Granada no es apenas febaciente 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.

Y a lo largo del texto insiste:

Ciprés y surtidor: las dos verticales que aploman en nuestro espíritu el recuerdo de Granada. ... su lengüeta bronceada [del ciprés], asumiendo la voz más genuina de Granada.

Sin olvidar la presencia de las topiarias y las glorietas.

Sabemos que el ciprés se complace en ceder su ápice a tijeras que lo descabezan, haciendo ya imposible el casquete rojo regalado por el sol poniente. En trance de mutilación o compostura, el ciprés se aviene a ser columna, arco, templete. (¡Maravillosas glorietas de ciprés...!) (6).

ANTECEDENTES DE LAS TOPIARIAS ARQUITECTÓNICAS GRANADINAS

La jardinería granadina fue rica en elementos de topiaria. Sin conocer testimonios directos que lo corroboren es muy probable que ya en época andalusí se utilizara la tijera para recortar vegetales. Seguramente se trataba de un tallado muy distinto a los posteriores, formando esculturas verdes desconocidas por nosotros entre las que no hay por qué descartar las formas de intención arquitectónica. Así habría que entender el testimonio de Navagero cuando describe en el Generalife “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” (7).

En el mismo sentido se deben entender las reflexiones de Torres Balbás cuando, a partir de un párrafo de Alonso de Herrera, que alude a las “curiosas formas que pueden tomar los arrayanes *tundiéndolos* como en el palacio real de Granada y en casa de Generalife”, se pregunta sobre un posible origen andalusí de las topiarias que tradicionalmente se han tenido como representativas de los jardines italianos del Renacimiento (8). Adjudicar este origen andalusí encuentra importantes dificultades documentales y se relaciona con otro tema de complicada resolución, e igualmente apasionante, como es la conexión entre los jardines andalusíes y la jardinería renacentista italiana, asunto sobre el cual, con argumentaciones similares, a pesar de la escasez de documentación, se han pronunciado voces tan autorizadas como Derek Clifford, Alessandro Tagliolini y Geoffrey Jellicoe.

Algo más sabemos sobre el periodo inmediatamente posterior, el siglo XVI granadino en el que son frecuentes las topiarias no arquitectónicas, con representaciones de esculturas, lazos y diversos adornos. En el mismo Generalife sabemos de la existencia de estas figuras. En varias ocasiones se alude a ellas, 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. Así Góngora, en su romance *Granada*, recoge el

*... [Generalife] do el ingenio de los hombres
de murtas y de arrayanes
ha hecho a Naturaleza
dos mil vistosos ultrajes; ...*

*... [Generalife] donde se ven tan al vivo
de brótano tantas naves
que dirás, si no se mueven,
que es por saltarles el aire.*

Naves también, junto a textos, animales, imágenes religiosas y constructos mitológicos hubo en el jardín albaiciner de Pedro Soto de Rojas y a veces, de acuerdo con las descripciones de su *Paraiso cerrado*, mezclando el vegetal con material inerte, maderas, piedras, metales, de tal forma que una Diana de ciprés podía tener el arco de madera o un barco de mirto marineros de metal y artillería de surtidores de agua.

Estas topiarias escultóricas se hicieron infrecuentes con el paso del tiempo, siendo sustituidas en la ciudad por aquellas que imitan formas arquitectónicas. No sólo setos, también columnas, habitaciones, arcos, muros.

TOPIARIAS ROMÁNTICAS DE CIPRÉS. TIPOLOGÍAS GRANADINAS.

La abundancia de los documentos gráficos que acompañan el romanticismo granadino, sobre todo grabados de viajeros y, poco más tarde, fotografías, nos refleja un uso constante de estas topiarias en los jardines granadinos del XIX. Es razonable pensar, y los textos literarios así parecen indicarlo, que el fenómeno hunda sus raíces en el siglo XVIII, siglo fundamental en la evolución de los jardines granadinos pero del que contamos con escasa documentación, en contraste con la abundancia de los siglos XVI, XVII y XIX. No parece lógico que una variedad de formas como la que veremos y una extensión tan generalizada aparezca de golpe y lo haga además acompañada de referencias escritas a su “origen árabe”. Todo parece indicar que la eclosión jardinera que conoce Granada en la segunda mitad del XIX, que significa la redefinición del *carmen* como jardín urbano y la aparición de numerosos jardines privados de carácter suntuario, aprovechó elementos locales multiplicándolos considerablemente y convirtiéndolos en la marca local que el naciente pensamiento regionalista necesitaba en sus elaboraciones estéticas. No descartamos por otra parte que las estructuras más complicadas, como fueron las glorietas de encaje de ciprés, se configuraran en ese momento como punto final de la evolución de formas menos elaboradas. De todas maneras el catálogo incluye un escaso número de modelos básicos. En todos advertimos las constantes estilísticas a que hemos hecho referencia y una notable tendencia a su singularización. Lógicamente esto es menos notable en las formas simples, las columnas y arcos varían muy poco de un jardín a otro, pero es la norma en las formas más complejas: cada jardín ofrece un tipo de paseo o de glorieta en el que los tamaños, las proporciones, los adornos y remates son diferentes de los demás.

I. Columnas de ciprés

Abundantes sobre todo en los jardines de la Alhambra antes de 1900. En el Patio de los Arrayanes se disponían marcando los vértices de las mesas de arrayán, como los podía haber, trescientos años antes, en los vértices de los cuadros de las mansiones de Soto de Rojas, asunto que conocemos no por su poema, sino por los versos de Collado del Hierro, que igualmente las describen. "Asombran de cipreces las esquinas / de los cuadros...".

Entendemos que éste es el elemento básico de las topiarias arquitectónicas granadinas. Imitación de fuste, es fácil de construir y mantener, ocupa poco espacio, y marca en el jardín una indudable voluntad de adscripción al estilo típico local. La forma suele rematarse con un recorte semejando la llama de una vela, el más coherente con los hábitos de crecimiento del ciprés, aunque a veces se observan esferas, conos truncados invertidos o complicados diseños, como las coronas (¿o granadas?) de las columnas de ciprés que dibuja Parcerisa en el grabado del Generalife que acompaña el texto de Pi y Margall de 1850. Remates en corona que debieron ser considerados típicos del lugar al punto de que se les imita en algún jardín extranjero como referencia granadina, así en el *Jardin de Mon Plaisir*, en el Castillo de Elvaston, que los dispone, tal vez formados por tejo en vez de ciprés, junto al *Jardin Alhambra*. Asunto del que nos han llegado varias y excelentes ilustraciones, coloreadas en el libro de E. Adveno Brooke *The Gardens of England*, 1858 (9). Efectuado entre 1830 y 1850, *Mon Plaisir* partía del conocimiento del estado de los jardines alhambrenses en la época en que las topiarias de ciprés eran especialmente abundantes. En el Generalife hubo numerosas columnas de ciprés. A principios del XIX, al menos en la terraza bajo la ría, visibles en un grabado de Girault de Prangey con el remate superior en vela truncada. También las muestra la panorámica de Clifford, 1862, tomada desde la Alhambra, y más tarde, como motivo principal, en las terrazas de los Jardines Altos en una foto de Laurent cercana a 1870.

II. Arcos de ciprés

Primer paso hacia la formación de estructuras complejas, resultan de la unión de dos columnas de ciprés. Frecuentes como eran las columnas en los vértices de los cuadros, tuvieran o no seto, parecía inmediato su enlace. El arco de ciprés básico sería una semicircunferencia, propiamente un "semitoro", un cilindro curvado. La realidad nos los presenta en la mayoría de las ocasiones apuntados, buscando el efecto ojival "gótico-arabesco" más acorde con la intención emuladora de lo árabe y con las tendencias

naturales de crecimiento de la planta. Como en las columnas, el arco admite remates que por lo general son velas dispuestas en el arranque del arco, sobre los dos pies, y a veces en el vértice de la ojiva, en remate que nos indica una voluntad estética tal que se dispone a vencer un trabajo de recorte considerable, pues exige ya entretenimiento con escalera o andamios.

III. Paseos de arcos de ciprés

Diferentes a las pérgolas al no proporcionar sombra al estar abiertos y no cubrirse, generalmente, del encaje vegetal característico de las glorietas. Los encontramos bien en paralelo, con el paseo exento totalmente de vegetación, como los vemos en el Patio de la Acequia en fotos de Ayola de ca. 1890 (10), o en *berceau* con arcos atravesando perpendicularmente el paseo, como lo muestra sobre la acequia del Generalife el grabado publicado por Girault de Prangey (11). Mientras el paseo de arcos de ciprés dispuestos en paralelo es frecuente en jardinería del XIX —ejemplo notable el de la Fábrica de Paños de Brihuega construido entre el XVIII y XIX (12)—, el paseo atravesado de arcos transversales es menos frecuente, y lo desconocemos fuera de Granada en la forma descrita y con remates en ángulos y vértices. 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 algunos cármenes y nos han llegado de ellos dibujos incluidos en las *Impresiones de arte* de Rusiñol. Variante del paseo de arcos de ciprés es la sofisticada pérgola que hubo, y Rusiñol dibujó, en el Carmen de los Mártires, con arcos de ciprés y cubierta de parra en laterales y techo.

Estos paseos de arcos de ciprés no deben confundirse con los actualmente habituales en Granada formados como una pared con ventanas en arco, más masivos pues que los livianos paseos de arcos exentos propios del XIX y, tal vez en algún caso, derivados de aquellos por el crecimiento constante del ciprés.

IV. Habitaciones de ciprés

Circulares o rectangulares eran formas de más fácil mantenimiento que los arcos descritos. Mientras que los arcos apuntados con remates o los paseos de arcos no nos han llegado en la misma forma del XIX —los existentes en la actualidad carecen de las connotaciones estilísticas que hemos repasado— las habitaciones sí han llegado hasta nosotros y, mantenidas o de nueva planta, su forma actual es similar a la del siglo pasado.

V. El Jardín Español del Carmen de los Mártires

La terraza que ocupaba este Jardín Español fue trazada, como el resto del carmen, hacia 1860 (13). En el diseño original de la finca estaba la intención de hacer una colección de estilos de jardinería, en ese entramado, donde había un jardín a la francesa, otro a la inglesa no-paisajista, otro paisajista, este espacio se presentaba como el representante del jardín local. Recogía los elementos considerados propios de éste, arcos de ciprés, paseos arqueados y glorietas, que de manera obsesiva se repiten. Había un total de 134 arcos de ciprés que, ya alineados, en paseos con arcos superpuestos o en glorietas alrededor de las fuentes, se convertían en su tema exclusivo. Junto a ellos cinco fuentes de tipología rebuscada, cuatro con una esfera de metal que proyectaba agua por numerosos surtidores, y otra mayor con el borde orlado de copas medicas que arrojaban agua por un surtidor hacia el centro de la fuente. Se completaba el jardín con otro tema de tipología carmenera como eran los encañados ornamentales de tradición hortícola sujetando plantaciones de rosales.

Más que en ningún otro jardín construido en su momento, el Jardín Español de los Mártires, por su intención representativa, delata la convicción local de que este tipo de estructuras eran típicas del jardín granadino. En su estado original lo conocemos por una espléndida foto de Clifford, 1862. Llegó al siglo XX con serias transformaciones, entre otras la eliminación de arcos y encañados, y en 1961 fue eliminado para construir el jardín ecléctico, carente de interés, que todavía hoy, con alguna lesión, permanece.

VI. Bailarinas

Las más elaboradas de las tipologías de las topiarias granadinas eran sin duda las glorietas de encaje de ciprés a las que ya hemos aludido con anterioridad. Se sitúan como punto final de una evolución que partiendo de formas simples, la columna, se complica por adición formando arcos, paseos, círculos, cenadores.

Si los primeros pasos de esa evolución son comunes a todo el Mediterráneo, aunque mostrando rasgos locales como los apuntamientos y remates, el proceso evolutivo que sufren los aleja singularizándolos hasta llegar a estas complicadas glorietas que podemos considerar como invención propia de la jardinería granadina. Para diferenciarlas de los variados modelos cercanos, glorietas, cenadores, templetos de verdura, hemos optado por denominar de forma genérica a las glorietas típicas granadinas, el término *bailarinas*. Lo hacemos valiéndonos del título de un cuadro de Rusiñol, *Glorieta de la Bailarina*, estampado por Thomas en el *Jardins d'Espanya* de 1903.

Seguramente el jardín al que pertenece el motivo sea el que hubo en la desaparecida Casería de la Bailarina, en las afueras de Granada. Y aunque el nombre de la finca no deriva de la glorieta, sino de una romántica historia de amor, lo estimamos muy adecuado para diferenciar las típicas glorietas de Granada por ser el perfil ojival de los cipreses al cerrarse similar a las manos en alto de las bailarinas de ballet clásico.

La glorieta de ciprés coexistió en Granada con glorietas cerradas de otros vegetales. En algún caso muy documentado la misma glorieta conoce en diferentes etapas de su vida vegetales diversos. Así en el vértice norte del Carmen del Granadillo en el Darro, del que conocemos dibujos desde el siglo XVII e innumerables fotografías desde 1850, hubo hasta su reciente desaparición una glorieta que fue a veces cerrada por cipreses, cubierta en paredes y techo por yedra, habitación circular de ciprés con el techo formado por los nervios de hierro y alambre desnudos o habitación de ciprés cerrada por trepadoras (14).

Por su carácter singular, por ser la elaboración que mejor trasluce lo que entendía del jardín local el pensamiento regionalista y por haber desaparecido actualmente casi en su totalidad, dedicamos a estas *bailarinas* un estudio más detenido.

II. LAS BAILARINAS DE GRANADA

Las glorietas de encaje de ciprés son una versión novecentista y, hasta donde sabemos, de origen local, de un motivo jardinero antiguo, el espacio cubierto por vegetación en el jardín, útil para la reunión o el retiro íntimos. En lo que concierne a su construcción estrictamente vegetal, sin soportes de obra, son herederas de otro motivo jardinero igualmente antiguo, el árbol habitado, la casa vegetal.

La cubierta vegetal apoyada en pilares, la pérgola, es motivo que conocemos desde el origen de la jardinería, y de él tenemos testimonios gráficos abundantes. El árbol habitable es elemento menos frecuente. Conocemos de su existencia en Roma a través de Plinio el Viejo. En su *Historia Natural* relata al hablar de los plátanos, incorporados a la jardinería romana poco antes de su escritura:

Existe hoy en Licia un plátano célebre junto a una fuente fresca. Situado cerca del camino tiene forma de casa con una cavidad de 81 pies; la copa es un bosque, rodeada de vastas ramas como si fueran cada una un árbol, prolongando su sombra sobre los campos vecinos. Para que nada falte a su parecido con una gruta, el interior está provisto de un banco de piedras cubiertas de musgo. La cosa es tan maravillosa que Licinius Mucianus, tres veces cónsul y recientemente legado de esta provincia, ha creído necesario transmitir a la posteridad que comió allí en compañía de dieciocho y que se acostó allí en un lecho formado por el propio follaje del árbol, al abrigo de todos los vientos, oyendo suavemente la lluvia sobre las

hojas, más feliz que entre el brillar de los mármoles, la variedad de las pinturas y el oro de los artesanos (15).

Tras lo que añade Plinio algunos otros ejemplos de plátanos-casa de iguales características.

Pérgolas y cenadores abundan en la iconografía medieval, y en el Renacimiento italiano las encontramos junto a teorizaciones sobre el tema del *artificio u. natura*. El pabellón con vegetales, el gabinete de verdura, es frecuente en esos jardines, y de ellos nos han llegado muestras gráficas abundantes de las que reseñamos el cenador de trepadoras, apoyado en un soporte de troncos, de la edición francesa del *Polifilo* (1546), más cercano al concepto rústico de las glorietas granadinas que los cenadores que rematan en los jardines manieristas los caminos o las pérgolas perimetrales. El árbol habitable, en la tradición de los plátanos de Plinio, también tiene ejemplos manieristas, como el árbol tallado en forma de sombrero que, en retórico cenador, aparece ante el edificio de la Villa Cafaggiolo dibujado en una de las lunetas mediceas de Van Utens (16). También abundan en esta época las construcciones de obra dura imitando formas naturales, habitualmente arbóreas, en artificio que se prolongará hasta el XIX, aunque a diferencia de las glorietas habituales en Granada suele tratarse de cenadores cerrados con trepadoras, habitaciones verdes, techadas o no y, más escasos, árboles-casa en versiones similares a los de las lunetas, con soportes para extender la sombra del árbol, o en versiones sofisticadas incluyendo las edificaciones en la copa del árbol que hoy nos recuerdan, inevitablemente, la cinematográfica casa de Tarzán en la copa de los árboles. Anne Marie Lecoq en un estudio sobre Palissy recoge por su parte algunas formas que enlaza con la casa rústica y sus conexiones con las imitaciones arbóreas de columnas, presentes ya en el arte gótico, tema que nos interesa especialmente por su relación con la forma de las glorietas (17).

El jardín barroco francés aporta a estas estructuras refinamientos que encontrarán su eco en los remates que acostumbraban a tener las glorietas granadinas. La obra de Dezallier d'Argenville muestra pérgolas, muros, arcadas rematadas con filigranas de topiaria. Alguno de ellos, el *berceau* verde de Marly, lámina 30, figura superior izquierda (18), muy similar a los paseos de ciprés que veremos en los jardines granadinos, especialmente la galería que cubría la Acequia Real en el Generalife a su paso por el Patio de la Sultana hacia 1890, fecha en que la fotografió, legándonosla, en varias ocasiones Ayola (19).

Es a finales del XVIII cuando, en los jardines europeos, conocemos ya estos elementos formados solamente con materia viva, en general árboles tallados. En ocasiones el asunto se presenta como redescubrimiento del mundo greco-romano. Si de alguna

manera se pensaba que el origen de la casa fabricada era la petrificación de la cabaña de madera, hipótesis que se recoge en Vitruvio y de la que el dibujo de Viollet recogido por Lecoq (1990) era buen ejemplo, algunos arquitectos y constructores de jardines proponen la vegetación viva como elemento constructivo. La forma vegetal usada en Dezallier como imitación de la arquitectura alcanza aquí niveles de mayor refinamiento. Jean-Jacques Lequeu, arquitecto que formula en la época de la Revolución Francesa fantásticas propuestas arquitectónicas, aporta también arquitecturas vegetales que se diferencian de las de Dezallier en que no forman una escenografía en el jardín sino que se articulan como un proyecto de "vida", una nueva relación del hombre con los espacios habitables (20).

LA FORMA DE LAS BAILARINAS GRANADINAS

Las *bailarinas* eran unas estructuras de ciprés muy codificadas. Estaban dispuestas normalmente en cruces de caminos de los jardines y huertos y rodeando una fuente central. El término que de costumbre recibían era "glorieta", aunque no les era exclusivo. Derivado del francés *gloriette*, se empleaba en Granada no sólo en referencia a los cenadores de jardín sino también a cruces de caminos o a plazuelas de jardín o de barrio, siempre con la connotación de lugar íntimo y pequeño, lugar en el que, como recoge el *Diccionario etimológico* de Corominas, "se está como en la gloria". Querida por García Lorca, que la empleó en sus poemas con insistencia, está muy ligada a la ciudad, hasta el punto de que la entrada "glorieta" del Diccionario de la Real Academia de la Lengua, a través de su (casi) sinónimo "cenador", remite a esta ciudad al definirla, partiendo de una asimilación restrictiva de "cenador" con "porche". En contados textos granadinos del XIX hemos leído "cenador" con esa connotación de galería o logia abierta al jardín y en la actualidad casi se limita en esa acepción a las galerías de los patios nazaríes y moriscos.

La pieza se construía con ocho cipreses columnares situados en los vértices de un cruce recto de caminos. A la altura de unos dos metros las columnas se ramifican en tres direcciones, dos de ellas buscan los laterales para formar un arco de entrada en cada camino, la tercera continúa hacia arriba curvándose para buscar la vertical del centro de su glorietta. Esta ramificación vertical vuelve a dividirse una o más veces para repetir la formación de arcos, con lo que el resultado es una bóveda de forma semiesférica o ligeramente ovoide con un encaje abierto de arcos de ciprés que unen de diversas formas los ocho nervios principales. Recuerda el resultado los nervios de

los cruceros góticos en los que seguramente se inspiraron, más desde luego, que los arcos superpuestos del arte califal cordobés con las que, repetidamente, las asimilan los pocos que en el siglo XIX las describieron.

Esta que hemos detallado es la forma básica de las *bailarinas*, sin embargo todo parece indicar que existía una voluntad de singularizar las formas. Las hubo con o sin remates en la cúpula, con las columnas sobresaliendo de la estructura, con más o menos arcos superpuestos, semiesféricas u ojivales, combinadas o no con otros vegetales, rosales, yedra. También con o sin estructuras anexas, como arcos antepuestos en las entradas o, como en el Carmen Blanco, con suplementos de arcos y setos en los laterales. Lo más frecuente era el añadido de superposiciones, casi siempre con crecimientos de ciprés en vértices y uniones, recortados en forma de vela a modo de chapiteles, resultando una obra final de indudables reminiscencias andaluzas y que lo mismo recuerdan estructuras tanto árabes, como góticas, como los complicados encajes de algunas piezas de cerámica decorativa o las redes femeninas para el pelo con las “madroñeras” tan en boga en el XIX.

La construcción de estas estructuras, como ocurría en el caso de arcos o paseos, se realizaba por lo que sabemos sin apoyo rígido. En algunas fotos, cuando se tiene la suerte de que la estructura está en formación o es muy joven, se aprecian tutores de caña cuya curvatura natural, como respuesta a la tensión del jardinero, explica la forma apuntada, en ojiva, no en medio punto, que luego vemos en los cipreses ya crecidos. Entendemos que estos tutores de caña por su carácter deleznable desaparecerían con el tiempo, bien por las inclemencias de la intemperie, bien por eliminación por los cuidadores cuando, ya lignificado el ciprés, su apoyo fuera inútil. Ello implica pensar que las estructuras se formaban con cipreses jóvenes, método que facilita su curvatura sobre tutores tan endebles. En la reconstrucción de la glorieta de cipreses de Aranjuez, recientemente realizada por el Patrimonio Nacional, se ha preferido formar una base de metal sobre la que se han sujetado cipreses de buena edad, buscando un efecto visual más inmediato. La forma de esta estructura madrileña, cerrada en bóveda sin el encaje que caracteriza las *bailarinas* granadinas, permite el empleo de cipreses adultos. En la construcción de nueva planta de la *bailarina* que hemos situado en la restauración de los jardines del Carmen de la Victoria hemos usado una estructura de hierro en T, similar a las habituales en las pérgolas carmeneras, y se ha partido de cipreses jóvenes, única forma de garantizar la guía del crecimiento para forzar las ramificaciones que formarán la bóveda abierta. Una construcción que hubiera

empleado el procedimiento tradicional, sobre apoyos de caña, corría el riesgo de poner en peligro el resultado final, teniendo en cuenta que los actuales jardineros de la ciudad han perdido el conocimiento de la tecnología que permitía en el XIX la “educación” de los cipreses para cerrar el encaje del techo. De esa forma la base de hierro dibuja ya desde su plantación el resultado final. El mismo procedimiento utilizado por nosotros fue el elegido, con motivo de las obras realizadas en la Olimpiada de 1992, para la construcción de la glorieta que dibujara Forestier en los jardines de Montjuic, rodeando la Font del Gat, recogida en su cuaderno de 1924. Era imitación, personalizada por él, de las glorietas que vio varios años antes en Granada. Con seguridad al menos la del Generalife pues, aunque no nos dejó testimonios directos, dibujó repetidamente el Patio de la Sultana sobre el que se situaba la *bailarina*.

Es la dominancia apical del ciprés la que da su especial acento a las glorietas granadinas. La forma ojival de los arcos está determinada tanto por el tutor de caña como por ella. Un compromiso pues entre el hábito natural de crecimiento y el interés del jardinero. La tendencia natural del ciprés no se elimina, sino que se aprovecha para obtener, forzándola mínimamente, la forma de la cúpula. Cosa que se realiza contando con otra característica ventajosa del ciprés, la tardanza en lignificar los brotes. Los crecimientos de arrayán, boj o tejo, endurecen rápidamente, incluso en ramitas pequeñas, admiten el recorte pero no su torsión, entiéndase en las condiciones habituales de trabajo en jardinería. El ciprés, incluso con grosores de varios centímetros de tronco, es flexible, permitiendo adoptar formas que, al endurecer la madera, se vuelven definitivas.

Siendo así que forma y material están unidos, es por lo que pensamos que las *bailarinas* son un producto netamente mediterráneo. Nuestra búsqueda de antecedentes exteriores a Granada se ha dirigido lógicamente a sitios climáticamente coincidentes, donde el tejo, el más adecuado de los vegetales para topiarías de un tamaño medio, sea de infrecuente uso. Pero ha sido infructuoso, ni en el resto de Andalucía, ni en Italia, hemos encontrado antecedentes directos de estas formas jardineras. Es más, las únicas *bailarinas* no granadinas que conocemos fueron seguramente inspiradas por éstas. Tanto la de Montjuic, como la de Sitges, en el Cau de Rusñol. Las glorietas de Aranjuez son de fecha muy posterior y, aunque se trata de cenadores cerrados sin el encaje propio de las *bailarinas*, no está descartada incluso la mediación del mismo Rusñol que, por otra parte, las popularizó pintándolas repetidamente.

En la literatura reciente sobre jardinería granadina no encontramos referencias a las *bailarinas* de jardín. Todo nos hace pensar que la paulatina desaparición de estas estructuras a partir de los últimos años del siglo pasado se acompañó del olvido de su existencia. Sin embargo sí las hay en textos del XIX y en algunos del XX escritos por autores que las conocieron. La dificultad de los textos consiste en que no se trata nunca de descripciones sino de alusiones indirectas en el marco de evocaciones literarias sobre el jardín en general. Sin el descubrimiento de imágenes fotográficas los términos que se emplean serían, por su carácter alusivo, adjudicables a cualquier estructura análoga.

Una de las más claras, y también la más antigua es la del viajero inglés Sir John Carr que en 1811 recoge en *Descriptive Travels in the Southern and Eastern of Spain and the Balearic Isles in the Year 1809* una *proto bailarina* en la casa de la Duquesa de Gor, donde, al final de una estancia, había “cuatro cipreses inclinados y unidos en sus ápices de los que colgaba un farol”. Aunque no se trata del modelo final con ocho cipreses la referencia es indudable (21).

Sin esa meticulosa delimitación “inclinados y unidos en sus ápices”, ello no impide que algunas de las descripciones literarias de las *bailarinas* sean especialmente claras, tanto de su forma (aunque, ciertamente, sin haber visto sus imágenes podría resultar difícil su traducción), como de los referentes ideológicos que contenían. Rafael Contreras, en 1878, tratando del jardín hispanomusulmán, escribe:

Sin que tratemos de ocultar el interés que nos ofrece el parque moderno, hermosa ostentación de la más vigorosa naturaleza dominada por la inteligencia del hombre con el constante auxilio de la máquina, 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 (22).

El texto nos parece especialmente relevante por lo delatador de su léxico. En primer lugar, como era habitual en el romanticismo granadino, se produce la adjudicación de las formas tradicionales jardineras granadinas a la herencia andalusí. Sin testimonios que nos permitan afirmar tal cosa, todo parece indicar que las formas que conocemos son relativamente recientes, seguramente finales del XVIII, principios del XIX. En esta última fecha estaban ya consolidadas en la jardinería granadina y son frecuentes los adornos de ciprés tallado que aparecen en los grabados románticos de las primeras décadas del XIX. La afirmación de Contreras sí nos sirve para saber que en su

tiempo ese elemento era ya considerado antiguo. Siguiendo con su texto, para nosotros no ofrece duda que los *pabellones* que describe son lo que hemos denominado *bailarinas*. Desde este supuesto, el empleo de términos como *arcos estalactíticos* junto a *obeliscos* y *alminares* nos remite tanto a la naturaleza como a los edificios. *Grutas* (estalactitas) y *templos* (mezquita), *arcos de ramaje como arcos de piedra*. Naturaleza y artificio que nos indican la intención de Contreras de explicar las glorietas de los jardines granadinos en términos de las teorías arquitectónicas de su momento. En su postura de defensa de los valores locales, en tanto que herederos del pasado árabe, no olvida contraponer estos artificios vegetales a los artificios similares de los jardines europeos.

La ciencia de trazar los edificios se hermanaba con la de arreglar los jardines, alinear las plantaciones y combinar el aspecto de los vegetales en decoraciones hasta cierto punto arquitectónicas. El desarrollo que en tiempo de Luis XIV tomó en Francia la idea algo antiestética de imitar con los arbustos los órdenes greco romanos, las columnatas, arcos y bóvedas, tenía más antiguo origen; y aunque los normandos en Sicilia habían dado muestras de ello, es indudable que en los jardines andaluces se hacían decoraciones del mismo género, con la diferencia de que éstas, tomadas de una arquitectura más delicada y menos severa, produjeron verdaderos oasis de sin igual encanto, cuyas reminiscencias se notan todavía en algunas comarcas de este bello país (23).

Esa arquitectura era la hispanomusulmana. No emplea Contreras referencias que nos enfrenten estos pabellones con la arquitectura gótica, más cercana quizá a su imagen, aunque en ese sentido no está de más recordar que arte gótico y arte musulmán eran, en el XIX, artes emparentados. El musulmán (y el morisco, mudéjar) cumplirán en la arquitectura regionalista española el papel del gótico en la europea, además, nos recuerda Tonia Raquejo, numerosos historiadores del arte novecentistas encontraban el origen del gótico en el arte islámico (24). Más allá del origen se encontraban similitudes entre los arcos trebolados de las ventanas góticas y los arcos lobulados de la Mezquita cordobesa (25). En este mismo siglo se conectaba también el arte musulmán con la imitación de la naturaleza, el término romántico “estalactita” referido a los mocárabes de las cúpulas nazaritas, buscaba delatar la similitud de estas formaciones con las de las cuevas, Raquejo recuerda también en el uso de “estalactita” la revelación de un sustrato “gótico” por el empleo de este término para denominar también los ornamentos de las catedrales góticas (26).

En el mismo sentido de arte nazarí imitación de la naturaleza se ha aducido el carácter de *oasis* del Patio de los Leones (27). Palmeras-columnas que, jugando a rizar el rizo, podíamos nosotros convertir en cipreses-columnas e invitar a una interpretación posible de las *bailarinas* como pabellón de jardín en imitación vegetal de los dos pabellones pétreos del

Patio de los Leones, que serían a su vez imitación pétreo de una decoración vegetal. El elemento de jardín naturaleza-arte imitando el elemento arquitectónico arte-naturaleza.

La descripción de las glorietas con arcos superpuestos que realiza Contreras es la más gráfica de cuantas conocemos. En la mayoría de los textos románticos y post-románticos que aluden a los jardines granadinos se habla de pabellones, cenadores o glorietas sin dar detalles que nos permitan saber si se trata de construcciones de trepadoras, cruces de caminos o pabellones de ciprés. Alguna descripción no deja sin embargo de emplear palabras que sugieren la cercanía a las *bailarinas* de lo referido. Así, cuando Pi y Margall describe los jardines del Generalife,

embarga ya los sentidos con sus cuadros de arrayán matizados de flores, sobre las que se enlazan las alabeadas cúspides de los cipreses, con las aguas que lo cruzan del uno al otro extremo pasando por debajo de ese mismo cenador entre orillas que tapiza el musgo... (28).

Rusiñol es más claro en su descripción:

En medio de esos jardines, y como mirabs 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 mezuqitas. 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 (29).

Descripción claramente apoyada en los términos que empleó Contreras, cuyo texto conocería Rusiñol, con el añadido de las referencias al cruce de caminos y al surtidor que solían acompañar las glorietas. Rusiñol será sin duda quien más atención preste a estas estructuras. Debían ser seguramente consideradas por los granadinos cosa frecuente y poco llamativa lo que explica la parquedad de atención hacia ellas en los escritores locales, que va pareja a la poca atención al jardín en general. En Rusiñol la atención parte de un asombro inicial que nunca le abandonaría. Cuenta Josep Plá este asunto refiriendo la llegada a Granada del pintor en compañía de Utrillo, Oller y Mas i Fontdevila, que colaborarán más tarde con él en las ilustraciones de su libro *Impresiones de arte*.

El día que llegaron a la ciudad, Utrillo, que ya conocía vagamente el país, propuso un paseo nocturno —paseo que concluyó con toda la comitiva de bruceos en un desmonte de unos cien metros—. Hicieron marcha atrás y anduvieron un buen rato por un laberinto de calles, prácticamente perdidos. En esto, llegaron a una placita situada detrás de un edificio que parecía un cuartel. Era la placita del Realejo. En el centro, tocada por la luz de la luna, había una glorieta de cipreses. Rusiñol se quedó contemplándola largo rato. La suavidad de la noche, el silencio de la ciudad, la luz espectral de la luna, el azul profundo del cielo con grandes nubarrones estáticos, la lividez de los muros encalados, daban a los esbeltos cipreses de la plaza un aire de elegante irrealidad. Esa glorieta fue la madre de los jardines de España. Años más tarde, Manuel de

Falla quiso corresponder al prodigioso efecto que los jardines de su país produjeron en Rusiñol y glorificó el inesperado descubrimiento componiendo en el Cau de Sitges su obra Noche en los jardines de España (30).

La extremada claridad del relato nos sitúa ante un hecho singular. El descubrimiento de las glorietas de ciprés fue para Rusiñol una revelación que cambió su trayectoria como pintor. Él, que venía de conocer los jardines de Italia, descubre un elemento que le sirve para iniciarse en una nueva contemplación del paisaje y del jardín. El mismo Pla apunta que si bien a raíz de su viaje a Italia,

[...] Rusiñol se enamoró del paisaje artificial y en vez del paisaje natural (como si dijésemos) que impulsieron 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 (31).

En efecto, a partir de su descubrimiento del jardín granadino, de la iluminación personal que le produce el descubrimiento de la primera glorieta de ciprés, pinta exclusivamente jardines. “Sólo en Mallorca intercala algún paisaje. ¡Treinta y cinco años de jardines!” (32). Redundando en el tema Pla añade que

De los jardines que pintó, los que más le gustaron fueron los de Granada. Solta decir que la mayor parte de los jardines que compuso —en Italia, Mallorca, Valencia, Gerona, Barcelona, Aranjuez— eran obra de arquitectos y jardineros. Sólo los de Granada parecían haber sido hechos por poetas (33).

Para Rusiñol el jardín granadino y la glorieta están íntimamente unidos. Es su resumen, la esencia destilada de sus características. Las describe siempre en términos de misterio y embeleso, “kiosko de cipreses, recogidos en la sombra como un nido de mujer, y oculto entre cascadas de follaje” (34), “nuevos nidos misteriosos” (35). Hasta el punto que, cuando describe el círculo de cipreses de la fuente de Lindaraja se ve obligado a puntualizar que “los mismos severos cipreses no se plegan sobre sí mismos como tienen por costumbre” (36), lo que no deja de llamar la atención como figura retórica al poner en la propia naturaleza del ciprés el plegarse para cerrar una glorieta.

Gallego Burín en su artículo “Los jardines”, escrito en defensa del jardín tradicional granadino, recoge en varios párrafos la presencia de estas estructuras como representativas del jardín local.

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 enroca y se cae por las bóvedas de los viejos cenadores... (37).

Mucho más tarde, en 1930, Melchor Fernández Almagro añadirá a los términos empleados por Rusiñol el de *templete*,

...macetas llenas de flores bordeaban los caminitos 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; ... (38).

Referencia que se repite en otros textos, a veces con la referencia a templo de amor, como en la curiosa novela de Armando Palacio Valdés, *Los cármenes de Granada*, en que la glorieta, igual da que sea o no de cipreses que de eso nada dice el texto, acoge sentimientos de novela rosa

— Estas bóvedas de verdura, ¿no es verdad que semejan las de un templo? El templo de la Naturaleza es el más sublime; aquí se adora a Dios sin ceremonias ni hipocresías. La naturaleza es la madre de la sinceridad y su lenguaje es siempre divino. Por eso, Ana María, bajo la bóveda de este grandioso templo, formado por la Naturaleza, y en el momento en que comenzamos a escuchar los cantos de Himeneo, quiero repetirte cuán grande es mi amor y qué dulce emoción despierta en mi alma la seguridad de hacerte mía (39).

Lo que nos introduce una nueva referencia que enlaza las glorietas con su antecedente más directo, los gabinetes de verdura entendidos como *templos de verdura*, término por otra parte que el arquitecto Jean-Jacques Lequeu utilizó para algunas de sus propuestas de arquitectura verde sin apoyo de fábrica.

Sin embargo las *bailarinas* no son estrictamente *templos de verdura*, y mucho menos *cenadores*, en el sentido literal de cenador; la mayoría están ubicadas en un cruce de caminos y tienen una fuente en el centro, no están pues diseñadas para “comer” en ellas. Las referencias implícitas en los textos nos dibujan una intención profana en las cúpulas de ciprés granadinas, “nidos de mujer” íntimos, “ambiente fabricado para aquietar corazones”, “los recién casados saben no poco de este romántico estilo de amor, cifrado típicamente en el paseo aquel del Generalife que orilla cipreses cuentabesos” (40). En la simbología de los jardines y huertos granadinos de finales del XIX, las glorietas de ciprés descubren su intención “romántica”, son lugares íntimos inventados para el beso.

IMÁGENES DE LAS BAILARINAS DEL XIX

Sin la existencia de descripciones pormenorizadas de su forma en los textos del XIX no extraña el olvido de las *bailarinas*, incluso a pesar de los detallados dibujos de Rusiñol. Tal vez, olvidadas las estructuras que les dieron pie, se pensara que las glorietas que dibujó Rusiñol eran idealizaciones de su pincel más que retrato de una realidad jardinera.

... porque Rusiñol no copia la Naturaleza, sino que la interpreta tomando de ella tan sólo lo que para el espíritu son valores eternos de belleza (41).

Rusiñol dibujó sistemáticamente estas estructuras granadinas en la última década del siglo pasado,

en cuadros que expuso en la ciudad en 1898 en la sala de exposiciones de *El Defensor de Granada*. Luego recopiló gran parte de ellos en la carpeta *Jardins d'Espanya*, grabados, en su mayoría monocromáticos, de Thomas. El hallazgo por nosotros en archivos y colecciones privadas de imágenes fotográficas de este tipo de glorietas nos ha descubierto que los dibujos de Rusiñol no eran invenciones idealizadas (42), sino fiel reflejo de una forma sistemáticamente presente en los cármenes, jardines y huertos granadinos del XIX, y que Rusiñol conoció cuando estaban en el final de su esplendor. Asunto este que no le pasó desapercibido y transmitió en sus textos con tintes de resignación ante el avance del proceso. De alguna forma su insistencia en dibujarlas se debía a un deseo de fijar en el lienzo su existencia e impedir, así ya convertidas en materia inerte, su desaparición. Muchas de las glorietas, como muchas otras topiarias granadinas de ciprés que dibujó, muestran ese aspecto de situación límite. Los arcos de ciprés del jardín del Cuzco muestran el crecimiento desmadejado de los brotes y la pérdida de la forma en una melancólica intención de no ocultar el abandono, la próxima muerte de la antigua belleza. La glorieta del Realejo, con sus arcos inclinados sobre el suelo del jardín ya perdido, es muestra palpable de esa intención moral de la pintura. Tampoco olvida dibujar peculiares cercos de ciprés rodeando fuentes. Esos cercos nos hacen pensar en los restos de *bailarinas* abandonadas. Y creemos que en la intención del pintor estaba ese mismo pensamiento. Bien es verdad que cuando Rusiñol las dibuja aún quedaban glorietas cuidadas. Son las limpias glorietas del Generalife o las de las huertas del Duque de Gor. Habría otras cuyo lugar no llegamos a descubrir. En algún caso el ciprés perdido permite adivinar el soporte de encañado, aunque su trenzado nos hable, más que de un tutor para el árbol, de un soporte para trepadoras que restauren con su crecimiento la forma perdida.

En la documentación gráfica que acompaña a este artículo reproducimos las glorietas de ciprés granadinas dibujadas por Rusiñol que conocemos, cuya relación es la siguiente:

Grabados en *Jardins d'Espanya*:

Granada al vespre

Brolladors del Generalife

El pati de la Sultana (entrevista al fondo)

Xiprers daurats

Els xiprers vells (una bailarina y un círculo de ciprés que interpretamos como resto de otra)

La glorieta dels Enamorats

Glorieta de la Bailarina

Glorieta y boixos

Jardí cap al tart

La Font de l'Odalisca (interpretada por nosotros como restos de una glorieta)

(Aparte de los cuadros recogidos en grabado arriba)
Jardín del Realejo

Otros pintores han dejado testimonio de estas estructuras, a veces como imagen perdida en el fondo de un cuadro: Fortuny, *Almuerzo en el viejo convento* (apenas vislumbrada al fondo tras la pérgola) (43); Gomar, *El Albaicín*; Rodríguez-Acosta, *Jardín* (se trata de la glorieta del Generalife, aunque se ha considerado erróneamente de los Mártires) (44), *Carmen granadino*; Ismael de la Serna, *Jardín del Generalife*; Sorolla, que dibuja en varias ocasiones el cenador de las terrazas bajas. A los que sin duda una búsqueda sistemática en la pintura del XIX añadiría nuevos ejemplos.

VIDA Y MUERTE DE LAS BAILARINAS

No ha llegado hasta nosotros ninguna glorieta de encaje de ciprés realizada en el siglo XIX. Sin descartar que pueda existir alguna en algún carmen que no conocemos, todo parece indicar que la moda que hizo furor en el XIX no resistió la corta vida media que adivinamos para estas estructuras. El ciprés, lo hemos indicado, brota mal de madera vieja. Nos parece inevitable que a los 50 ó 100 años de existencia el vegetal no pueda seguir manteniendo la forma. De ser cierta nuestra hipótesis, la vida de *bailarinas* en Granada coincidiría con la resistencia de estas estructuras. Pasada la costumbre, el proceso de desaparición de estas glorietas no se acompañó de su reposición que, ya sin el imperativo de la moda, no compensaría las dificultades de mantenimiento.

En nuestra hipótesis se trata pues de “una generación”. En algún momento, posiblemente a finales del XVIII, tal vez antes, como consecuencia de la evolución de formas tradicionales de raíces profundas, nace la moda de las bailarinas, se extiende en la primera mitad del XIX hasta convertirse en elemento casi imprescindible de todo gran jardín (y huerto ajardinado) granadino. La moda pasa y a finales del XIX dejan de construirse nuevas *bailarinas*. Poco a poco van desapareciendo hasta no quedar de ellas, hoy, ni la memoria. Con la excepción de la glorieta del Carmen Blanco, realizada ya en el siglo XX.

Lo que conocemos nos hace pensar que la desaparición normal de las *bailarinas* no se produce por su eliminación del jardín, talando los cipreses, sino dejando de aportarle los cuidados y el recorte cotidianos, con la consiguiente pérdida de su forma. Eso ocurre de varias maneras. En algunos casos el engrosamiento paulatino de las columnas y nervios del

techo llevaría a su compactación. Conocemos este proceso en una glorieta existente en Cájar, junto a la antigua parada de tranvías, que ofrece hoy una semiesfera de ciprés con pequeñas fisuras para entrar por donde hubo puertas amplias. Contra el engrosamiento de los cipreses, cuando su vejez impedía otro sistema, se luchaba compactando la masa mediante ataduras de cuerda. Así los vemos en alguna foto del Generalife de Ayola y a ello se recurrió en la *bailarina* por excelencia de la ciudad, la de los Jardines Altos del Generalife, a tenor de la foto publicada en 1915 (45). Salvo la construida recientemente por nosotros con motivo de la restauración del Carmen de la Victoria, la única glorieta de encaje de ciprés existente hoy en la ciudad, la de la parata inferior del Carmen Blanco de la Fundación Rodríguez-Acosta, con unos 60-70 años de edad, presenta los cipreses casi compactados en el exterior y ofrecen en el interior gran cantidad de madera muerta y desnudos. Esta glorieta, como ocurría en casi todas, era singular, aquí por adaptar la forma tradicional, propia de las que había en los cármenes, a la disciplina estética del jardín, con perfil de medio punto, paredes y arcos de superficie plana y pórticos añadidos ante las cuatro entradas.

Otra causa de desaparición, que consideramos la habitual, sería el abandono del recorte de los nervios del techo, sustituyendo la glorieta cerrada tipo *bailarina* por una glorieta de jardín con ocho cipreses libres, situados en los vértices de los caminos, rodeando la inevitable fuente. El proceso debió ser frecuente y ya Rusiñol nos dibuja algunos de estos círculos de ciprés abierto con muestras en la forma anómala de sus ramificaciones bajas que delatan la posible existencia en el pasado de forzadas ramificaciones laterales para formar la cúpula. Así interpretamos nosotros algunos de los cercos de ciprés existentes hoy en jardines granadinos y muy especialmente el del Carmen de la Victoria que hemos estudiado con motivo de su restauración. En algunos casos el círculo de cipreses altos puede tener otras explicaciones, así el existente en el Carmen del Chapiz, tras el edificio de la Escuela de Estudios Árabes (en la huerta, junto a la alberca de riego, no confundir con la habitación de ciprés de los jardines de boj), pudo pertenecer a una habitación o a un cerco de arcos pues, aunque presenta las mutilaciones y deformaciones que indican un antiguo hábito de ramas horizontales, su número no nos indica una formación en *bailarina*.

El paisaje de Granada es rico hoy en agrupaciones circulares de cipreses. Muchas de ellas pueden corresponder a viejas glorietas abandonadas.

Sorprende sin embargo que una estructura tan singular, tan “típica”, no haya sido frecuentemente

fotografiada. Y, salvo la obsesión de Rusiñol, tan poco dibujada. Como hipótesis no podemos aducir más que la sospecha de que su familiaridad a los locales no les hiciera pensar que era motivo a reseñar y el olvido que el jardín como objeto de estudio recibía en la ciudad, donde estudiosos y cronistas se limitaban a recogerlo en vagas descripciones literarias de intención hagiográfica. Incluso algún cuadro local que las dibuja parece más influido por la obsesión de Rusiñol que por la presencia misma en la ciudad de estas formas.

Por otra parte la adscripción de la mayoría a jardines privados, cármenes, hizo que para muchos viajeros pasaran desapercibidas, y las más conocidas, las de los Jardines Altos del Generalife, quedarían eclipsadas por la fortaleza visual y jardinera del Patio de la Acequia. Sin embargo, además de las ya citadas, hemos tenido la suerte de localizar en algunas panorámicas fotográficas del Albaicín y Realejo, sobresaliendo sobre los tejados de las casas, la apuntada cúpula de encaje de las glorietas, al menos dos en el Carmen de la Victoria, tres alineadas en el Carmen que hubo en la Cuesta de la Victoria, entre las Escuelas del Ave María y el Carmen de los Mínimos. Más en el Carmen de San Miguel. Una muy longeva, visible en fotos desde 1860 hasta, al menos, 1890, en el Carmen del Gran Capitán en la Antequeruela Alta, de la que seguramente sean restos los cipreses que hoy hay a la entrada del Auditorio Manuel de Falla. Imágenes claras o pequeñas manchas en las fotos que necesitan para apreciarse de una lupa, testimonio indudable de que los cuadros de Rusiñol no eran invención personal sino reflejo de una realidad común. En nuestra búsqueda de estas glorietas tuvimos la experiencia de interrogar a viejos jardineros de la ciudad que, reconociendo en las fotografías y cuadros la forma, ante la pregunta de donde podíamos ver hoy una, contestaban que las había en todas partes. Se asombraban al darse cuenta ellos mismos, conforme trataban de concretar, que todas las que conocieron habían desaparecido (46).

III. TOPIARIAS EN LOS JARDINES DEL GENERALIFE

El Generalife ha sido, al menos desde la conquista cristiana de la ciudad, modelo de referencia de los jardines domésticos granadinos. Eso, que podemos deducir por rasgos más o menos patentes a lo largo de su historia, es especialmente cierto en lo que se refiere a las topiarias románticas.

Siempre fue esta finca un hilo directo con la tradición andalusí. No había sufrido una ruptura de usos tras la conquista, pasando de ser huerto de placer de

los monarcas musulmanes a huerto de placer, carmen, de sus habitantes cristianos. A falta aún de un estudio en profundidad de los jardines en el periodo que va del siglo XVI al XIX, todo parece indicar que el usufructo de la familia Rengifo-Granada-Venegas Campotéjar-Grimaldi se realizó con transformaciones en las huertas y espacios ajardinados de menor entidad que en otros jardines islámicos granadinos. En el ámbito de los jardines cercanos a los edificios el primer cambio fue seguramente la construcción del Patio del Ciprés de la Sultana, en un momento, el siglo XVI, en que aún estaba al cuidado de cultivadores moriscos, con autorización expresa de Don Juan de Austria:

También nos a hecho relación el dicho don Alonso [de Granada Venegas] que siendo como él es alcaide del generalife de esta çiuudad por merçed de Su Magestad, está obligado a procurar su conservación, la qual consiste en aber onbres que tengan cuenta con la cultivación y granjeria de las guertas y jardines que tienen, y sean pláticas (sic) y esperimentadas en ello, y éstos no los aya sino moriscos, por cuyas manos an sido sienpre tratadas y gobernadas, y si no se deixasen algunos oficiales jardineros, barrenderos, cañeros y ortelanos para este efeto se bendría a perder y destruir en brebe tiempo, que sería lastima siendo una de las mejores casas de recreo que Su Magestad tiene, y nos a pedido permitamos que en seis guertas que la dicha alcaidia tiene y en la casa principal y jardines de ella, que son muchos, queden nueve ortelanos y un cañero y un azequero, que por todos son onze personas, que si bien serian menester muchos más, con éstos se entreterná y ira dando industria a otro, lo qual nos a parecido cosa justa, moderada y conbiniente al servicio de Su Magestad, y así por la presente damos facultad al dicho don Alonso que pueda elejir y tener en el dicho Generalife para el efeto susodicho los dichos nueve ortelanos y un cañero y un azequero moriscos, con los quales siendo por él elejidos declaramos y queremos que no se entiendan los dichos bandos y provisiones con que no sean de los rebelados.

... fecha en Granada a veintinueve días del mes de noviembre de mil y quinientos y setenta años. Don Juan (47).

Posiblemente la orden no surtió efecto pues, un año más tarde, en 1571, el alcaide del Generalife afirmaba que

... le ha venido mucho daño al dicho Ginalarifee e a los arvoles e jardines e acequias de las aguas con que suelen regar porque los hortelanos e peones viejos no entienden los susodichos, ni saben curar ny beneficiar las dichas guertas e jardines como los moriscos lo solian hacer...

Yten si saben que es tanto el daño que tiene el dicho Ginalarifee por lo contenido en la pregunta antes desta, que si con brevedad no se remedia trayendose jardineros moriscos luego sera el dano en gran cantidad y se rremediaría mal y tarde, y con muy gran dificultad (48).

La autorización para que el Generalife fuera cuidado por moriscos fue ratificada en 1583 con alguna aclaración de igual interés (49) y no era sino un testimonio más del aprecio del morisco como "curador" de jardines y hortelano, frente al cristiano, y la continuación de la voluntad que habían manifestado los Reyes Católicos de mantener la Alhambra y sus huertas y jardines sin variaciones (50).

Ya hemos señalado cómo en poemas de esta época se recoge la existencia de topiarias escultóricas en el Generalife; así mismo fue, como testimonia el romance de Góngora, inspirador del carmen de Soto al tomar como motivo de su *Paraíso cerrado...* el tema “paraíso” que Góngora adjudicó al Generalife. Si la relación *paraíso-jardín* era habitual en la historia de la jardinería y ocupa lugar relevante en la poesía barroca (51), en el caso Soto-Góngora no debe olvidarse la posición de “maestro” que ocupaba el poeta cordobés.

Hemos señalado que carecemos de datos suficientes como para dilucidar si estas topiarias de naves, animales o figuras humanas eran obra morisca que se alejaba de la tradición nazarí adoptando modelos renacentistas foráneos o si continuaban una tradición de recorte presente tal cual en la jardinería hispanomusulmana. Nos limitamos a recordar que el cuidador jardinero andalusí, por encima de cualquier simplificación que lo presente como mero cultivador de huertos, era también jardinero de primor y “diseñador” con tijera.

LOS JARDINES DEL GENERALIFE EN EL SIGLO XIX

El largo vacío de representaciones gráficas de detalle sobre el Generalife se rompe con los grabados románticos que, ya en el XIX, nos presentan el Generalife ornamentado con estructuras vegetales de vocación arquitectónica. En el Patio de la Acequia proliferan estos motivos que, más o menos cambiantes, permanecerán durante todo el siglo XIX. El cenador central aparece ya en un grabado de Girault de Prangey como un emparrado de latas de madera cortando la línea de la acequia. Con más claridad Laborde lo retrató como una habitación —¿de rosales, tejo, ciprés y/o yedra?— compacta y con cúpula semiesférica, de la misma forma que aparecerá en las fotos de Ayola y Señán de 1889. En algunas de ellas el material vegetal tomado de cerca permite sospechar que fuera quizá de tejo.

De la presencia de tejos en el patio hay varias referencias, todas ellas poco fiables. Tanto Davillier como Dumas eran franceses y es posible atribuir a su costumbre de ver los tejos tallados en los jardines franceses la confusión tejo por ciprés (52). En este último la duda es mayor pues da en su relato sobradas muestras de conocer el ciprés, restringiendo tejos a este Patio de la Acequia y usando ciprés para el resto de las ocasiones. Sí se trata de un error cuando en un artículo reciente se afirma que “la imagen actual del Generalife... con sus setos de tejo cortados en un estilo parecido al renacentista y al barroco italiano...”. Como se desprende de nuestro estudio la confusión entre las dos especies no es sin importan-

cia, perteneciendo una y otra a tradiciones jardinerías diferentes, la mediterránea y la centroeuropea, y determinando el taxon vegetal divergencias formales de imprescindible consideración. De la misma manera que no es igual que un edificio sea de ladrillo o de mármol.

De ciprés o de tejo el cenador de la ría permanece sobre ella durante casi todo el XIX como prolongación del cenador central que debió haber allí en tiempo árabe, si damos crédito al testimonio literario de Ibn Luyun en su descripción de una huerta de placer, comúnmente aceptada como válida para el Generalife, y tenemos en cuenta los testimonios arqueológicos que encontró Bermúdez Pareja (53). De acuerdo con el texto de Ibn Luyun ese cenador sería de rosales trepadores.

Las topiarias de ciprés serían también constantes en el periodo romántico del Patio de la Acequia y en todo el Generalife. Manteniendo las características de lo que hemos denominado como “estilo local”, variarán en su forma y su disposición. Habrá columnas de ciprés coronadas en diversos remates, arcos apuntados, paseos arqueados, a veces paralelos a la ría, a veces atravesándola, y, caso extremo, en el Patio de la Sultana en complicadas bóvedas superpuestas apoyadas en el muro del edificio, sobre el estrecho canal que se dirige al Patio de la Acequia.

Es hacia 1856 cuando las topiarias se multiplicaron en el Generalife, coincidiendo con la construcción de un nuevo espacio ajardinado, los llamados hoy Jardines Altos. Los setos de boj, las glorietas y las columnas de ciprés serán aquí los elementos más utilizados.

Conocemos con detalle el momento de creación de estos Jardines Altos gracias al testimonio fotográfico de Charles Clifford. Cuando fotografía el Generalife por primera vez, en 1854, estos jardines no existían. Sólo se aprecia la primera parata, la pérgola que sube al mirador romántico y la masa arborea que cercaba la escalera del agua. Dos años más tarde, 1856, cuando vuelve a fotografiarlos, hay ya elementos de jardín, las paratas superiores con sus muros de fábrica y la glorietta central, la *bailarina* de la primera parata de los Jardines Altos; recién construida, aún sin cerrar la cúpula de ciprés y apreciándose, aunque con dificultad, los tutores que servirán para guiar el crecimiento de las ramas. Es en otra foto de Clifford, realizada en 1862 con motivo de la visita de Isabel II, cuando se observan ya terminados y crecidos estos jardines. Dominándolos, la *bailarina* con la cúpula apuntada y completa.

Entiéndase que las tres fechas, 1854, 1856 y 1862, son aproximaciones tomadas de los diversos archivos y publicaciones que recogen el fondo fotográfico de Clifford. Hay pues que entenderlas con

una franja de incertidumbre que, del conocimiento del trabajo de este fotógrafo y del paisaje que retrata, es mínima, con variaciones posibles que no pasarían de más-menos uno o dos años.

La última foto aludida, de 1862, permite apreciar otras varias topiarias de ciprés, columnas en la terraza bajo la acequia, las mismas que se ven en la panorámica de Girault de Prangey de 1836, y diversos cenadores. Compactos algunos, tipo *bailarina* otros. De ellos el de la terraza baja fue el que más tiempo permaneció en el jardín, minúscula habitación con banco que fue repetidamente fotografiada y dibujada —Rusñiol, Sorolla, ...— siendo el último testimonio que conocemos el de Torres Molina que lo fotografía y publica en *El Generalife* que Torres Balbás escribió para la colección “El ciprés y la nube”, 1950.

La operación jardinera de 1856 que nos interesa por la presencia de topiarias afectó a todo el carmen de los Campotéjar. No sólo a los jardines, también al camino de acceso para coches, el Paseo o Avenida de los Cipreses.

Contra la opinión generalizada, la Avenida no se construye en 1862 para la llegada de Isabel II. Su primer tramo es ya viejo en la mitad del siglo XIX. De forma acertada Antonio Orihuela Uzal señala:

Este camino, conocido como Paseo de los Cipreses, no es fruto de las reformas realizadas con motivo de la visita de Isabel II en 1862, como pensaron algunos autores (Torres Balbás, 1936-39: 441) sino muy anterior. Ello se demuestra porque en el plano de Hermosilla (1766-1767), publicado por primera vez en la edición original de las Antigüedades árabes de España (1787: lámina II) ya se puede ver este paseo arbolado, que parte de una puerta situada al sur de las casas de Fuente Peña. En la leyenda del plano, con el nº 34 se indica “Entrada de los Coches para Generalife”. Por otra parte, Gómez Moreno (1892: 166), en su Guía de Granada, publicada treinta años después de la citada visita real, señaló que el paseo estaba ceñido por “gigantescos cipreses”, proporciones que sólo alcanzan estos árboles después de bastantes décadas (54).

Nosotros podemos añadir que inequívocos testimonios fotográficos permiten afirmar que este paseo arbolado se construyó en dos fases, una primera, anterior al siglo XVIII, que abarcaba el actual Paseo de las Adelfas, y una segunda, hacia 1854-56, que lo prolongaba hacia la entrada de la Mimbre. Son coherentes con esta división la mayoría de los grabados románticos, que dibujan sólo el primer tramo y lo hacen con rasgos de antigüedad en los árboles, con alto penacho foliar y gran parte del tronco bajo desnudo, forma que adoptan los cipreses con la edad y en determinadas condiciones de cultivo. Las fotografías panorámicas del periodo entre 1854 y 1870 muestran los cipreses del resto del paseo muy jóvenes y bajos. Eso no significa que el camino no fuera anterior, como recoge el plano de Hermosilla, sino que su actual elemento característico, los cipreses que le dan nombre, son de las fechas que indicamos.

De esa operación jardinera de 1856 son los Jardines Altos lo más característico. Había allí con anterioridad dos zonas diferenciadas, seguramente partidas hasta esa fecha por una tapia perpendicular al eje del Patio de la Acequia, tapia que aparece en el plano de Cavanah Murphy (1813-1816). En la zona Norte de la tapia, mirando a la ciudad, existía una masa arbolada de gran altura indicando la vegetación que cercaba la Escalera del Agua. En la zona sur, en la parte que da al cementerio, directamente bajo el mirador, había un talud sin aterrizar que acababa en el borde superior de los edificios del Patio de la Acequia. Como mucho algunos grabados dibujan una franja baja de vegetación que delata la existencia de la primera parata de esas terrazas, vegetación que en cualquier caso sería eliminada en su mayor parte para plantar los jardines de la glorieta. Lo que se deduce a la luz de estos testimonios es que esas terrazas, al menos tal y como hoy las conocemos y con los muros de contención de las paratas que hoy presentan, no existían con anterioridad a 1856 (55). La única que debía existir con anterioridad a 1850 era la primera terraza, la que tuvo la glorieta. Contamos para certificarlo los testimonios incuestionables de las fotografías de Clifford, los indicios de vegetación que se observan en muchos grabados y la coherencia topográfica que presenta a la colina en ese punto con una disminución de pendiente. Sabemos que fue así también por el testimonio literario de Giménez Serrano que en 1846 sitúa allí “un jardín primoroso por la variedad de sus flores y las riquezas de sus frutales” (56). Lo que parece más probable es que la operación de aterramiento se hiciera en dos fases, una primera, seguramente coincidente con la obra del mirador romántico, que afectaría al cierre de tapia por el Oeste, al cambio de dirección de la escalera que sube desde el ciprés de la Sultana a la Escalera del Agua y a la primera terraza, y otra segunda fase que significaría la formación de las paratas superiores, segunda, tercera y cuarta, desde la primera al mirador, operación que se realiza al mismo tiempo que se cambian los jardines de la primera terraza y se construye la *bailarina*, en 1855.

Las terrazas altas se construyen pues hacia 1855 con jardines que presentan elementos de modernidad y que influyeron grandemente en la jardinería pública y privada granadina. La moda era por entonces la construcción de jardines isabelinos, híbridos entre los últimos coletazos del movimiento paisajista, con formas que se recogen en el *gardenesque* de Loudon, y la recuperación de los jardines formales que anuncia el nuevo jardín de la burguesía europea que abandona paulatinamente el paisajismo en beneficio de jardines inspirados en el Barroco francés e italiano. Moda que acabará en los decadentes jardines

aristocráticos de los Dûchene, Achille sobre todo, y en los jardines “modernos” de principios de siglo, de los que en Granada el Carmen Blanco de Rodríguez-Acosta fue destacado exponente, bien que asumiendo, modernizándolos y personalizándolos, elementos formales del regionalismo carmenero de los que el ciprés, las topiarías de ciprés y la *bailarina* eran inspiración indudable.

Los Jardines Altos del Generalife no adoptaron pues el *gardenesque* isabelino que llenaba los hotelitos de entonces de los llamados en España “jardines a la inglesa”. Eran estos no amplios parques paisajistas, con praderas de perspectivas delimitadas por bosques y edificios o *folies*, sino pequeños espacios cercanos a los edificios con parterres curvilíneos recorridos por caminos sinuosos que cercaban cuadros de césped con arbustos tallados en formas geométricas y flores, abundantes en flora exótica y a veces bordeados de un seto bajo. Jardines de este tipo se construyeron por entonces en Granada. El del Conde de Montijo, en las primeras décadas del XIX, anterior en cualquier caso a 1838, fecha en que lo describe el capitán inglés Charles Rochfort Scott (57); el parterre central de los de Narváez en Loja, contemporáneo a los Altos del Generalife; el llamado Jardín de las Palmeras de los Mártires, 1861, que ha perdido hoy su carácter sinuoso por transformaciones en sus vértices realizadas recientemente y colmatado por las palmeras que añadió el propietario Meersmans a principios del siglo XX; el parterre alto del Carmen de Quinta Alegre, de fecha indeterminada pero anterior en cualquier caso a 1925, fecha en que lo dibuja un plano de Jiménez Lacal realizado con motivo de la construcción del actual palacete y sus caminos de acceso (58); y numerosos jardines públicos como ha estudiado Ángel Isac (59).

La modernidad de los Jardines Altos del Generalife consiste en adelantarse a la recuperación del trazado formal y pudo estar determinada por la conjunción de varios factores. Uno, el naciente pensamiento regionalista que llegaría en varias décadas por sustituir en los jardines la moda del romanticismo isabelino. Otro, la misma topografía del lugar, cuyas estrechas paratas se prestaban poco a los diseños sinuosos. Por último, la carga simbólica del espacio donde se construyen, *genius loci* que pudo inducir al diseñador la elección de criterios historicistas. Se dibujan así cuadros geométricos sujetos por setos de boj recorridos por caminos rectos, necesariamente estrechos por la escasa anchura de las terrazas. No se hacen sin embargo en imitación directa de los cuadros tradicionales de la jardinería clásica sino que la reinterpretan en un trazado en que predominan el triángulo y el rombo, con formas octogonales y circulares en los encuentros y en las glorietas de las

fuentes. Predominio pues de ángulos agudos sobre los rectos que influirá en algunos jardines granadinos inmediatamente posteriores, de forma notable en el Jardín Español del Carmen de los Mártires, 1861.

Como elemento de color local estos cuadros acogían en las esquinas columnas de ciprés rematadas en vela. Aparecen con nitidez en una panorámica de Laurent tomada desde su altura y darían en vista a pie el aspecto de un bosque de columnas extremadamente original.

El mismo carácter innovador tenían los elementos florales del jardín. De ellos destacan el tejo, aquí con pies libres —no recortados— que hoy son árboles centenarios de notable envergadura, y el magnolio, árbol que se había introducido en Europa en el siglo XVIII y que en Granada se cultivaba en el Cuzco de Víznar, jardín donde dos pies centenarios son reputados como de la plantación original de hacia 1795. Mientras el tejo no hizo fortuna en la jardinería granadina, el magnolio, seguramente por su utilización en el Generalife, se propagó a otros jardines de la época, siendo también elemento característico de la primera plantación del Jardín Francés de los Mártires, donde era en origen la única especie arbórea presente.

Volviendo al testimonio de Giménez Serrano que situaba en la primera terraza, la única existente cuando él escribe, una “variedad de flores” y “riquezas de [sus] frutales”, la sustitución de frutales por árboles de adorno improductivos, magnolios y tejos, nos sitúa en la onda de transformación de los cármenes granadinos que sustituían paulatinamente sus huertos por jardines.

En un trabajo anterior ya hemos señalado (60) cómo, si el carmen era predominantemente rural y su entrada en los barrios históricos tras la despoblación morisca era un signo de *ruralización*, el posterior proceso de *urbanización* de los siglos XIX y XX ocurre en él no tanto sustituyéndolo por edificaciones, como sustituyendo los huertos, lo *rural*, por jardines, lo *urbano*. La contradicción *ruralización-urbanización* se resuelve en cada carmen concreto de forma particular y de su tensión nos da buena referencia la mayor o menor permanencia de frutales tradicionales en sus espacios cultivados. El Generalife no escapa de esa contradicción y en él se manifiesta en la conservación de las huertas arrendadas y en la eliminación de los frutales de sus jardines interiores, incluidos los de esta primera terraza de los Jardines Altos que estamos refiriendo.

LA BAILARINA DEL GENERALIFE

De los elementos jardinísticos de los Jardines Altos es la *bailarina* de la primera terraza, sin duda, el más llamativo. Aunque hay antecedentes cercanos, la

protobailarina de los Duques de Gor o la glorieta casi cerrada del carmen de Torres Bermejas, y es razonable pensar que hubiera otras anteriores, es en la forma típica la más antigua que conocemos.

Tenía todas las características de su "especie". Ocho cipreses en un cruce de caminos, en los vértices de los cuadros de boj, y rodeando una fuente con surtidor. Ligeramente apuntada cerraba su cúpula con un encaje de arcos formados por entrecruzamientos de ramas de ciprés que en sus encuentros levantaban remates en vela.

Esta *bailarina*, a pesar de su llamativa estructura, fue poco descrita, dibujada y fotografiada. El predominio lógico de los espacios islámicos puede explicarlo, sin descartar alguna cuestión de protocolo, pues seguramente formaba parte de la zona más privada del carmen, de uso restringido a los propietarios, administrador y caseros, ocultándose a las visitas que se limitarían sobre todo al Patio de la Acequia y al Patio de la Sultana. Esta explicación puede justificar que las fotografías sean casi en su totalidad panorámicas externas, bien desde la Alhambra, Clifford, bien desde la silla del Moro, Laurent, incluso desde otros ámbitos del mismo Generalife, Ayola, desde el Patio de la Sultana. De ser así las imágenes cercanas del XIX que toma Rusiñol se deberían a la invitación personal que él mismo describe en *Impresiones de arte*.

La *bailarina* de la primera terraza y la totalidad de las otras glorietas y cenadores sólo se reflejan, que conocemos, en un plano del Generalife, el de H. Inigo Triggs, publicado en 1913 en *Garden Craft in Europe*. Este plano se reproduce ligeramente alterado, sin indicación de procedencia ni autoría, en el libro *El jardín meridional*, Barcelona, 1934, del arquitecto y jardinista catalán Rubió y Tudurí, discípulo de Forestier.

Las últimas imágenes que conocemos son la fotografía de Martínez Victoria, impresa en 1915, y una postal coloreada, sin fecha, ambas anteriores a la adquisición por el Estado. Momento que seguramente fue precedido de un serio abandono de estos jardines que significó la eliminación de las glorietas que, sin un permanente recorte están condenadas a perder la forma. Sin que conste la fecha, el cuadro de Ismael de la Serna, por coherencia con la cronología de este autor, debe ser de hacia 1911, sería así la imagen más cercana que tenemos de la *bailarina* antes de su eliminación.

Sin las glorietas y sin las topiarias que tuvieron, los Jardines Altos mantienen hoy la traza original, son pues valioso testimonio de una intervención jardinera feliz, que influyó decisivamente en los jardines del regionalismo granadino. Ciertamente, sin las columnas rematadas en vela delimitando los cuadros y sin la enfática *bailarina* de la primera terraza, carecen de los elementos que, hoy olvidados, fueron sin

embargo los más característicos de ese movimiento jardinero, elementos que además eran de herencia antigua y eran tenidos en la ciudad, a pie juntillas, directa herencia de los huertos y jardines que los andalusíes construían para solaz propio y asombro de quienes los conocieron.

NOTAS

1. GRIMAL, P., *Les jardins romains*. París, pp. 89-98, 1969.
2. Cf. TITO ROJO, J., *Restauración en Arquitectura del Paisaje. Ensayo metodológico aplicado al Carmen de los Mártires y otros jardines granadinos del siglo XIX*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 1997. Sobre este tema también tratamos en TITO ROJO, J. & CASARES PORCEL, M., *Los jardines y la génesis de un paisaje urbano a través de la documentación gráfica: El Albayzín de Granada*, "Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico", 27, (1999), pp. 154-165, y *El Carmen de la Victoria, un jardín regionalista en el contexto de la historia de los cármenes de Granada*. Granada, 1999.
3. Para los datos aportados cf. CAMUS, A., *Les cyprès*. París, 1914.
4. GARCÍA MONTES, J. M., *Estudio de prevalencia de plantas ornamentales en la ciudad de Granada*, "Naturalia baetica", 5, (1993), pp. 23-38.
5. PLINIO, *Historia Natural*. [Citamos traduciendo la edición de París, 1877, p. 590].
6. FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., *Granada. Cipreses y surtidores*, en "La Granada de Melchor Fernández Almagro", Ed. C. Viñes Millet, (Granada, 1992), pp. 247-249. [Publicado originalmente en *El Sol*, 16-4-1930].
7. NAVAGERO, A., *Viaje por España (1524-1526)*. Madrid, 1983, p. 47. Cursiva nuestra.
8. TORRES BALBÁS, L., *El Generalife*. Granada, 1954, p. 18. Cursiva nuestra.
9. Ilustraciones reproducidas en numerosos libros. Normalmente sin indicar la relación con la Alhambra que conocemos gracias a B. Elliot, *Victorian Gardens*, London, 1984, y al estudio de T. Raquejo, *El palacio encamado. La Alhambra en el arte británico*, Madrid, 1989. No olvida Raquejo señalar que, aunque transformados profundamente en el XVIII, los jardines de la Alhambra fueron por los viajeros románticos asociados al gusto "moro". Veremos más adelante, en palabras de Contreras, que tal asociación se efectuaba igualmente en la ciudad de Granada.
10. Numerosas fotos conservadas en el Museo Casa de los Tíros y Archivo de la Alhambra.
11. GIRAULT DE PRANGEY, P., *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade*. París, 1837.
12. ANÓN, C. & SANCHO, J. L., *Notas sobre la vida y escritos de Xavier de Winthuysen*, (Vol. II de la edición facsímil de "Jardines clásicos de España" de Xavier de Winthuysen), Madrid, 1990, p. 110.
13. Sobre este jardín cf. Tito Rojo, op. cit.
14. Los vegetales que referimos son interpretación nuestra de fotos en vista panorámica. La lógica indica que esas fueron las especies, aunque en alguna foto lo que vemos como yedra pudiera ser un vegetal de análoga imagen, así un rosal trepador en época sin floración o una parra virgen.
15. PLINIO, op. cit., p. 476.
16. No es la única luneta de Utens donde se dibujan árboles cenador y gabinetes de verdura (Castello, Pratinolo, Trebbio), aunque sí la más definida por ocupar un primer plano en la pintura.
17. LECOQ, A. M., *Il giardino della saggezza di Bernard Palissy*, in M. Mosser & G. Teyssot, "L'architettura dei giardini d'Occidente", (Milán, 1990), pp. 68-73. El texto de Lecoq, centrado más en la obra de Palissy, se apoya en imágenes de Viollet (de *Histoire de l'habitation humaine*, 1875) y de J. Hall

- (*Essays on the Origins, History and Principles of Gothic Architecture*, 1813) especialmente ejemplificadoras de las conexiones de las glorietas granadinas de ciprés con el gótico.
18. DEZALLIER D'ARGENVILLE, A., *La théorie et la pratique du jardinage* mit einer einleitung von Hans Foramin. Nueva York, 1972. [Reedición facsímil de la 4ª edición de 1750]. Del paseo arcado de Marly se conservan diversos testimonios gráficos, así el cuadro de Pierre Denis Martin que lo dibuja desde el Norte en 1724.
 19. Archivo de la Alhambra, A-5 1 11. Entre otras la foto 26 del álbum vertical menor (los tres álbumes de Ayola de este archivo tienen idéntica signatura).
 20. Sobre la singularidad de Lequeu hay amplia bibliografía. Monográfico es el reciente *Lequeu. An arquitectural enigma*, de Philippe Duboy. Londres, 1986. Sobre sus estructuras aisladas cf. GRIEVE, A., *Jean Jacques Lequeu. Quimeras arquitectónicas*, in "Art-FMR, 7. Siglo XVIII", tomo I, (Milán, 1990), e igualmente VIDLER, A., *El espacio de la Ilustración*. Madrid, 1997.
 21. Texto que conocemos por la amabilidad de la profesora López-Burgos que actualmente traduce la obra de Carr.
 22. CONTRERAS, R., *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, o sea la Alhambra, el Alcázar y la gran Mezquita de Occidente* [2ª edición]. Madrid, 1878, p. 145. Cursiva nuestra.
 23. CONTRERAS, R., op. cit., pp. 144-145. Cursiva nuestra, salvo la palabra *oasis*, en cursiva en el original. Lógicamente nos resulta difícil compartir la palabra "indudable" que emplea Contreras.
 24. Cf. RAQUEJO, op. cit.; pp. 40 y ss.
 25. RAQUEJO, op. cit., p. 45. Recogiendo una afirmación de Pascual de Gayangos.
 26. RAQUEJO, op. cit., p. 59.
 27. PRIETO-MORENO, F., *Los jardines de Granada*. Madrid, 1952, p. 26.
 28. PI Y MARGALL, *Recuerdos y bellezas de España (Reino de Granada)*. Madrid, 1850, p. 399. Cursiva nuestra.
 29. RUSIÑOL, S., 1922, *Los cármenes de Granada*, "Arquitectura", nº 39, (1922), pp. 307-308; p. 307. En su libro *Impresiones de arte*, (Barcelona, 1897), p. 225, Rusiñol publica el texto con alguna variante de interés: "En medio de los jardines como mirab á donde van los senderos, recortadas glorietas levantándose en deliciosa simetría imitando las líneas de la arquitectura árabe, con sus naves de estalactitas pendiendo de la verde bóveda, sus troncos tupidos irguiéndose como columnas y alminares y sus arcos superpuestos como arcos de mezquita". Cursiva nuestra.
 30. PLA, J., *Santiago Rusiñol y su época*. Barcelona, 1989, pp. 172-173.
 31. PLA, op. cit., p. 132. Cursiva nuestra.
 32. PLA, op. cit., p. 175.
 33. PLA, op. cit., p. 175.
 34. RUSIÑOL, *Impresiones...*, p. 192. La descripción corresponde a la *bailarina* del jardín alto del Generalife.
 35. RUSIÑOL, *Impresiones...*, p. 192. Se refiere a las glorietas de la segunda parata de los Jardines Altos del Generalife.
 36. RUSIÑOL, *Impresiones...*, p. 203.
 37. GALLEGO Y BURÍN, A., *Los jardines*, "Renovación", 30 de octubre de 1919. [El mismo texto, con ligeras variantes, se publicó en *El Sol*, 21 de julio de 1919].
 38. FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., *Granada. Cipreses y surtidores*, en C. Viñes Millet, "La Granada de Melchor Fernández Almagro", (Granada, 1992), p. 50.
 39. PALACIO VALDÉS, A., *Los cármenes de Granada*. Madrid, 1946, p. 104.
 40. FERNÁNDEZ ALMAGRO, op. cit., p. 248.
 41. LA CHICA, M., *Rusiñol y sus jardines*, "Reflejos", (1927).
 42. Sobre la pintura de jardines de Rusiñol hay amplia bibliografía (que incluye numerosos artículos y reseñas en la prensa local granadina). De especial interés para nuestro objetivo son GAYA NUÑO, J. A., *La pintura española del siglo XX*. Madrid, 1970; BARBÉ, G., *Para una reevaluación de los jardines de Santiago Rusiñol*, "Cuadernos hispanoamericanos", (1978), nº 335, pp. 213-225 y el catálogo de la exposición *Jardines de España (Francisco Iturrino y Santiago Rusiñol)*. Valencia, 1993. Sobre la obra de Rusiñol puede consultarse con carácter general: COLL MIRABENT, I., *S. Rusiñol*, Sabadell, 1992.
 43. Conocemos este cuadro por su reproducción en el libro *Mariano Fortuny y Marsal* de GONZÁLEZ LÓPEZ y MARTÍ AYXELÀ, (1989), donde aparece con ese título y a un tamaño muy reducido que no permite apreciar el detalle. En la Biblioteca Nacional hemos consultado la obra del marchante parisino de Fortuny, GOUPIL, *Oeuvres choisies de Fortuny* que lo incluye bajo el título "Le déjeuner", plancha XXXI. Esta reproducción fotográfica —el libro de Goupil y Cie. es un álbum de fotos— sí permite reconocer la glorietta.
 44. REVILLA UCEDA, M. A., *José María Rodríguez Acosta*. Madrid, 1994, nº del catálogo 211. La confusión de Revilla Uceda testimonia hasta qué punto estas estructuras son desconocidas, téngase en cuenta que la glorietta del Generalife existió desde ca. 1856 hasta ca. 1915. Sesenta años en el más emblemático de los jardines granadinos.
 45. En *Granada. Revista mensual ilustrada para el fomento del turismo*, nº 1. Foto de M. [Martínez] Victoria.
 46. Entre otros D. Antonio Hita, jardinero mayor de la Universidad y perteneciente a una saga de jardineros relacionada con viejos jardines históricos locales. También con jardineros jubilados que trabajaron con el viverista Juan Leyva.
 47. SORIA MESA, E., *Don Alonso de Granada Venegas y la rebelión de los moriscos. Correspondencia y Mercedes de Don Juan de Austria*, "Chronica Nova", nº 21, (1994), pp. 547-560; pp. 558-559.
 48. VÍLCHEZ VÍLCHEZ, C., *El Generalife, Granada*. 1991, p. 142. [Reproduce "Estado y daño del Generalife debido a la guerra de los moriscos", (Granada, 20 de noviembre de 1571). A.G.S. (C. y R. Sitios) L-265, fol. 66].
 49. CHECA CREMADES, F., *El arte islámico y la imagen de la naturaleza en la España del siglo XVI*, "Fragmentos", 1, p. 30.
 50. Sobre esta voluntad hay numerosos testimonios en los documentos recogidos y estudiados en el imprescindible trabajo de DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid, 1993. El trabajo, que es más útil lógicamente para conocer el período en la Alhambra que en el Generalife, incluye datos sobre los cañeros y jardineros moriscos que trabajaban en las Reales Casas.
 51. Cf. OROZCO DÍAZ, E., *Ruinas y jardines. Su significación y valor en la temática del Barroco*, "Escorial", nº 35, (1943). [Reproducido con alguna variante en OROZCO DÍAZ, E., *Temas del Barroco*. Granada, 1943].
 52. DAVILLIER, J. C., *Viaje por España*. Madrid, 1949; DUMAS, A., *Cuatro días en la Granada de 1846*. Granada, 1996.
 53. BERMÚDEZ PAREJA, J., *El Generalife después del incendio de 1958*, "Cuadernos de la Alhambra", 1, pp. 9-39.
 54. ORIHUELA UZAL, A., *Casas y palacios nazaries. Siglos XIII-XV*. Granada, 1996, p. 202.
 55. En primera aproximación esto implica una rectificación a las hipótesis de estado de estas terrazas en 1310 y en el siglo XV que se publican por Orihuela Uzal, op. cit., gráficos número 44 y 45.
 56. GIMÉNEZ SERRANO, J., *Manual del artista y del viajero en Granada*. Granada, 1846. [Ed. facsímil, Granada, 1981], p. 162.
 57. SCOTT, C. R., *Excursions in the mountains of Ronda and Granada*. Londres, 1838. [Existe traducción parcial en LÓPEZ BURGOS, M. A., *Viajeros ingleses en Andalucía (1800-1843)*. Granada, 1994].
 58. Sobre los jardines citados en este párrafo cf. TITO ROJO, op. cit.
 59. ISAC, Á., *La ciudad de Granada y el palacete de los Mártires a mediados del siglo XIX*, "Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada", 24, (1993), pp. 215-242.
 60. Cf. TITO ROJO, (1997), op. cit.