

EL «JARDÍN HISPANOMUSULMÁN»: LA CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE UNA IDEA

José Tito Rojo

En al-Andalus hubo jardines. Algunos de ellos se conservan todavía, a veces mezclando intervenciones de épocas muy diversas, con decenas de cambios superpuestos, a veces con una continuidad asombrosa, casi idénticos hoy a como fueron en sus inicios. Aquellos jardines creados en la Edad Media son los que podemos considerar en sentido estricto andalusíes. Sin embargo, en este artículo no nos ocupamos de ellos, sino de un concepto diferente: *el jardín hispanomusulmán*, que engloba un conjunto variado, y en ocasiones contradictorio, de elaboraciones teóricas realizadas por los que han imaginado cómo eran aquellos. En muchas ocasiones, han sido ajenas al conocimiento cierto y respondían a las necesidades del pensamiento de sus emisores. Mientras el jardín andalusí es una realidad del pasado que hay que investigar para conocer, el artificio «jardín hispanomusulmán» es una construcción ideológica que hay que analizar para diferenciar lo que tenía de afirmaciones basadas en la documentación disponible y lo que respondía a invenciones de los diversos orientalismos.

El término *hispanomusulmán* era sinónimo de andalusí cuando fue originado por el antiguo arabismo español. Hoy está en desuso y suele ser criticado por considerarse impregnado de connotaciones erróneas fijadas en la época de los nacionalismos. Sin embargo, a nosotros nos resulta muy útil precisamente para diferenciar lo que se ha pensado y escrito de lo que realmente hubo. El avance de los estudios sobre el jardín andalusí nos permite pensar que las nociones del viejo arabismo están ya en retroceso, y eso nos permite circunscribir el constructo «jardín hispanomusulmán» a una época muy concreta, la que va desde que se inician los estudios sobre el jardín de al-Andalus, cuando la escasez de investigaciones científicas hacían fáciles las elucubraciones fantasiosas, hasta los momentos más recientes, cuando ha empezado a producirse ciencia y la fantasía se sujeta más a la confrontación con los documentos. Como pasa en todas las disciplinas, hay una fuerte inercia que dificulta abandonar viejos conceptos, viejas opiniones consolidadas por la repetición y por el respeto a la autoridad intelectual de los primeros investigadores. Muchas de las cosas que se decían en el pasado siguen diciéndose ahora y se seguirán diciendo durante un cierto tiempo. Máxime cuando su establecimiento era coherente con formas de entender el pasado de al-Andalus en su globalidad y no necesitaba fuerte apoyo en las fuentes.

Es necesario hacer una puntualización, la falta de documentación facilitó el dominio de la visión nacionalista de los jardines de al-Andalus, pero no la explica. Era el pensamiento el que interpretaba la realidad y le daba sentido, aunque a veces era necesario hacer una lectura sesgada de los testimonios conocidos. Cuando en el *Manifiesto de la Alhambra* se afirmaba que «el jardín musulmán es, ante todo, un intento de representar el Paraíso en la Tierra»,¹ se justificaba con dos argumentaciones:

1 VV. AA. (1953). *Manifiesto de la Alhambra*. Madrid: Dirección General de Arquitectura, p. 47. Aunque de autor colectivo, la parte referida a los jardines fue redactada por Fernando Chueca Goitia.

La primera de índole etnológica: «Un pueblo que vive de sensaciones tenía que reaccionar así».² Argumentación que es un compendio de supuestos dudosos: que los musulmanes son un pueblo con características homogéneas, que viven de las sensaciones y que eso implica hacer de sus jardines un artificio teológico.

La segunda con supuesto apoyo en los testimonios escritos: «El jardín árabe es casi teología, y se describe como anuncio de la otra vida en el Corán».³ La realidad es que ese jardín, al que se denomina primero como «musulmán» y luego como «árabe»,⁴ nunca ha sido descrito en el Corán de esa manera. Aunque efectivamente en él se dibuja el Paraíso como un jardín, nunca se «describe» a los jardines existentes en la Tierra como un anuncio del jardín futuro. La incorrección de lo afirmado busca dar apariencia de interpretación de los textos a lo que en realidad es producto de un a priori ideológico, y es este mismo el que explica la posterior fortuna crítica de estos, y otros similares, juicios.

La frase final del *Manifiesto de la Alhambra* es coherente con los supuestos del nacionalismo: «El jardín hispanomusulmán debe ser el punto de partida de nuestra jardinería».⁵ Era una recomendación tardía pues, aunque hubo en la España del siglo XX jardines realizados con criterios de modernidad, la supremacía desde hacía décadas era de los historicistas de filiación islámica. Para ellos, usamos también el término *jardín hispanomusulmán*.

En este trabajo, intentamos establecer el trayecto de la construcción de esa idea y de esos jardines. Es una tarea que hemos hecho con anterioridad refiriéndonos a diversos aspectos parciales. Actualizamos aquí esos trabajos en una visión más global y aportamos nuevos argumentos y casos de estudio más recientes que pueden ayudar a entender mejor el proceso.⁶

Preámbulo: nacionalismo y jardín

En fecha cercana a 1910, el Catálogo de los Establecimientos Hortícolas «La Quinta» de Granada incluía la siguiente recomendación a sus clientes: «La forma del jardín hoy adoptada es la llamada *apaisada* o *jardín a la inglesa*. Su trazado a capricho permite adaptarse a todo terreno, cualquiera que sea su forma».⁷ Apenas unos diez años más tarde, el catálogo de la misma casa se muestra muy crítico con ese tipo de jardín:

2 *Ibidem*.

3 *Ídem*.

4 Existe, como puede apreciarse, una variada terminología que, en general, no implica variaciones de significado. A lo largo del tiempo, se han usado los términos árabe, musulmán, islámico, andaluz, arábigo-andaluz, hispano-mauresque e hispanomusulmán. Aunque el reciente uso del término *andalusí* pretende desligarse de las connotaciones del pasado que tenían los anteriores términos, en lo referente a los jardines no hubo ese intento de diferenciación y la mayoría de las características que se aducían del jardín andalusí eran las mismas que se consolidaron bajo los términos anteriores.

5 vv. AA. (1953). *Manifiesto de la Alhambra*. Op. Cit., p. 49.

6 Nuestra visión del jardín andalusí y su conflictiva relación con el imaginario jardín hispanomusulmán se desarrolla en el libro de José Tito Rojo y Manuel Casares Porcel (2011). *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*. Granada: Universidad de Granada.

7 Pedro Giraud (ca. 1910). *Catálogo descriptivo Grandes Establecimientos Hortícolas «La Quinta»*. Granada, p. 51. Sin fecha, pero se incluye como novedad la variedad de rosa Rayon d'Or que fue obtenida por Joseph Pernet-Ducher en 1910.

En España, ha habido una época (no muy lejana) de la cual aún quedan reminiscencias, en que se han transformado la mayoría de los jardines públicos y particulares por un estilo indefinido que se ha llamado *inglés*, sin que de inglés tenga absolutamente nada. Nuestra afición por lo exótico por una parte, el deseo de imitar siempre lo extranjero y la confianza extremadamente puesta en todo aquel que se dice es jardinero han hecho abandonar nuestro estilo para aceptar aquel.⁸

En la misma línea argumental, añade que tanto «en jardines públicos como particulares, vemos esos grandes montones de tierra de superficie plana, trazados a capricho, con ausencia completa de arte y de buen gusto, sin perspectivas y sin continuaciones florales o forestales [...]» y, tras aportar un listado de juicios de valor negativos, finaliza diciendo que «constituye una fealdad incorregible». Contrapone a este un nuevo tipo de jardín, que «se llama jardín español», descrito como «una transición o modificación del jardín árabe, acomodado a nuestros gustos», y ofrece en varios párrafos mayor claridad terminológica: «Lo que hoy llamamos *jardín español* es el árabe modernizado» y es el «español moderno o andaluz». Si en la descripción que realiza del jardín inglés encontramos, con una u otra excusa, los conceptos «ausencia de arte», «deplorable», «antiestético», «feo», «escaso mérito», «sin valor decorativo»; en el caso del español-andaluz aparecen «dibujos y fantasías», «belleza del conjunto», «variados recursos», «menor riego», «ventajas», «muy dentro de nuestros gustos» o, en referencia concreta al Parque de María Luisa, «encantador paraíso». No es pues de extrañar que concluya diciendo que «por todas las razones expuestas, debemos tender siempre a construir este jardín con preferencia a ningún otro».⁹

Es una fortuna contar con este testimonio que muestra el cambio de tendencia que se estaba produciendo en la jardinería española a través de la publicidad de una misma empresa que manifestó también en sus obras el debate entre lo «viejo», el paisajismo inglés, lo «extranjero», y lo «nuevo», el jardín nacional, lo andaluz.¹⁰ No era un fenómeno limitado a España, en nuestro entorno europeo, especialmente en Italia y Francia se producía, quizás incluso con más fuerza, el mismo debate. Durante todo el siglo XIX, se había producido la dominación, tanto en los textos como en las prácticas, de esa suerte de estilo internacional, el llamado *inglés* o *a la inglesa*, que continuaba la línea naturalística del paisajismo del siglo XVIII y lo adaptaba a los limitados terrenos de las ciudades. En los libros de jardinería y horticultura del siglo XIX, se refleja sin problemas ese dominio del jardín irregular, que era la norma por todos aceptada. Los grandes parques urbanos, desde el Cen-

8 Juan Leyva (ca. 1924). *Grandes Establecimientos Hortícolas «La Quinta», Juan Leyva, sucesor de Pedro Giraud*. Granada, p. 180. El año aproximado se deduce de la oferta de variedades de rosa (por ejemplo, *Souvenir de Georges Pernet*, obtenida en 1921) y de la inclusión del plano del proyecto de remodelación de los Jardines del Salón, en Granada, cercano a esa fecha.

9 *Ibidem*, pp. 182-184.

10 Véase José Tito Rojo (2015). *Modernity and Regionalism in the Gardens of Spain (1850-1936): From Radical Opposition to Misunderstood Synthesis*, en *Therese O'Malley y Joachim Wolschke-Bulmahn (eds.). Modernism and Landscape Architecture, 1890-1940*. Washington D. C./New Haven/Londres: National Gallery of Arts/Yale University Press, pp. 167-204.

tral Park de Nueva York al Buttes-Chaumont de París, fueron el signo del triunfo del paisajismo en la estética de la jardinería pública a gran escala, pero esta se producía también en las pequeñas plazas o en los jardines privados de las posesiones burguesas que proliferaban en las áreas de nuevo crecimiento de las ciudades. En ellas, la metáfora de la naturaleza propia del paisajismo se reflejaba en los parterres con formas arriñonadas, las colinitas de césped elevadas mínimamente, las discretas arboledas y los caminos artificiosamente serpenteantes.

Varios fenómenos, por otra parte interconectados, comenzaron a poner en cuestión este panorama. El principal fue el cambio ideológico de las burguesías dominantes que, tras la época de ascenso revolucionario frente a la vieja aristocracia, se encontraban en situación de asumir los fastos de su antigua clase enemiga que era ya, además, su aliada ante el peligro de las clases subalternas. Si la irregularidad jardinera era signo progresista propio del pensamiento ilustrado, recuperar la regularidad en las plantaciones era adecuado a su nueva situación conservadora. El proceso se había iniciado en el cambio del siglo XVIII al XIX con la incorporación de algunas parcelas de jardines formales, sobre todo en la cercanía de los edificios. La paulatina recuperación de estéticas cercanas a la de los viejos jardines encontró apoyo en el auge de los nacionalismos. Era el caldo de cultivo idóneo para la aparición de los *revival* historicistas. De esa manera, en Francia se produce la invención del *jardín a la francesa*,¹¹ que recuperaba las formas barrocas adaptándolas a los gustos y necesidades modernas, lo mismo que se hace en Italia con el concepto de *jardín italiano*,¹² de inspiración renacentista, mediante, paradójicamente, la intervención de propietarios y paisajistas no italianos.¹³ El problema se plantea de forma diversa en el caso de Inglaterra, pues la recuperación de un jardín del pasado que pudiera ser denominado *inglés* en contraposición al jardín paisajista clásico chocaba con el hecho de que este se consideraba propiamente «inglés», aunque cuando se inicia el uso de ese término, hacia mitad del siglo XVIII, no tenía marcado un carácter ideológico nacionalista. La incorporación de elementos formales e historicistas, que también ocurrió en Inglaterra, se hizo sin necesidad de alterar el nombre.

11 Sobre la aparición del concepto *jardín a la francesa*, ha tratado Monique Mosser diversos artículos. Véanse Monique Mosser (1989). Ernest de Ganay, poète et biographe des jardins (1880-1963), en *Ernest de Ganay. Bibliographie de l'Art des Jardins*. París: Bibliothèque des Arts Décoratifs, pp. III-XVI; Monique Mosser (1990). I Duchêne et la riscoperta di Le Notre, en *Monique Mosser y Georges Teyssot (eds.). L'architettura dei giardini d'Occidente*. Milán: Electa, pp. 442-446; Monique Mosser (1998). Sous l'objectif, les jardins des Duchêne entre historie et création, en *Hervé Duchêne (ed.). Le style Duchêne*. Neuilly: Éditions du Labyrinthe, pp. 20-25; o en su obra más reciente: Hervé Brunon y Monique Mosser (2006). *Le jardin contemporain*. París: Editions Scala, pp. 15-22.

12 Sobre el jardín italiano y su invención puede consultarse Leonardo Parachini y Carlo Alesandro Pisoni (eds.) (2003). *Storia e Storie di Giardini*. Verbania: Editoria & Giardini.

13 Ligado a los epígonos del Grand Tour. El primer *revival* neorenacentista fue tal vez el jardín de agua que hizo en Villa Gamberaia (1895) la princesa rumana Jeanne Ghyka, que reinterpretaba temas renacentistas con claves de modernidad; y en las villas toscanas, muchas de ellas propiedad de ingleses y americanos, se realizan en las primeras décadas del XX jardines geométricos con ese mismo criterio. Es, en ese sentido, significativa, a nivel teórico, la obra de Edith Warthon (1904). *Italian Villas and Their Gardens*. Nueva York: The Century Co.; y, a nivel de diseño, son significativos los jardines de Cecil Pinsent. Sobre el papel de los sajones en la configuración del imaginario «jardín italiano», *Giorgio Galletti (1992). Il ritorno al modello classico: giardini anglofiorentini d'inizio secolo*, en *Il giardino storico all'italiana*. Milán: Electa, pp. 75-85.

Del papel del jardín como componente de la configuración de las estéticas nacionalistas son buena muestra las palabras del poeta Pierre de Nolhac, que fue conservador de Versalles y artífice en gran medida de su recuperación:

Los Jardines de Versalles obedecen a las leyes de equilibrio y medida propias del espíritu francés del que son su imagen perfecta [...]. Ciertamente que fueron desdeñados como si se trataran de una grandeza muerta [grandeur morte], que fueron olvidados durante tiempo y menospreciados por tantos artistas franceses desarraigados de sus tradiciones [...] pero, más allá de la impertinencia de Alfred de Musset cuando rimaba *el tedioso Parque de Versalles* [l'ennuyeux parc de Versailles], algo de sus bellezas corre por nuestra sangre.¹⁴

Para los nacionalistas, cada pueblo tenía un carácter singular que se manifestaba en formas propias de sentir y hacer que lo diferenciaban de los demás. Las obras de arte debían colaborar en la formación del espíritu nacional y el jardín, en tanto en cuanto era un arte, debía también comprometerse en esa tarea.

El jardín regionalista en España

El problema en el caso español era que se debía escoger como jardín nacional un referente que fuera singular, claramente diferenciable de los equivalentes cercanos. No servían pues como imagen a recuperar los jardines de los Austrias, que se interpretaban como poco diferenciables de los renacentistas italianos, ni los barrocos de los Borbones, justamente vistos como imitación empobrecida de los modelos franceses. De esa manera no fue difícil que se escogiera como paradigma de la españolidad jardinera el tipo de jardín que hubo en la España medieval musulmana, claramente distinto del resto de los europeos. Cumplía con los requisitos propios de los constructos culturales regionalistas: era exclusivo del territorio, remitía a un pasado de idílico esplendor y podía ser presentado como un elemento de tradición autóctona en peligro por el dominio de estéticas extranjeras. Desde la óptica nacionalista, esa opción tenía un serio problema conceptual, amplios territorios del país difícilmente podían asumir como propio un jardín que se asociaba a una parte muy concreta de él, sobre todo al sur, Andalucía, y, en menor medida, al Levante. También un problema práctico, mientras los *revivals* francés o italiano tenían referentes claros a los que volver la mirada, el jardín hispanomusulmán era algo que nadie sabía qué cosa era, o dicho más claramente, *cómo era* esa cosa. A la hora de realizar nuevos jardines en la estética escogida como nacional se constataba que la realidad física actual de los escasos ejemplos supervivientes respondía a profundas transformaciones de diferentes épocas y, además, no había imágenes de esos jardines en sus momentos iniciales. Para un jardinero francés como

14 Redacción compuesta uniendo los fragmentos relativos a este argumento presentes en el texto de Pierre de Nolhac (1924). *Les jardins de Versailles*. París: Henry Floury, pp. 3, 5 y 7. El comentario final de Nolhac hace referencia a los versos críticos de Musset («l'ennuyeux parc de Versailles») y los laudatorios de Albert Samain («un peu de vos beautés coule dans notre sang»).

Achile Duchêne, hacer un moderno «jardín a la francesa» era fácil, bastaba con ver los numerosos barrocos conservados, comparar su estado con los abundantes cuadros, grabados y tratados del siglo XVII y primeras décadas del XVIII e incorporar a esas formas la adecuación al gusto del momento, las posibilidades materiales y las servidumbres del nuevo modo de vida. El problema para re-llizar lo equivalente en España era cómo definir lo que era un jardín español, imaginar los de al-Andalus.

El jardín arábigo-andaluz antes de la invención del jardín hispanomusulmán

En el siglo XIX, no hubo atención a los trazados de la jardinería andalusí, se consideraba que en los jardines había básicamente dos posibilidades, la formalidad y la informalidad, según se pretendiera la artificialidad geométrica o la naturalidad, y las plantaciones eran en gran medida las responsables de esas opciones. No es de extrañar, así, que Cavannah Murphy, en 1812, dijera del Patio de la Acequia del Generalife (véase la ilustración 1) que su jardín era «de estilo chino»,¹⁵ término empleado en la época como sinónimo de naturalidad informal. No importaba que se tratara de un patio con cuatro cuarteles de cultivo perfectamente rectangulares, lo que determinaba «ser chino» era que las plantas estaban dispuestas al azar, sin formar dibujos en el suelo. A pesar de que el jardín andalusí-andaluz no fue motivo de mucha atención por los teóricos del paisajismo en ese siglo, hay suficientes manifestaciones como para constatar que la afirmación de Murphy no era un dislate aislado. Loudon, el máximo teórico de la jardinería de inicios de ese siglo, cuando describe los jardines de Granada los denomina «*picturesque*», término que en el léxico de entonces era usado de forma exclusiva para los jardines naturalizantes.¹⁶ El primer autor español de una historia del jardín, Melitón Atienza y Sirvent, consideraba a los de al-Andalus antecesores de los paisajistas, ingleses *avant la lettre*, «los géneros misto, simétrico y pintoresco abundan con profusión en toda España; pudiéndose muy bien decir que son nuestros géneros exclusivos, y con especialidad el pintoresco que fue fundado en nuestra península por el fecundo genio de los árabes».¹⁷ A la ordenación formal del barroco francés se opone la desordenada informalidad del jardín inglés y del andalusí. Melitón Atienza insistía en la similitud de ambos, aunque moderno el uno y medieval el otro, ambos eran científicos y orientales,¹⁸ el inglés por la influencia china, el andalusí por tener sus raíces en el Creciente Fértil.

15 James Cavannah Murphy (1813). *The Arabian Antiquities of Spain*. Londres: Cadell & Davis, sin página (comentarios al grabado número xcv).

16 John Claudius Loudon (1835). *Encyclopaedia of Gardening*. Londres: Longman, Rees, Orme, Brown, Green y Logman, p. 279.

17 Melitón Atienza y Sirvent (1855). *Historia de la arquitectura de jardines*. Madrid: Joaquín René, p. 50.

18 Nunca explicita Atienza por qué eran científicos los jardines modernos (ingleses), pero sí apunta que los de al-Andalus lo eran por basarse en el conocimiento agronómico, citando la publicación de Ibn al-Awwam, en la traducción de Banqueri (1802), que había impactado a los sectores cultos españoles. En el fondo, el calificativo *científico* era simplemente un juicio de valor positivo. Los jardines ingleses y los de al-Andalus eran «buenos», por tanto, científicos, y los otros—los formales, los franceses—no eran ni lo uno ni lo otro. Evidentemente poco importaba a la argumentación de Atienza la potencia de la agronomía francesa coetánea de Versalles. En esto, como en casi todo su libro, sus opiniones carecen de apoyo documental.

Ilustración I. Visión idealizada del Patio de la Acequia como una foresta paisajista.



Fuente: Dibujo de V. Foulquier para el *Voyage en Espagne* (1869).

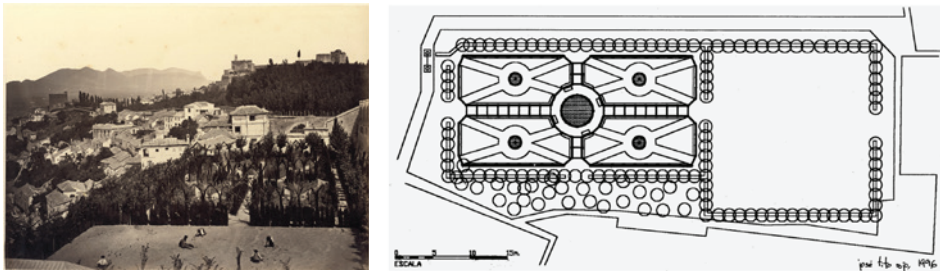
Los jardines realizados en estética «árabe» antes de la invención del jardín hispanomusulmán

A principios del siglo XXI, con el paradigma «jardín andalusí» establecido, es difícil apreciar las dificultades de aportar un catálogo de elementos que hicieran posible definir la forma de un jardín español (andaluz-arábigoespañol). Una de las características de los paradigmas es presentarse como obvios, pero en realidad eso que comúnmente se acepta como propio del jardín andalusí está impregnado de historicidad, son conceptos que han cambiado a lo largo del tiempo, en muchas ocasiones tratándose de nociones contrapuestas. Es clarificador analizar los escasos ejemplos de jardines del XIX con pretendida estética jardinera «arábigo-española», algunos construidos, otros simplemente imaginados. Nos detenemos en los más significativos.

El primero es un jardín construido en Granada hacia 1858, año en que, recién hecho, lo fotografía Charles Clifford. Era una de las terrazas del Carmen de los Mártires, interesante finca de las colinas de la Alhambra que se hizo con una colección de lugares que resumían la historia de los estilos de la jardinería, uno de los cuales imitaba la islámica, denominado en los textos antiguos como «andaluz» y, en el siglo XX, como «español» (véase la ilustración 2). El recurso usado para efectuar la imitación andaluza fue incluir elementos de adorno tomados de los Jardines del Generalife, los arcos de ciprés en los paseos y las empalizadas hechas con caña trenzada, «encañados», para limitar las plantaciones. Sin embargo, la traza del jardín era convencionalmente geométrica, con un cruce principal de caminos que divide en cuatro partes el espacio y cada una de ellas dividida de nuevo en cuatro por caminos secundarios en diagonal. Trazado simple que no es raro ver con más o menos variaciones en la jardinería

clásica europea, en parterres manieristas de palacios, en bosquetes barrocos o en plazas urbanas anteriores incluso a la explosión de la jardinería pública del siglo XIX. Esta contradicción entre el trazado académico y los principales elementos de adorno vegetales, vivos (cipreses) o inertes (cañas), nos indica con claridad que eran estos los responsables de la percepción del sitio como «andaluz». No se consideraba que el trazado de un jardín de ese tipo tuviera que ser diferente de los de cualquier otro.

Ilustración 2. El jardín andaluz del Carmen de los Mártires. Contraste entre la imitación del Generalife, visible en la foto, y el trazado clásico de los caminos, apreciable en la restitución de planta hecha a partir de esa foto y de diversos planos de época posterior.



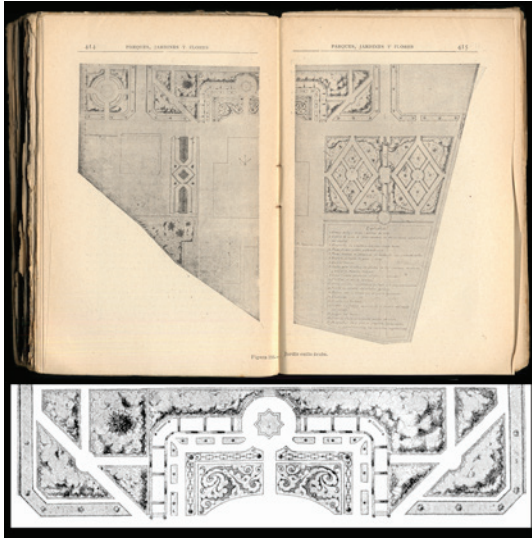
Fuente: Foto de Charles Clifford y restitución de planta de José Tito Rojo (1996).

La misma idea se observa en los dos planos de «jardín estilo árabe» que se incluyen en la obra de Pedro Julián Muñoz y Rubio, *Tratado de jardinería y floricultura*.¹⁹ El libro se publica en 1887, época de dominio de la jardinería a la inglesa, que se asume como la norma a seguir, salvo que por el estilo del edificio se prefiera un trazado formal historicista. Los planos citados se localizan exclusivamente en la tercera edición, póstuma, de 1923 (véase la ilustración 3).²⁰ Como en el caso del Carmen de los Mártires, los trazados de los dos jardines son acordes con los modelos que se enseñaban en las escuelas, sin faltar los dibujos de *broderies* más o menos versallescos. Es en la leyenda donde pueden verse los ingredientes que hacen de ese trazado convencional algo en «estilo árabe»: una «galería de arcos de ciprés recortado» o una «fuente en estrella con ladrillos gruesos». Apenas la rosaleta puede, en su geometría de césped, suponerse inspirada en diseños islámicos.

19 Véase Pedro Julián Muñoz y Rubio (1923). *Tratado de jardinería y floricultura: historia de la jardinería*. Madrid: Librería de Luis Santos.

20 *Ibidem*, pp. 414-415 y 416-417.

Ilustración 3. Plano de «Jardín estilo árabe». Abajo se incluye un detalle, mejorado digitalmente, de la zona con los arcos de ciprés y la fuente en forma de estrella.



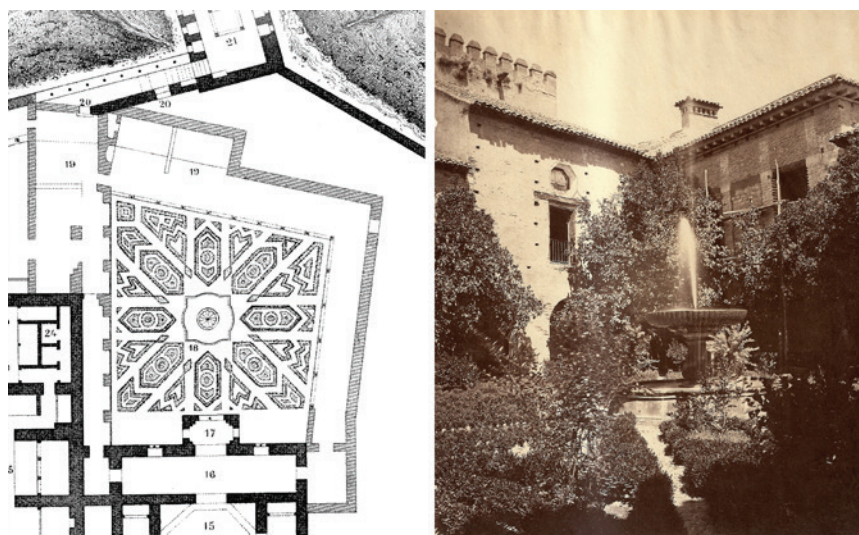
Fuente: Pedro Julián Muñoz y Rubio, 1887-1923.

El tercer ejemplo de la misma época es curiosamente inverso, pues es el trazado el responsable de la filiación musulmana, mientras que la plantación se realiza de forma convencional. Se trata de un efímero jardín realizado en 1871 en el Patio de Lindaraja (véase la ilustración 4) en la Alhambra y eliminado apenas cinco años más tarde, dado a conocer por nosotros recientemente.²¹ En el momento en que se hace este jardín no se había teorizado sobre que algún trazado pudiera considerarse típico de al-Andalus y su autor, presumiblemente Rafael Contreras, director y responsable directo de las intervenciones en el monumento, recurrió a imitar sobre el terreno la geometría que se encontraba en elementos decorativos nazaríes, fueran telas, maderas o alicatados. Los planos y fotografías conservados muestran cómo, en efecto, sobre esa trama se establecen plantaciones de flores y arbustos tallados de factura similar a los *corbeilles* habituales en la jardinería de ese tiempo,²² adaptándolos a la disciplina geométrica islamizante.

21 José Tito Rojo y Manuel Casares Porcel (2012). «Las tipologías de los jardines de la Alhambra en el siglo XIX, a la luz de la fotografía», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 44, pp. 102-104.

22 *Corbeilles*, literalmente 'canastillos', eran macizos de flores, generalmente circulares u ovales, ligeramente abombados y con flores y arbustos de color y de baja altura que formaban dibujos geométricos (véase Michel Conan [s. d., ca. 1997]. *Dictionnaire historique de l'Art des jardins*. S. l.: Hazan, p. 74).

Ilustración 4. El efímero estado con traza arabizante del Jardín de Lindaraja.



Fuente: Plano de Francisco Contreras (1876, publicado en *Monumentos arquitectónicos de España. Palacio árabe de la Alhambra*, 1878) y fotografía de Charles Mauzaisse (1875) que demuestra que el jardín dibujado existió realmente.

Debería añadirse también la visión especular: en los numerosos edificios que se hacen en el ochocientos, y primer novecientos, a imitación musulmana o, más concretamente, neoalhambreña, los jardines no están hechos en una estética equiparable (véase la ilustración 5).²³ Esto contrasta con la afirmación de Muñoz y Rubio cuando, al presentar sus planos de jardín árabe antes referidos, los justificaba por ser «las construcciones enclavadas en él del mismo orden».²⁴ La inexistencia de códigos comúnmente aceptados que permitieran reconocer un jardín como musulmán, sumada a la escasa importancia que todavía tenía la jardinería islámica en las preocupaciones de los sectores cultos, determinaron que las plantaciones de esos edificios, en los casos en que las hubo, se realizaran en las modas del momento. En raras ocasiones se incorporan algunos ingredientes de filiación islámica, en general elementos inertes, fuentes o pabellones. Puede verse como notable ejemplo el Patio de los Leones construido en el Crystal Palace, donde la réplica arquitectónica de la Alhambra

23 Sobre la moda del alhambriismo, véase Tonia Raquejo (1990). *El palacio encantado: la Alhambra en el arte británico*. Madrid: Taurus. Sobre los edificios construidos, hay abundantes datos en Eloy Martín Corrales (2010). Siglo y medio de neorabismo y neomudéjarismo en España (1848-2009), en José A. González Alcántud (ed.). *La invención del estilo hispano-magrebí*. Barcelona: Anthropos, pp. 200-224. En el mundo americano, véase Rodrigo Gutiérrez Viñuales (2006). La seducción de la Alhambra. Recreaciones islámicas en América, en Rafael López Guzmán (coord.). *Mudéjar hispano y americano. Itinerarios culturales mexicanos*. Granada: El Legado Andaluzí, pp. 166-173.

24 Pedro Julián Muñoz y Rubio (1923). *Tratado de jardinería y floricultura: historia de la jardinería*. Op. Cit., p. 413.

El «jardín hispanomusulmán»: la construcción histórica de una idea

se acompaña de un parterre que reproduce la partición en cuatro cuadros, pero sin que su plantación aporte significado.²⁵

Ilustración 5. Contraste entre una mansión en estilo neoárabe (Villa Generalife en Sant Cugat del Vallés, 1919) y su jardín de forma convencional.



Fuente: Postal de L. Roisin (s. d.).

El conjunto de esa realidad del siglo XIX, los pocos jardines hipotéticamente «árabe-andalusíes» y los convencionales que adornaban los edificios neoárabes, nos muestra las dificultades que había que vencer para que este tipo se convirtiera en el referente nacionalista.

Los inicios del regionalismo jardinero

Los jardines pretendidamente andalusíes del XIX no respondían a la voluntad de rechazar el dominante modelo a la inglesa. Será a principios del siguiente siglo cuando comiencen a proliferar las críticas a las modas extranjeras y se defienda la necesidad de recuperar un hipotético jardín español. En ese proceso, cumplirá un papel destacado el pintor y escritor Santiago Rusiñol. En su visita a Granada de 1895, descubrió el jardín como tema y comenzó a dibujar los que consideraba

25 Sobre este jardín, puede consultarse José Tito Rojo (2010). Los jardines del Patio Alhambra y el Patio de los Leones, en Juan Calatrava y José Tito (eds.). *El Patio Alhambra en el Crystal Palace*. Madrid: Abada Editores/Patronato de la Alhambra y el Generalife, pp. 41-103.

olvidados por la moda dominante;²⁶ sus cuadros de jardines serán un canto a la belleza del pasado, en peligro por culpa de una sociedad que no la valoraba. Los de Granada serán su tema central durante diez años, los presenta en varias exposiciones (la primera en París, 1896) y son el núcleo de su libro *Jardins d'Espanya*,²⁷ una lujosa carpeta con estampas escogidas de cuadros del autor, precedidas de textos de relevantes escritores, en su mayoría poetas. Cumplido el papel de alumbramiento, los jardines granadinos serán sustituidos por los de otros lugares, Valencia, Cataluña, Italia, Aranjuez, pero seguirá, hasta su muerte en 1931, siendo de forma casi exclusiva, un pintor de jardines. Como ha señalado Margarida Casacuberta, el libro fue considerado por los grupos regionalistas «como uno de los remedios más adecuados para combatir el mal de España».²⁸ La interpretación fue doble, había que tratar de impedir que los viejos jardines españoles desaparecieran, transformados en una forma extranjera, y había que hacer nuevos en esa estética nacional amenazada.

En la cultura de aquella España, el jardín ocupaba ya un papel importante. La pintura costumbrista del XIX había puesto la atención en el doméstico y rural. Sin embargo, para la nueva burguesía (y para la nueva aristocracia) esa visión no era válida, necesitaba otro tipo de espacios, de estética brillante, llamativa, útiles para fiestas mundanas, que transmitieran su modernidad y su relevancia social. La pintura de Rusiñol mostraba jardines capaces de soportar ese discurso. No solo los rurales y pobres de los pintores costumbristas, sino también el refinado y abandonado de la antigua aristocracia. Se reconoció a través de sus cuadros un tipo de jardín con el que las élites, económicas e intelectuales, sí podían identificarse. Unía varios ingredientes adecuados para los nuevos tiempos: era nacional, distinto del francés y del inglés; era formal, geométrico, equiparable con las nuevas modas europeas; y estaba en situación de peligro, con lo que podía ser el eje de una campaña de defensa de valores vernáculos. No es casual que el territorio elegido por Rusiñol para iniciar su discurso fuera Granada; la lejanía de los centros de poder y la pobreza económica de esta ciudad habían producido una jardinería peculiar donde se mezclaban ingredientes mediterráneos con los de una hipotética tradición islámica y donde incluso los realizados en las modas románticas e isabelinas incorporaban claves locales. Allí descubre también el que será *leitmotiv* de su pintura, el «jardín abandonado», término polisémico que usará en alguno de sus cuadros y que será título en su obra literaria.²⁹ El «abandono» del jardín se convierte en el símbolo

26 La transformación de Rusiñol en pintor de jardines, tras ver una glorieta de cipreses en el barrio granadino del Realejo, fue bellamente recogida por su amigo Miguel Utrillo (1989). *Historia anecdótica del Cau Ferrat*. Sitges: Grupo d'Estudis Sitgetans. Y, más tarde, por Josep Plá (1942). *Santiago Rusiñol y su tiempo*. Barcelona: Barna; que sigue en este punto el escrito de Utrillo, en ese momento todavía inédito. Sobre Rusiñol y Granada, puede consultarse Santiago Rusiñol y Vinyet Panyella [Edición y estudio introductorio] (2001). *Andalucía*. Granada: Museo Casa de los Tiros.

27 Santiago Rusiñol (1903). *Jardins d'Espanya*. Barcelona: Thomas.

28 Margarida Casacuberta (1999). *Els jardins de l'ànima de Santiago Rusiñol* [Los jardines del alma de Santiago Rusiñol]. Girona: Fundació la Caixa de Girona/la Caixa de Sabadell/Sa Nostra/Caja de Segovia, p. 208.

29 En el primero de 1895 representa el Jardín del Cuzco, en el pueblo de Viznar, cercano a Granada. Se publica como grabado en Santiago Rusiñol (1903). *Jardins d'Espanya*. Op. Cit.

de la decadencia de España, tema relevante de la cultura española de ese momento, con la llamada generación del 98.

Vale la pena constatar que la mayoría de los jardines que dibuja no eran islámicos. De la primera exposición parisina *Jardins arabes de Grenade* de 1896,³⁰ desconocemos el listado exacto; pero de la granadina de 1898, con diecinueve cuadros y más de treinta apuntes y dibujos, apenas algunos del Generalife lo eran. En la posterior gran Exposición Universal de París de 1899, había veinte de Granada, siete de Aranjuez, dos de Sitges, dos de Tarragona, uno de Barcelona y otro de la Granja. De todos ellos, solo dos estrictamente correspondían a jardines musulmanes, los patios de la Alberca de la Alhambra y de la Acequia del Generalife; el resto eran espacios creados en el siglo XIX, en su mayoría de propiedad privada y relativamente recientes: el Cuzco en Víznar (1795), los Jardines Nuevos del Generalife (1856), Los Mártires (1856-58), la Casería de la Bailarina (ca. 1870). Evidentemente, no hay que pensar que este análisis fuera posible en Rusiñol; para él, como para los posteriores regionalistas, todos esos espacios granadinos eran más o menos árabes, hasta el punto de que para la exposición parisina de 1899 se pensaba conservar el título usado en 1896, *Jardins arabes de Grenade*, y solo a última hora se cambió por el definitivo *Jardins d'Espagne*.³¹

La elección de Rusiñol tuvo una recepción exitosa y los jardines que dibujó pasaron a ser el paradigma del jardín español perdido y buscado. Era, además, el precedente de una visión que tendrá amplia fortuna: localizar en Andalucía lo más claramente genuino de lo español, con el ingrediente hispanomusulmán como base de la jardinería nacional que había que construir. Mientras en la naciente arquitectura nacionalista se vivirá un fuerte debate entre lo neoandaluz (neomudéjar) y lo castellano o norteño, en la jardinería el triunfo de lo andaluz, arabizante, fue generalizado hasta el punto de que algunas jardinerías regionales buscaban a veces denominaciones no excluyentes con lo andaluz, como «mediterránea», «latina» o «levantina».

Rusiñol posibilita también algo imprescindible para las estéticas nacionalistas, el poder ser presentadas como herederas de una tradición ininterrumpida. Los intelectuales que en las primeras décadas del siglo XX defendían la idea del jardín español utilizaban el libro *Jardins d'Espagne* como la certificación de que existía una tradición viva, aunque estuviera en peligro y casi olvidada. De esa forma, el nuevo jardín regionalista se presentará como heredero tanto de los jardines árabes como del jardín tradicional del pueblo llano, que en su opinión conservaba en su ingenuidad, inalterada y ajena a la moda inglesa, los viejos valores del jardín árabe. Esa asunción de herencia se manifiesta también en los escritos de Rusiñol, en los

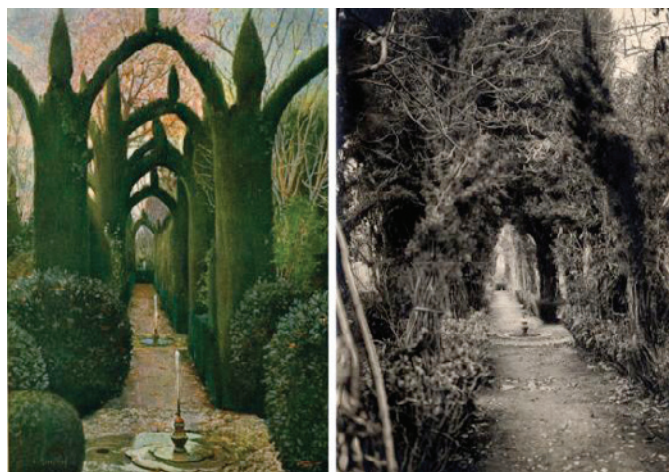
30 En realidad era, más que una exposición individual, una serie de cuadros en la sección española del Salón de Champ-de-Mars de 1896. Su título no aparece por ese motivo referenciado en los trabajos sobre Rusiñol, con excepción de en el de Vinyet Panyella (Santiago Rusiñol y Vinyet Panyella [Edición y estudio introductorio] [2001]. *Andalucía. Op. Cit.*, p. XIII). La prensa parisina coetánea recoge ese título en referencia a un cuadro adquirido por el Estado francés y aparece solo con claridad en *Le Temps* (24 de abril de 1896, p. 3) como título del conjunto de los cuadros expuestos (consultado en Gallica, Bibliothèque Numérique, Bibliothèque Nationale de France).

31 Josep de C. Laplana y Mercedes Palau-Ribes O'Callaghan (eds.) (2004). *La pintura de Santiago Rusiñol, obra completa*. Barcelona: Editorial Mediterrània, p. 70.

que la defensa del jardín autóctono parte de la defensa del jardín tradicional, el de los pobres, frente al jardín nuevo «con las plantas numeradas y bautizadas [...] para ser civilmente conocidas»; propone una nueva «aristocracia del arte» que luche contra la «vulgar clase media» y encuentre la forma de hacer nuevos jardines selectos, ajenos a «la fuerza de la insultante mayoría». Los jardines de esa «aristocracia del arte» deben inspirarse en los antiguos, tanto los de la vieja aristocracia como los de las clases populares, cuyo paradigma son los cármenes de Granada, espejo donde deben mirarse los que él denomina «jardines modernistas». «Pero antes de que muera del todo el recuerdo de las buenas tradiciones, para esperar esas nuevas que mejoren los presentes, hay que ver estos cármenes de ahora».³²

Esa idea será adoptada por los regionalistas, que en el tema «jardín» tomarán a Rusiñol como bandera. Almagro San Martín, para renacer los jardines españoles, tras dibujarlos como herencia árabe y en peligro por la preponderancia del jardín inglés, propone: «Para reconstruirlos quedan, sin embargo, algunos vestigios. En Granada, he descubierto un carmen que pudo salvar las líneas principales de su remota traza mora» (véase la ilustración 6).³³

Ilustración 6. *Arquitectura verda* de Santiago Rusiñol (1903). A la derecha, el mismo paseo aparece en la foto *Jardín moruno* de Torres Molina (1916).³⁴



Fuente: De izquierda a derecha, Estampa del libro de Santiago Rusiñol (1903). *Jardins d'Espanya*. Foto *Jardín moruno* de Manuel Torres Molina (1916).

32 Santiago Rusiñol (1897). *Impresiones de arte*. Barcelona: La Vanguardia, p. 229.

33 Melchor de Almagro San Martín (1916). «Jardines de Granada (para Santiago Rusiñol)», *La Esfera*, 128: [dos páginas sin numerar].

34 La foto *Jardín moruno* de Manuel Torres Molina se incluye, con ese título, en el artículo de Melchor de Almagro (véase Melchor de Almagro San Martín [1916]. «Jardines de Granada (para Santiago Rusiñol)», *Op. Cit.*) como ejemplo de supervivencia de un jardín árabe en Granada. Se reproduce aquí a partir de un original de época (colección jtr), no de su impresión en la revista *La Esfera*, que era de peor calidad.

Reproduce de él, en su artículo, una foto de Torres Molina titulada *Jardín moruno*. Buena prueba del funcionamiento de la mirada regionalista era que se trataba en realidad de un carmen de la segunda mitad del siglo XIX construido en un lugar que, antes de hacerse el jardín, era un terreno sin signos de ocupación previa. De ese mismo paseo de cipreses de la foto, veinte años más joven, Santiago Rusiñol pintó un cuadro, *Arquitectura verda*, incluido en su carpeta *Jardins d'España*.

En la inmensa mayoría de sus pinturas, no solo de la etapa inicial, Rusiñol tuvo verdadera obsesión por las topiarias arquitectónicas, casi siempre de ciprés, que él consideraba herencia árabe.³⁵ De ellas, eran las glorietas las más repetidas, habitaciones formadas por arcos de cipreses recortados. La glorieta será sinónimo del jardín de Rusiñol, no por casualidad la coloca Picasso como fondo en un retrato del pintor. De ellas destaca por su énfasis a la denominada *Glorieta de la bailarina*, que dibuja en varios de sus cuadros con distinto título. Por una suma de casualidades jardineras, era la que había en la finca granadina de la bailarina gitana Josefa Durán, quien fue inmortalizada literariamente en la biografía *Pépita* que escribió su nieta Vita Sackville-Wets, escritora y apasionada jardinera.

La aportación de Forestier a la formación del estilo regionalista andaluz

Creada la necesidad de construir jardines en estilo español, había que tener las claves para hacerlo. El autor que resolvió el problema sería, paradójicamente, un extranjero, Jean Claude Nicolás Forestier.³⁶ Llegó a España en 1911, llamado desde Sevilla para colaborar en la Exposición Universal que se estaba preparando y que, finalmente, sería la Iberoamericana de 1929.³⁷ Su encargo era transformar el jardín paisajista realizado a mitad del XIX por el duque de Montpensier en su Palacio de San Telmo, que había sido cedido a la ciudad en 1893 por la Infanta María Luisa, en cuyo reconocimiento adoptó su nombre, Parque de María Luisa. La Sevilla que recibió a Forestier era el centro de gestación de un nuevo movimiento arquitectónico, el regionalismo local neosevillano, y la llegada de un extranjero para renovar tan importantes jardines no fue bien recibida. Todo el mundo en la ciudad estaba de acuerdo en que el ajardinamiento del Parque de María Luisa debía hacerse «prescindiendo de todo sello extranjero» y manteniendo el «carácter de los jardines andaluces».³⁸ Como línea de diseño, Forestier escogió inspirarse en los jardines históricos regionales, muy especialmente en los existentes en la Alhambra y el Generalife granadinos (véase la ilustración 7). El resultado sorprendió favo-

35 Sobre estas topiarias en la pintura de Rusiñol véase José Tito Rojo y Manuel Casares Porcel (1999). «La bailarina del Generalife y las topiarias de ciprés en los jardines granadinos del siglo XIX», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 35, pp. 57-92.

36 Sobre Jean-Claude-Nicolas Forestier hay amplia bibliografía, sirva como referencia imprescindible la obra de Benedicte Leclerc (ed.) (1994). *Jean Claude Nicolas Forestier, 1851-1930. Du jardin au paysage urbain*. París: Picard. Sobre sus realizaciones en Sevilla, puede consultarse Sonsoles Nieto Caldeiro (1995). *El jardín sevillano de 1900 a 1929*. Sevilla: Padilla. Y, en general, para su trabajo en Andalucía, la tesis doctoral de Antonio Tejedor Cabrera (1998). *Jardines históricos de Andalucía*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

37 Véanse Cristina Domínguez Peláez (1995). *El Parque de María Luisa, esencia histórica de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla; y Vicente Lleó Cañal (1997). *La Sevilla de los Montpensier*. Sevilla: Focus.

38 Sobre los acuerdos del Comité de la Exposición de Sevilla en 1911, véase Sonsoles Nieto Caldeiro (1995). *El jardín sevillano de 1900 a 1929*. Op. Cit., p. 72.

rablemente a todos, incluidos sus iniciales oponentes, de modo que se convirtió en una pieza fundamental para articular el ansiado jardín nacional que sería, ya definitivamente, asimilado a lo andaluz de tradición islámica.

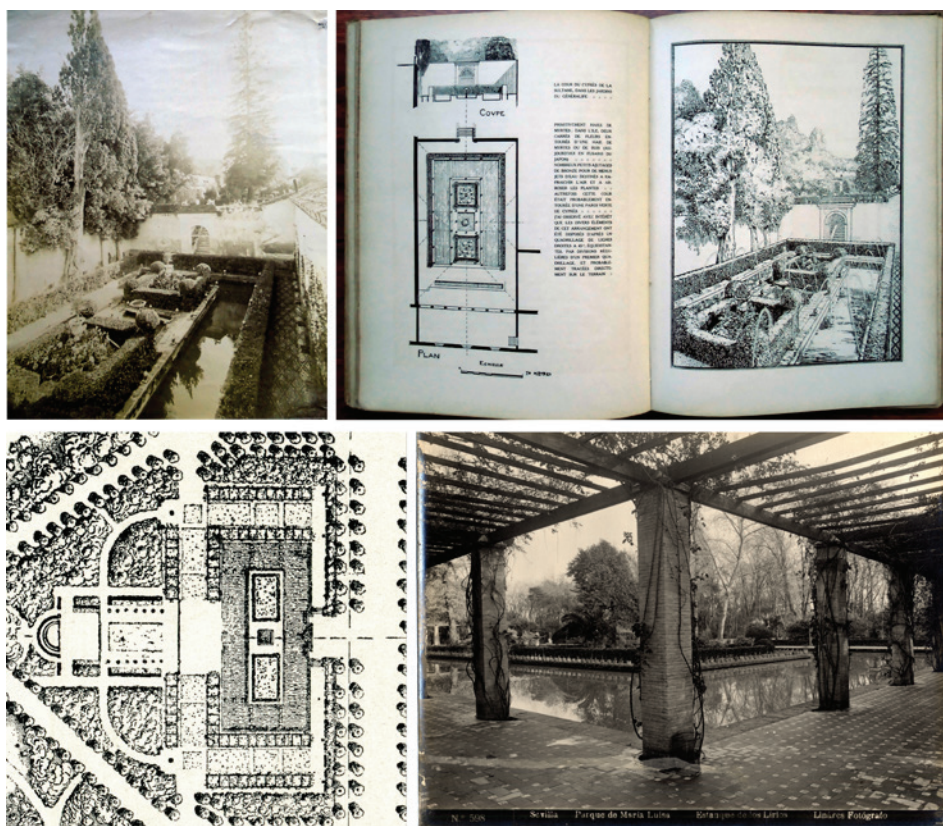
De la misma forma que el jardín nacionalista italiano debió mucho a la obra de teóricos y paisajistas sajones, no es extraño que fuera un francés quien aportara los criterios para el regionalismo jardinero español. La Francia de esos años estaba afrontando un problema cultural en el que también participó Forestier: encontrar el estilo válido para la obra colonial africana. Tras la Conferencia de Algeciras (1906) y el Tratado de Fez (1912), Francia se hizo cargo de la gestión colonial de Marruecos. El mariscal Lyautey decidió no repetir la experiencia argelina, que abolió la cultura local y la sustituyó por la francesa, y puso en marcha un aparato de intelectuales y técnicos que desarrollaron la arquitectura, el urbanismo y el arte del protectorado con un estilo que se denominó *hispano-mauresque*.³⁹ Se determinó que en Marruecos se conservaban los vestigios de un arte esplendoroso, musulmán pero no «árabe», sino producido y desarrollado en Europa, España, de ahí el uso de ese nombre, *hispano-mauresque*, que en su traslación castellana «hispanomusulmán» acabó imponiéndose y arrinconando los términos usados con anterioridad. El arte de la colonia debía inspirarse en ese modelo que había que investigar y concretar. El proceso fue un complejo juego de cruces e influencias, rico en matices, donde se entremezclaban conceptos teóricos, estudios históricos y literarios, abundantes publicaciones, arqueología en diversos territorios, proyectos de arquitectura, planes urbanísticos y realizaciones de parques públicos y jardines, todo ello animado por Lyautey, con nombres destacados en muy diversas vertientes de la cultura, Henri Prost, Albert Laprade, Georges Marçais, Jean Gallotti, Henri Terrasse, Tranchatt de Lunel. Un potente dispositivo de producción cultural en el que Forestier colaboraba en la parte que le correspondía, el urbanismo y los espacios ajardinados de las ciudades marroquíes.⁴⁰

39 José Antonio González Alcántud (2010). La fábrica francesa del estilo *hispano-mauresque*, en la galería mediterránea de espejos deformantes, en *José Antonio González Alcántud (ed.). La invención del estilo hispano-magrebí*. Barcelona: Anthropos, pp. 15-76.

40 En el diseño de jardines intervendrán también otros paisajistas, como los mismos Henri Prost y Albert Laprade. En el caso concreto de Jean Gallotti, hay que destacar la influencia de su libro *Le jardin et la maison arabes au Maroc*, con una significativa presentación de Lyautey (véase Jean Gallotti [1926]. *Le jardin et la maison arabes au Maroc*. París: Albert Levy). Curiosamente, en este libro la presencia de Andalucía es muy discreta, apenas nombrada, y se dedica más a contraponer los jardines marroquíes a los franceses y a resaltar su filiación oriental (Persia, la India, Turquía). Vale la pena indicar que, en su reseña de este libro, el arabista Georges Marçais sí pone el acento en Andalucía, llegando a afirmar que es el lugar donde se fijaron, en la Edad Media, los «*types partaits de riâd*» (véase Georges Marçais [1927]. «Les jardins arabes du Maroc», *Art et Decoration*, número de febrero, p. 60).

El «jardín hispanomusulmán»: la construcción histórica de una idea

Ilustración 7. Ejemplo del método de diseño de Forestier. 1. Observación de jardines en contexto andalusí. Patio de la Sultana del Generalife. 2. Estudio de esa realidad (análisis de su planimetría y dibujo, a partir de la foto anterior). 3. Trazado de un nuevo espacio que transforma el diseño del jardín de referencia (detalle de la planta del Parque de María Luisa en ese mismo libro). 4. Realización del jardín.



Fuente: 1. Fotografía de Rafael Garzón (1890). 2. Jean-Claude Nicolas Forestier (1922). *Jardins. Carnets de plans et de dessins*. París: Emile Paul. 3. *Ibidem*. 4. Fotografía de Linares (ca. 1920).

El «jardín en el clima del naranjo» que Forestier promueve en sus textos y en sus trabajos en España y Francia se relaciona con la opción francesa para el desarrollo colonial marroquí. En su persona se unían muchos factores que posibilitaron su papel fundamental en formalizar el buscado jardín hispano-mauresque. Tenía una formación académica recibida en la École Forestière de Nancy, ocupó cargos de responsabilidad administrativa en el Service d'Architecture des Promenades et Plantations de París, promovió asociaciones profesionales, era paisajista práctico y estaba además preocupado por los aspectos teóricos del urbanismo y del paisaje. Cuando se comprometió con el urbanismo en Marruecos o con sus obras en

España, había producido ya notables publicaciones, con el *Grandes Villes et Systèmes de Parcs* como más destacado.⁴¹ Esos componentes de su personalidad posibilitaron que su aportación en la construcción del jardín hispanomusulmán combinara la producción de teoría y la realización de jardines.

Su postura era coincidente en gran medida con la visión de los jardines como manifestación del espíritu de los pueblos, reflejando «los sentimientos y gustos de una raza»,⁴² pero sabía que de aquellos jardines del Medievo apenas nada quedaba, opinión que contrastaba con la del regionalismo local. Ya había expresado esa opinión en referencia a los jardines medievales franceses: «Du Moyen Âge il ne reste aucun vestige; seules, quelques miniatures, quelques tapisseries, des notes éparses dans des comptes, des très anciens plans nous donnent des jardins de cette époque de très vagues idées».⁴³ De los jardines andalusíes tenía la misma certeza: «¿Qué debían ser los Jardines de la Alhambra, obras desgraciadamente efímeras, desaparecidas bajo las tormentas que los asaltaron y de los cuales queda —único testigo de su esplendor abolido— una fuente de mármol que surgió bajo la piqueta de los obreros al pie de la Torre de las Damas?».⁴⁴

Pero había líneas que le permitían encontrar referentes formales para construir jardines en esa órbita. De un lado, la pervivencia de la tradición, pues los jardines andaluces de su tiempo eran la pervivencia «castiza, del antiguo refinamiento», y en los jardines de Marruecos se localizaba similar tránsito, pues allí el antiguo arte se conservaba «reducido, es cierto, a sus principios rudimentarios».⁴⁵ Como puede verse, Andalucía y Marruecos coinciden en ser la reserva empobrecida de un arte perdido. La habilidad de Forestier fue localizar trazados que pudieran ser presentados como andalusíes (los de los Jardines de la Alhambra y el Generalife, no en todos los casos medievales) y añadirles la decoración andaluza que ya estaban usando los arquitectos regionalistas sevillanos.⁴⁶ De Marruecos toma también elementos decorativos y algunos diseños, especialmente en juegos de agua. El resultado fue su propuesta de Parque de María Luisa, origen del jardín arábigo-andaluz que luego imitaron sus discípulos, los jardineros regionalistas españoles.

Si se observa la opción de Forestier, esta unía las dos posibilidades que se habían experimentado de forma infructuosa en los jardines del XIX y que antes hemos analizado; en unos, el acento se ponía en algunos elementos decorativos, pero no en los trazados y, en otros, se hacía al contrario. Forestier presenta trazados de origen islámico y los decora con los elementos de la tradición andaluza. En el caso

41 Véase Jean-Claude-Nicolas Forestier (1906). *Grandes villes et systèmes de parcs*. París: Hachette.

42 Jean-Claude-Nicolas Forestier (1922). «Jardines andaluces», *Arquitectura*, n.º 39, p. 298.

43 Jean-Claude-Nicolas Forestier (1914). «Jardins d'autrefois», *La Gazette Illustrée des Amateurs des Jardins*, n.º 6, p. 4.

44 Jean-Claude-Nicolas Forestier (1922). «Jardines andaluces», *Op. Cit.*, p. 300.

45 *Ibidem*, p. 299.

46 En su memoria del Parque de María Luisa emplea términos inequívocos de esa intención. «La riqueza de todas las decoraciones árabes puede ayudarnos poderosamente a embellecer estos jardines. Nosotros podemos encontrar bien sea ornamentaciones nuevas inspiradas en obras antiguas o bien objetos de otras épocas, tales como columnas, fuentes, bancos, pilones, etcétera, etcétera, que se encuentran todavía en gran número en Sevilla» (Juan Forestier [1991]. *Proyecto de arreglo del Parque de María Luisa. Exposición Hispano Americana de Sevilla. 1914*. Madrid: Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, sin paginar).

del parque sevillano, la mezcla de elementos se concreta en una curiosa geografía: los trazados son granadinos, los componentes son sevillanos. La imitación de las estructuras del Patio del Ciprés de la Sultana, de la acequia del Generalife o del crucero de canales de los Leones se viste con azulejos, macetas y ladrillos con la textura y color de los de Sevilla. Sin embargo, no se puede reducir la jardinería de Forestier a esa operación de recuperación y ensamblaje de tradiciones, añade numerosos aspectos de novedad. Como hicieron los Duchêne, Achile especialmente, en los jardines a la francesa, Forestier emplea una amplia gama de recursos, desde la incorporación de formas de tradición barroca, evidente en la geometría sinuosa de algunas de sus fuentes de María Luisa, a mezclas de geometrías modernistas que se adelantan a las habituales en el inmediato *art déco*.

Forestier tampoco se limita a mostrar una forma de realizar jardines, se preocupa en sus escritos de dar las pautas que entiende características de la jardinería hispano-andaluza. Nunca dejó un catálogo explícito, pero a lo largo de sus artículos pueden rastrearse ideas que se incorporarían a la concepción que durante todo el siglo XX se ha tenido de lo que eran los jardines hispanomusulmanes. Las relacionamos aquí con un mínimo comentario:⁴⁷

a) La combinación del diseño geométrico, simétrico, y el desorden en los cultivos. En esta opinión, Forestier recogía la fama precedente de los jardines andaluces con cultivos informales, pero corrigiéndola al insertarlos en un trazado formal. Fue recogida más tarde por Georges Marçais y,⁴⁸ en afortunada imagen, por su hermano William Marçais: «Una cuadrícula geométrica trazada en un trozo de selva virgen».⁴⁹

b) La mezcla en los plántales de plantas comestibles, aromáticas y flores. Esta idea se prolongaría a lo largo del XX bajo la denominación de *huerto-jardín*, visión reduccionista que olvidaba que lo determinante es la finalidad de los espacios y no el carácter de sus ingredientes. El Patio de la Acequia era un jardín y no un huerto, aunque entre sus vegetales hubiera algunos frutales.

c) La presencia de emparrados y enredaderas de rosales.

d) La topiaria de vocación arquitectónica, en sus palabras: «Los arcos de laureles, de bojés, de cipreses, los setos, las altas paredes de mirtos». Aquí traslada al pasado lo que observa en los jardines andaluces. Ciertamente, esas estructuras son de antiguo uso en jardinería, antes incluso de la aparición del islam.

e) La presencia de «cruceros» (en el sentido de «cruces de caminos»). Es uno de los grandes aciertos de Forestier. Se concretó más tarde, por Torres Balbás, en la expresión «patios de crucero», que no es exactamente lo expresado por el

47 Especialmente hemos usado para este fin los textos de Jean-Claude-Nicolas Forestier (1915). Los jardines hispano-andaluces y andaluces, *Bética*, n.º 43-44 [4 páginas sin numerar]; Jean-Claude-Nicolas Forestier (1920). *Jardins, carnet de plans et de dessins*. Paris: Emile Paul Frères Éditeurs; y Jean-Claude-Nicolas Forestier (1922). «Jardines andaluces», *Op. Cit.* Para una visión más extensa de los comentarios que incluimos, véase José Tito Rojo y Manuel Casares Porcel (2011). *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*. *Op. Cit.*

48 Georges Marçais (1927). «Les jardins arabes du Maroc», *Op. Cit.*

49 No hemos podido localizar la procedencia del texto citado, que extraemos de Emilio García Gómez (1947). «Sucursal del paraíso», *ABC*, 28 de febrero, p. 3.

francés. Curiosamente, el ejemplo considerado por Torres Balbás como paradigmático, el Patio de los Leones, no fue un patio de crucero en la Edad Media, todo estaba solado de mármol y, por tanto, sin caminos en los ejes.

f) Los pabellones que permitían a «las mujeres reclusas escaparse de la clausura y gozar del panorama».

g) El uso del agua con «cautivadora ingeniosidad», y señala los juegos de jardín, «esas “sorpresas de agua” imitadas después sin razón en los jardines de Italia y después en toda Europa». La visión foresteriana de los juegos de agua sería pronto sustituida por su contraria en el imaginario orientalista español que, en la defensa de un árabe contemplativo, melancólico, amante de los placeres sutiles, llegó a negar contra toda evidencia el uso de los juegos de agua en al-Andalus.

h) La elevación en andenes de los caminos para mantener la humedad de los cultivos. Fue uno de los mayores aciertos de Forestier, quien trasladó a al-Andalus lo que podía ver todavía en Marruecos. Con posterioridad, la arqueología ha confirmado que ese recurso era frecuente en los jardines andalusíes.

i) El refinamiento de los materiales, mármoles, azulejos.

j) La exuberancia sensorial: los perfumes, el ruido del agua, los colores de las flores, los violentos contrastes, el esplendor de los arbustos, la diversidad de especies. Funcionaba aquí la visión orientalista del árabe sensual que todavía hoy goza de fortuna. Sin entrar a discutir si hay pueblos más o menos sensuales que otros, lo que es cierto en la historia de la jardinería es que, en todo tiempo y lugar, se ha buscado en los jardines el disfrute de los sentidos. Gallotti recogió esta idea contraponiendo la libertad desordenada y lujuriosa de los *ryads* de Marruecos a *les jardins de l'intelligence* propios de Europa, con Versalles como emblema del sometimiento de la naturaleza, frente a la naturaleza exuberante y libre de los orientales.⁵⁰

Ilustración 8. Transformación de un jardín histórico para adecuarlo a la nueva estética regionalista. El Jardín de la Danza en el Alcázar de Sevilla en el siglo XIX (foto de León y Lévy, ca. 1885) y tras la incorporación de azulejos en bancos y escaleras (detalle de un par estereoscópico de la colección *El turismo práctico*, ca. 1925).



Fuente: Foto de León y Lévy (ca. 1885); colección *El turismo práctico* (ca. 1925).

⁵⁰ Jean Gallotti (1926). *Le jardin et la maison arabes au Maroc*. Op. Cit., vol. 2, p. 22.

El dominio ideológico del jardín hispanomusulmán

Esta doble vertiente de la obra foresteriana, sus jardines en clave historicista andaluza y su producción teórica, fue la base del imaginario «jardín hispanomusulmán» que se prolongó con pocas variantes a lo largo del siglo XX, y fue decisiva en el futuro de la jardinería española. Tras Forestier, se multiplicaron las realizaciones en clave andaluza por los paisajistas y arquitectos españoles, especialmente en las décadas de los veinte y treinta. Aunque hubo en ese mismo tiempo ejercicios de modernidad, no tuvieron la repercusión ni la fortuna crítica de los historicistas, que además se vieron beneficiados por el dominio ideológico del pensamiento tradicionalista tras la victoria del «bando nacional» en la guerra civil. En espacios públicos y privados, proliferaron las formas y elementos españolistas-andaluces, transformando incluso los antiguos jardines, a los que se incorporaron ingredientes que los acercaban a la nueva estética dominante (véase la ilustración 8). El fenómeno tuvo una vertiente interesante en la obra colonial en el Protectorado marroquí, donde las plazas públicas y los monumentos se vistieron con plantaciones e instalaciones (edificios, pabellones, mobiliario) en la estética iniciada por Forestier. Era, cerrando el círculo, una decisión política paralela a la de Francia en su correspondiente obra colonial. Si el hispanomusulmán era en España deudor del hispano-*mauresque* promovido por Lyautey, en Marruecos la influencia de lo andaluz coincide en ambos protectorados (véase la ilustración 9).

Ilustración 9. Jardín andaluz en la plaza de Mohammed V en Chauen, con arcos de ciprés, azulejos de Sevilla y fuente de forja de la Fábrica Juan Miró, también sevillana.



Fuente: Foto anónima (ca. 1940).

A nivel teórico, el arabismo francés tendrá también influencia. En 1941, Georges Marçais pronuncia una conferencia, posteriormente editada, que es el primer trabajo realmente científico sobre los jardines del islam.⁵¹ En España, comienzan a aparecer textos sobre el jardín de al-Andalus; son, como antes, más literarios que científicos, pero emitidos por arabistas, no por intelectuales o aficionados cuyo conocimiento de la realidad andalusí era reducido. De los que dedican atención, destaca Emilio García Gómez, que en varias ocasiones entrega breves artículos sobre el tema en «La Tercera», artículos de opinión de la tercera página del periódico ABC, luego recogidos en su libro *Silla del Moro* de 1948.⁵² En ellos, especialmente en algunos dedicados al Generalife,⁵³ avanzará formas de ver los jardines de al-Andalus que, sin rechazar lo establecido por Forestier, ponían el acento en la sensibilidad sensual y discreta que acabará caracterizando al jardín hispanomusulmán durante el franquismo. Frente al imaginado árabe exuberante del pasado, se dibujaba aquí un romántico ensoñador y místico. García Gómez hace literatura cuando habla de jardines, en uno de esos artículos, «Nuestro Generalife», él mismo lo indica. El arabismo científico, dice refiriéndose al de su época, ha abandonado el pintoresquismo y ha dejado solo el islote de los jardines, al que solo puede acercarse el poeta. Y en el ensoñamiento literario está considerar el Generalife una «sucursal del Paraíso», título de su otro artículo aquí citado, un sitio donde «indudablemente se esconde una nostalgia del Paraíso». Sigue en ese artificio estetizante los pasos de Georges Marçais, quien en su conferencia había comparado a los jardines del islam con el Paraíso coránico. Pero ni este ni García Gómez llegan a afirmar, ni mucho menos a teorizar, que en los árabes había una voluntad de hacer en sus jardines una metáfora religiosa, se limitan a realizar un juego literario, una licencia poética.

No se trata ya de eso en Francisco Prieto Moreno,⁵⁴ quien da como supuesto que el significado intencional de los musulmanes cuando hacían jardines era hacer una metáfora del Paraíso coránico, asunto que, como hemos señalado al inicio, se transmite también en el *Manifiesto de la Alhambra*. De alguna manera es Prieto Moreno quien cierra el proceso de invención del jardín hispanomusulmán. Sus opiniones marcarán la forma en que el jardín de al-Andalus será entendido por los especialistas, reforzadas por ser director de la Alhambra, arquitecto interesado en el jardín, profesor de la materia en la Escuela de Arquitectura de Madrid y autor de jardines dentro y fuera de la Alhambra.

Se sitúa la operación interpretativa de Prieto en el contexto español de los años cincuenta. En la ideología oficial del franquismo, España era considerada «la reserva moral de Occidente» frente a un Occidente racionalista e irreligioso. El carácter místico del español se proyecta a su pasado, incluso al islámico. Por

51 Georges Marçais (1957). Les jardins de l'Islam, en vv. AA. *Melanges d'histoire et d'archéologie de l'Occident musulman* [Tomo I]. Argelia: Impr. Officielle du Gouvernement Général de l'Algérie, pp. 233-240.

52 Emilio García Gómez (1948). *Silla del Moro y nuevas escenas andaluzas*. Madrid: Revista de Occidente.

53 Especialmente, «Sucursal del Paraíso» (ABC, 28 de febrero de 1947) y «Nuestro Generalife» (ABC, 13 de marzo de 1947).

54 Francisco Prieto-Moreno (1952). *Los jardines de Granada*. Madrid: Cigüeña.

eso, se cancelan las viejas miradas sobre los árabes, vistos en el siglo XIX como excesivos, amantes de los placeres y el lujo, decadentes. Ya no se afirma que hacían jardines para el placer, para el disfrute directo de los sentidos, para el derroche y la lujuria, sino para el placer discreto, delicado, para la meditación y el rezo; ya no son vistos los jardines como un adorno sin simbolización deliberada, sino como un símbolo religioso.

La operación ideológica tenía otros componentes que favorecieron su implantación. En una época en que la historia del arte estaba dominada por los análisis simbólicos, se ofrecía sobre el jardín islámico un significado desvelado sin necesidad de esfuerzos interpretativos, sin necesidad de buscar en la documentación concreta sobre cada jardín concreto una intención de su constructor. Mientras que frente a un cuadro un estudioso se veía obligado a analizar su contenido, a ver si tal figura mostraba o no elementos que permitieran saber qué significaba, a indagar sobre quién lo hizo o lo encargó, para qué estuvo pensado, en el caso del jardín islámico no hacía falta hacer un ejercicio equivalente. No importaba que se tratara del patio de una mezquita o del de un palacio, del jardín de un rey piadoso y poeta o del de un rey criticado por los imanes como impío, que fuera un pequeño espacio doméstico de una familia de medianos ingresos o una finca de recreo en las afueras de la ciudad, de uso íntimo o colocado ante un trono para asombro de vasallos y embajadores. Todos tenían el mismo significado intencional, ser una metáfora del Paraíso, ser un símbolo religioso. Sin ningún esfuerzo de análisis y sin la búsqueda de improbable documentación, el emisor del discurso cumplía con el requisito de aportar apariencia de profundidad en el análisis. Bastaba, en los mejores casos, con aportar citas del Corán donde se demostrara la evidencia de que el Paraíso era un jardín para, en una falacia argumental simple (falacia del consecuente), inferir de eso que todos los jardines eran un «Paraíso».

La conversión del árabe desmesurado del XIX en el místico y delicado de la segunda mitad del XX tuvo repercusiones en multitud de otros detalles. Si en el XIX, y Forestier lo continuaba afirmando, los musulmanes hacían infinidad de juegos de agua, con fuentes fantasiosas o surtidores de metros de altura, pasa a pensarse que no usaban surtidores y se limitaban a acariciar el agua sentados en el borde de los estanques. En la negación de cualquier atisbo de frivolidad, se pasa de considerar la mezcla de plantas utilitarias y ornamentales a defender que, en realidad, en al-Andalus no había auténticos jardines, sino cultivos productivos (huertos, huertas) más o menos decorados. Ocurrió igual con los recortes de vegetales, si la topiaria arquitectónica era considerada hasta Forestier, incluido, característica indudable, se pasó a afirmar que ese artificio no se usaba en al-Andalus, de modo que pasó a considerarse cualquier supervivencia, los setos de Comares, por ejemplo, como evidente incorporación cristiana.⁵⁵ Casi siempre estos juicios se desarrollaron con más soltura en obras de divulgación, pero con mayor o menor intensidad solían estar presentes en la mayoría de los trabajos, sobre todo cuando

55 Sobre todos estos conceptos, remitimos a los estudios en detalle incluidos en José Tito Rojo y Manuel Casares Porcel (2011). *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*. Op. Cit.

no se trataba de estudios sobre el jardín y bastaba con apuntar en pocas líneas los lugares comunes.

Si la última fase de la invención del jardín hispanomusulmán se puede considerar cerrada con Prieto Moreno, puede decirse también que su hegemonía comenzó a declinar cuando, en las últimas décadas del siglo XX, comenzaron a realizarse estudios específicos sobre esos jardines, desde la arqueología, el arabismo o la historia del jardín. Lo mismo que se apuntó el libro *Los jardines de Granada* como hito de la invención puede decirse que *La arquitectura en la literatura árabe*, de María Jesús Rubiera Mata,⁵⁶ significó el inicio de una nueva fase en la historiografía jardinera donde el estudio de los documentos sustituía a la invención poética. Había allí no solo una *óptica* nueva, sino una implícita crítica al pensamiento precedente.

De la misma forma que eso que hemos llamado *jardín hispanomusulmán* se estableció en sus orígenes por la necesidad del nacionalismo español de principios del XIX y se consolidó en la segunda fase de esa ideología, la correspondiente al franquismo, podemos considerar que la fase actual se desarrolla cuando aquella naturaleza del árabe español no tiene cabida ya en los imaginarios actuales, en la forma en que hoy se contemplan las sociedades y la forma de ser de los árabes. En tanto que el jardín de al-Andalus fue una realidad medieval, no sería acertado trasladar a aquel tiempo y lugar juicios debidos a la realidad del presente, juicios que con gran probabilidad pueden estar ideológicamente contaminados. Retomando el significado de ruptura que tuvo el libro de Rubiera Mata, el único camino para avanzar en el conocimiento de lo que eran y significaban los jardines andalusíes es el estudio de los documentos, sean textos literarios o técnicos, restos materiales emergentes o soterrados, obras de arte pintadas o esculpidas, pólenes o minerales en los suelos. No significa la exigencia de rigor renunciar a la parte de poesía que García Gómez reclamaba, perder en el presente la lección de disfrute, de buen hacer y belleza de los jardines de al-Andalus. «Esta idea de un mensaje indescifrable es la que mejor representa lo que es para nosotros el Generalife», decía García Gómez en marzo de 1947. Puede hacerse extensible sin esfuerzo al conjunto de los jardines de al-Andalus, estén todavía plantados de flores o descritos en un libro de poemas, sin tener que inventar un nuevo jardín hispanomusulmán a la medida de nuestras necesidades de producir ideología.

BIOGRAFÍA DEL AUTOR

José Tito Rojo es conservador del Jardín Botánico de la Universidad de Granada y paisajista especializado en restauración de jardines históricos. Como investigador, ha prestado especial atención al jardín andalusí y a su influencia en el moderno paisajismo español. Es doctor por la Universidad de Granada y, en ella, trabaja como conservador del Jardín Botánico. Asimismo, es miembro del Comité Cien-

56 María Jesús Rubiera Mata (1981). *La arquitectura en la literatura árabe. Datos para una estética del placer*. Madrid: Editora Nacional.

tífico Internacional de Paisajes Culturales del ICOMOS y del Comitato Scientifico de la Fondazione Benetton Studi e Ricerche. Entre sus obras más recientes, hemos de destacar: «Modernity and Regionalism in the Gardens of Spain (1850-1936): From Radical Opposition to Misunderstood Synthesis» (*Studies in the History of Art*, 2015); *I grandi bacini d'acqua nell'Occidente musulmano: funzione, evoluzione, restauro. A proposito della Favara* (Coedición Fundación Benetton Studi Ricerche/Antiga Edizioni, 2015). Y, entre las obras colectivas, podemos subrayar: *Jardín y paisaje. Miradas cruzadas* (Abada, 2011, con Juan Calatrava); *El jardín hispanomusulmán: Los jardines de al-Andalus y su herencia* (Editorial Universidad de Granada, 2012, Manuel Casares-Porcel); y «Las tipologías de los jardines de la Alhambra en el siglo XIX a la luz de la fotografía» (*Cuadernos de la Alhambra*, 2013, junto a Manuel Casares-Porcel).

RESUMEN

Desde el Romanticismo hasta la actualidad, el concepto *jardín hispanomusulmán* ha evolucionado de forma paralela a cómo cambiaba la forma de entender la realidad de al-Andalus, adquiriendo en diversos momentos y autores connotaciones incluso contradictorias. Se analiza el fenómeno relacionándolo con los cambios sociales y su repercusión en la creación de un estilo jardinero regionalista que acabó imponiéndose como norma en las primeras décadas del siglo XX y, con más fuerza, tras la victoria militar e ideológica del pensamiento nacionalista en la guerra civil. En ese contexto, se estudian las aportaciones de relevantes figuras del paisajismo español teórico y práctico, tanto en los antecedentes, con autores españoles como Melitón Atienza o Pedro Julián Muñoz y Rubio, como en su definitiva configuración, en la que ocupan papeles relevantes el pintor Santiago Rusiñol y el teórico y jardinero francés Jean-Claude Nicolas Forestier. Al análisis de las manifestaciones de la historicidad del concepto se superpone el de su reflejo en los jardines hechos en cada etapa en estéticas hipotéticamente islámicas.

PALABRAS CLAVE

Jardín regionalista, jardín hispanomusulmán, Jean-Claude Nicolas Forestier, Santiago Rusiñol, Francisco Prieto-Moreno.

ABSTRACT

From the Romantic period until today, the concept of the *Hispano-Muslim garden* has evolved in parallel to the changes in the way the perception of al-Andalus has been understood, acquiring contradictory connotations at different times and due to different authors. We will analyse the phenomenon by relating it to social changes as well as its impact on the creation of a regionalist style of garden that eventually became mainstream in the early decades of the twentieth century and even more deeply-rooted following the military and ideological victory of nationalist thinking of the Spanish Civil War. In this context, the contributions of important figures with regard to the history of landscape gardening theory and practice will be examined, via Spanish authors such as Melitón Atienza and Pedro Julián

Muñoz y Rubio, as will the definitive shape of the garden, with important roles played by the painter Santiago Rusiñol and the French theoretician and gardener Jean-Claude Nicolas Forestier. Our analysis of the manifestations of the concept's historical authenticity will be overlapped by that of how it was reflected in the aesthetics of theoretically Islamic gardens created during each period.

KEYWORDS

Regionalist garden, Hispano-Muslim garden, Jean-Claude Nicolas Forestier, Santiago Rusiñol, Francisco Prieto-Moreno.

الملخص

منذ عهد الرومانسية و إلى يومنا هذا، عرف مفهوم الحديقة الإسبانية الإسلامية تطورا موازيا لتغير طريقة فهم واقع الأندلس، ليكتسي، في لحظات مختلفة و عند بعض الكتاب، دلالات متناقضة أحيانا. ستخضع الظاهرة للتحليل من خلال ربطها بالتحويلات الاجتماعية و مساهمتها في خلق نمط بستاني جهوي، سيفرض نفسه كقاعدة في العقود الأولى من القرن العشرين، و بزخم أكبر، بعد الإنتصار العسكري و الإيديولوجي للفكر القومي خلال الحرب الأهلية. في هذا السياق، ستخضع للدراسة مساهمات وجوه بارزة في مجال هندسة المناظر الطبيعية الإسبانية، النظرية منها و التطبيقية، سواء في سوابقها، من خلال مؤلفين إسبان مثل ميليطون آتينتا أو بيدرو جوليان مونيوت إي روبيو، أو في تشكيلتها النهائية، التي يعود فيها الفضل الرئيسي للرسام سانتياغو روسينيول، و المنظر و البستاني الفرنسي جون كلود نيكولاس فورستيي. هكذا يتداخل تحليل تجليات تاريخية المفهوم، مع إنعكاساته على الحدائق التي صنعت في كل مرحلة في إطار جماليات إسلامية مفترضة.

الكلمات المفتاحية

الحديقة الجهوية، الحديقة الإسبانية الإسلامية، جون كلود نيكولاس فورستيي، سانتياغو روسينيول، فرانسيسكو بريطو مورينو.