

Los jardines del carmen Rodríguez-Acosta: la melancolía de lo clásico desde la tradición local

The gardens of the Rodríguez-Acosta 'Carmen' town house: classical melancholy in local tradition

González Román, Carmen *

Fecha de terminación del trabajo: febrero de 2004.

Fecha de aceptación por la revista: octubre de 2005.

C.D.U.: 712.3 (460.357)

BIBLID [0210-962-X(2005); 36; 217-233]

RESUMEN

Los jardines del carmen Rodríguez-Acosta constituyen un ejemplo singular de integración entre arquitectura y paisaje. La fascinación que despiertan estos jardines es el resultado de una sabia combinación de elementos arquitectónicos y vegetales inspirados en varios estilos. El clasicismo late especialmente en los motivos arquitectónicos, un clasicismo en estado puro o compartido con algunas licencias del Manierismo o del Barroco italiano. Mientras tanto, en la vegetación afloran elementos relacionados con un regionalismo autóctono que aproximan estos jardines a realidades más inmediatas.

Palabras clave: Jardines; Clasicismo; Perspectiva; Regionalismo; Jardinería; Cármenes; Casas de Campo.

Identificadores: Carmen Rodríguez-Acosta (Granada).

Topónimos: Granada.

Período: Siglo 20.

ABSTRACT

The gardens of the town house belonging to the Rodríguez-Acosta family constitute a unique example of the integration of architecture and landscape. The fascination which they provoke in the visitor is the result of an intelligent combination of elements of architecture and foliage, taking its inspiration from several different styles. The architectural features belong to a more or less pure classical style with admixtures of mannerism or Italian baroque. On the other hand in the foliage we find elements characteristic of the region and the specific locality.

Key words: Gardens; Classicism; Perspective; Regionalism; Gardening; Carmen (town house); Country houses.

Identifiers: Carmen Rodríguez-Acosta (Granada).

Place names: Granada.

Period: 20th century.

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga.

La singularidad y belleza del carmen Rodríguez-Acosta parece el resultado de un inquietante equilibrio entre arquitectura y jardines. El edificio, ubicado en un entorno paisajístico dignificado por la Alhambra, es objeto de admiración y ha sido analizado en puntuales estudios. Las distintas fases del proceso constructivo se relacionan, al día de hoy, con varios arquitectos: Ricardo Santa Cruz, Modesto Cendoya, Teodoro de Anasagasti y José Felipe Jiménez Lacal. Sin embargo, aunque no existe acuerdo entre los investigadores sobre qué arquitecto tuvo mayor protagonismo en el proyecto definitivo, prevalece la idea de que tanto en la génesis, como en las distintas modificaciones que en el transcurso de su edificación se llevaron a cabo, parece estar presente la pauta marcada por el propio cliente, el pintor José María Rodríguez-Acosta¹.

A pesar de la fascinación que despiertan los jardines del carmen Rodríguez-Acosta son escasos los estudios realizados sobre ellos, la mayor parte constituyen referencias incluidas en investigaciones que centran la atención fundamentalmente en el edificio. No obstante, también en lo que se refiere a los jardines, prevalece la idea de que el diseño de los mismos es del propio José María Rodríguez-Acosta.

La más reciente aportación sobre el carmen Rodríguez-Acosta, un exquisito libro con texto de Rafael Moneo y hermosas fotografías de Francisco Fernández, supone un minucioso análisis realizado por el prestigioso arquitecto a partir del descubrimiento de un singular álbum de fotografías del propio Rodríguez-Acosta, donde fue dejando constancia de las distintas fases de la construcción del carmen. Moneo considera que a falta de documentación precisa no se pueden atribuir los jardines a ninguno de los arquitectos implicados en el proyecto, y apunta la tradición oral que relaciona a Modesto Cendoya, conservador de la Alhambra, con la configuración de los jardines del carmen Rodríguez-Acosta. Desde nuestro punto de vista, el arquitecto malagueño Ricardo Santa Cruz podría tener mayor protagonismo del que hasta hace poco se le ha reconocido, no sólo en lo que se refiere a un concepto de edificio que prevalecerá en los proyectos posteriores, como demuestra Moneo, sino que, además, la huella de Ricardo Santa Cruz podría haberse dejado notar también en la configuración inicial de los jardines.

El espacio exterior del carmen, concebido en estrecha relación con el espacio interior, se configura en base a diversas áreas que parecen constituir verdaderas estancias. En ellas domina la impronta clásica en el empleo de columnas, frisos o esculturas situadas en variados ejes de simetría, donde la perspectiva, utilizada con valor escenográfico, dota a determinados espacios de un marcado acento renacentista. Pero también encontramos elementos de distinta procedencia, entre los que sin duda ocupan un papel destacado los autóctonos, inspirados en los cármenes granadinos.

BREVE HISTORIA DEL EDIFICIO

El solar que Rodríguez-Acosta eligió en 1913 para levantar su casa estudio era un terreno escarpado próximo a la Alhambra. Con esta decisión el pintor se alejaba de la zona entonces más codiciada y valorada de Granada, la Gran Vía. El accidentado suelo se situaba entre

el callejón Niños del Rollo y la calle del Aire Alta, a pocos metros del recién construido Hotel Alhambra Palace, obra del arquitecto Modesto Cendoya.

José María Rodríguez-Acosta, consciente de la envergadura de la obra, juzgó oportuno iniciarla construyendo, en la calle del Aire Alta, una pequeña casa que permitiera atender los trabajos en curso². Poco más tarde, en octubre de 1916, José María Rodríguez-Acosta recibe de manos del arquitecto malagueño Ricardo Santa Cruz los dibujos para levantar una casa estudio en el callejón Niños del Rollo. El proyecto de Santa Cruz ha sido meticulosamente analizado y debidamente rescatado y valorado por Rafael Moneo quien, al manejar la bibliografía publicada sobre el carmen, se sorprende de cómo el proyecto del arquitecto malagueño ha sido ignorado la mayoría de las veces, cuando no escuetamente mencionado con desdén. Moneo, a la vista de los dibujos de los alzados de Santa Cruz, advierte el carácter historicista que éste último imprimió a la fachada norte sobre el callejón Niños del Rollo, en la que empleó un lenguaje tardorenacentista. En la fachada sur, que mira a la ciudad, Santa Cruz se movió con más libertad y utilizó un lenguaje ecléctico al emplear ventanas ojivales, ojos de buey estrellados, ajimeces, columnatas, algún arco de medio punto³, etc.

Lo más novedoso del edificio diseñado por Santa Cruz reside en la articulación espacial y la configuración de los distintos planos del edificio, aspectos que, a juicio de Moneo, están relacionados con las investigaciones de los arquitectos más avanzados de aquellos años⁴. Sin duda, la conclusión más novedosa e interesante a la que llega en su investigación el prestigioso arquitecto es que, pese a los proyectos posteriores, el edificio actual reproduce los rasgos característicos de la casa-estudio diseñada por Ricardo Santa Cruz.

Se desconocen las razones por las que José María Rodríguez-Acosta prescindió de los servicios de Santa Cruz encomendando a Teodoro Anasagasti un nuevo proyecto en 1920. Anasagasti incide en lo que ya se adelantaba en la propuesta de Santa Cruz, en “una arquitectura híbrida y diversa, eminentemente pintoresca”, si bien en una nueva versión del proyecto realizada en 1921, se advierte la voluntad de eliminar y simplificar los excesos pintorescos. Ahora bien, la nueva impronta más clásica del edificio posiblemente estaba ya decidida cuando Anasagasti se incorporó al proyecto y en ello tuvo mucho que ver el diseño del jardín, cuya construcción coincidió con un momento en el que el pintor Rodríguez-Acosta se sentía atraído por la arquitectura grecorromana⁵.

Pese a que los críticos han entendido el carmen como una de las obras más distinguidas de la carrera de Anasagasti, coincidimos con Moneo en que el aspecto actual del edificio es muy distinto de los alzados propuestos por el arquitecto vasco, quien se mostró más apegado en este proyecto a una arquitectura popular de tendencia historicista. Sin embargo, queda justificada en cierto modo tal atribución porque la impronta del carmen Rodríguez-Acosta ofrece una imagen muy similar a las ensoñaciones arquitectónicas de algunos de los dibujos de Anasagasti. Así, como afirma Javier Pérez Rojas, el tratamiento pictórico y simbolista de los alzados para el proyecto de Cementerio Ideal, una de las creaciones de mayor éxito y resonancia de Anasagasti, o la sugerente arquitectura del proyecto de Villa del César, poseen esa atmósfera misteriosa, a lo Böecklin, que algunos autores han relacionado con el carmen Rodríguez-Acosta⁶. En estos dibujos, como sucede en el carmen,

de los marcados efectos que resultaban de la relación entre formas artísticas y paisajísticas¹⁰. El aspecto arquitectónico de los jardines de la villa Aldobrandini era fundamental en las instalaciones a la hora de lograr dicha prestancia. Además, la vivienda, situada en la línea dominante de la composición del conjunto, constituye un punto central de referencia desde el que se puede disfrutar de las instalaciones exteriores.

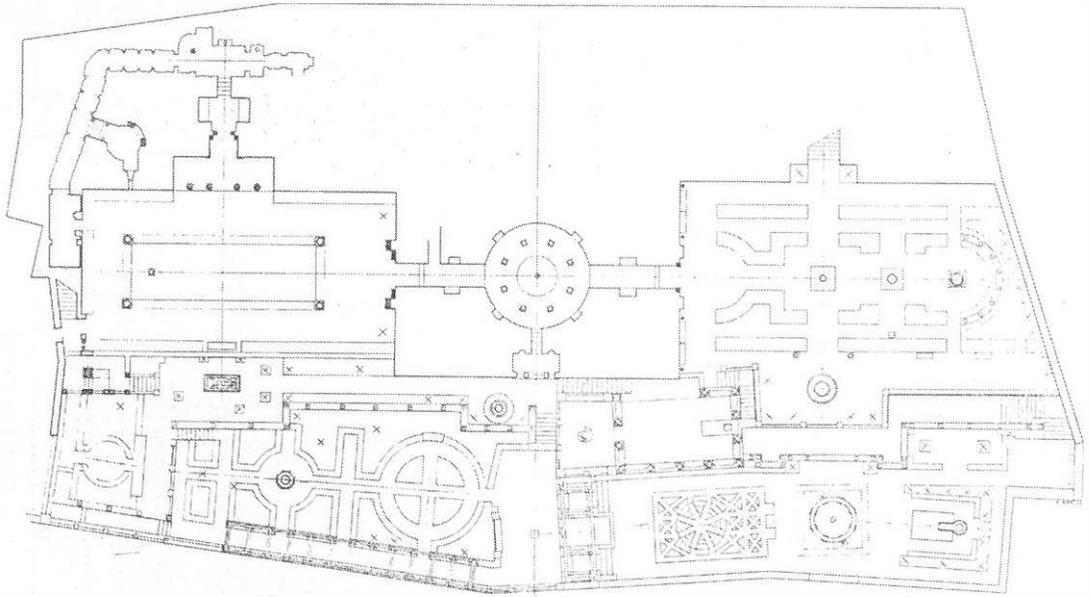
Otro jardín renacentista en el que la pendiente natural del terreno constituye el elemento integrador de la arquitectura y el paisaje es el de la Villa de Este en Tivoli, heredero, como tantos otros, del patio del Belvedere. Las instalaciones se componen de dos partes: un jardín inferior plano, que se eleva sin embargo por su parte nordeste, y un jardín colgante escalonado en cinco terrazas que suben hacia el palacio, accesible por medio de escaleras rectas, un sistema de caminos en rampa y escalinatas, así como caminos transversales. El eje central está señalado por varios nichos en la dirección de la pendiente, cuyas formas van siendo más ricas a medida que se aproximan al palacio.

Un último ejemplo a señalar en el que prevalece la idea del jardín renacentista característico del entorno de Roma, según la cual la arquitectura, integrada en el paisaje, adquiere la función directiva¹¹, son los jardines de la Villa Lante en Bagnaia. También aquí, encontramos una zona aterrazada con una visión en perspectiva unifocal.

A diferencia de las villas renacentistas, los jardines del carmen Rodríguez-Acosta (fig. 2) no están organizados en torno a un rígido eje axial, sino que en ellos se articulan toda una serie de ejes manejados con extrema libertad, “de ahí la pintoresca vitalidad de un jardín en el que no se advierte la tiranía que impone la perspectiva, a pesar de hacerse en él con frecuencia uso de la misma para producir efectos escenográficos y visuales”¹². Tampoco, en el carmen granadino aparecen los juegos de agua: variopintos surtidores, ninfeas, fuentes en cascada, etc. tan frecuentes y característicos de las villas italianas. El agua en el carmen Rodríguez-Acosta se recrea en la quietud de un estanque o en el leve hilo de agua que emana de un surtidor.

Dadas estas características, los jardines del carmen Rodríguez-Acosta estarían próximos al concepto de jardín romano de época clásica. Farinello describió muy acertadamente la organización de este jardín y, dado lo significativo de sus palabras, merece la pena reproducirlas: “En realidad, el parque romano, lejos de constituir un todo cerrado, se divide en cierto número de agrupaciones y ordenaciones casi independientes unas de otras... En cada episodio el jardín adopta una forma original. La unidad del conjunto no emana de la aplicación de un criterio rígido de ordenación, sino que deriva de la sabia disposición de los edificios de acuerdo con la forma del terreno... Para los romanos, la función primaria del jardín es la de hacer realidad una vinculación progresiva entre la arquitectura y la naturaleza mediante elementos apropiados para cualquier circunstancia. El jardín debe armonizarse con las líneas de los edificios para prolongarlas, ampliar sus ritmos y conducir gradualmente la visión desde el pórtico al bosque, de la terraza a la colina...”¹³.

Los rasgos descritos coinciden, en líneas generales, con los que se podrían establecer para definir los jardines del carmen. No obstante, conviene destacar que existe un principio rector en el trazado del conjunto a partir de la cúpula situada bajo la terraza principal



2. *Planta de los jardines del carmen Rodríguez-Acosta* (dibujo de Montserrat Ribas en Rafael Moneo. *El carmen Rodríguez-Acosta*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 2001).

de la casa-estudio. En efecto, al analizar la planta, se comprueba que la citada cúpula es el auténtico punto de referencia del trazado, “no sólo establece el eje transversal de la casa-estudio, sino que también longitudinalmente da pie a la aparición de tan importantes ámbitos del carmen como el jardín de Apolo o la alberca de Venus”¹⁴. Es precisamente en éstos espacios conectados a través del mencionado eje longitudinal donde más se aproximan los jardines del carmen a la visión perspectiva del Renacimiento. Pero tal orden y simetría se desvanecen cuando, en conexión con ellos, encontramos ejes secundarios que amplían y enriquecen el recorrido, o cuando damos con verdaderos “espacios autónomos” como el templo de Psiquis o el Teatro.

Los jardines del carmen Rodríguez-Acosta tienen, no obstante, un antecedente más inmediato a los hasta ahora señalados que resulta ineludible mencionar: los cármenes granadinos. Para empezar, tal y como ha sido apuntado por algunos investigadores¹⁵, el estilo del propietario de un carmen marca y define las características de estas construcciones. El dueño elige los elementos vegetales y constructivos que quiere poseer y disfrutar, de ahí la singularidad de cada uno de ellos. Además, los cármenes se organizan en terrazas que aprovechan la pendiente del terreno para ofrecer hermosas vistas, aunque en todos ellos prevalece un concepto de intimidad de origen árabe según el cual el interior de la casa queda oculto a las miradas que proceden del exterior.

Como tipología, los jardines del carmen Rodríguez-Acosta se ajustan a las características señaladas para los cármenes granadinos, sin embargo es necesario precisar algunos aspectos. Hasta la renovación regionalista llevada a cabo en torno a 1900, que supuso el avance del jardín en detrimento de los huertos, prevalecía en los cármenes el concepto de jardín hispanomusulmán, en el que alternaban la vegetación productiva (naranjos, caquis, etc.), con la ornamental (cipreses, laurel, etc.), y a ello se sumaba una variedad de flores que enriquecían con su colorido y perfume los jardines. Por lo tanto, la zona no edificada y dedicada al cultivo de los cármenes constituía, en la mayoría de los casos, un jardín-huerto. La desaparición de los huertos fue un proceso desarrollado a lo largo del siglo XIX, período en el que la jardinería granadina del Romanticismo fue introduciendo en los cármenes una serie de estructuras vegetales, cenadores, paseos, túneles de arcos, columnas, etc. que acabaron configurando un estilo local¹⁶.

En el carmen Rodríguez-Acosta el elemento vegetal se encuentra, en gran parte del jardín, subordinado a la arquitectura. El trazado arquitectónico del jardín parece condicionar en gran manera la disposición y selección de las especies ornamentales. Así, el número de especies es restringido, prevalece el ciprés como elemento compositivo, el cual desarrolla con frecuencia una función de paramento, aunque constituye también el material constructivo de singulares estructuras arquitectónicas. No hay cabida en este jardín para las flores, la uniformidad cromática constituye un principio estilístico en estos jardines. Estos aspectos vinculan estrechamente los jardines del carmen blanco con la jardinería granadina del siglo XIX, aunque también evocan, a grandes rasgos, las características del jardín renacentista italiano. En efecto, en éste último son notas distintivas, la preeminencia de los elementos de albañilería y piedra sobre los arbóreos y vegetales; el empleo de plantas que puedan contribuir al efecto arquitectónico del conjunto y que le aseguren un aspecto permanente y definitivo; y la ausencia de flores, ya que éstas no se consideran un elemento decorativo y romperían el efecto cromático del conjunto¹⁷.

EJES, ÁMBITOS Y ESPACIOS AUTÓNOMOS DE LOS JARDINES

a. Los jardines altos

En un nivel inmediatamente inferior a la casa-estudio se sitúa un primer espacio ajardinado, un eje que en dirección este-oeste está integrado por tres ámbitos, los denominados Jardín de Apolo, pasadizo, y Jardín de Venus. Este eje, dispuesto longitudinalmente, tiene su centro en una cúpula sostenida por arcos de inspiración oriental. Dicha cúpula está situada en un pasadizo, también conocido como criptopórtico, y como indicábamos anteriormente, establece el eje transversal de la casa-estudio.

El Jardín de Apolo, también denominado Jardín de Fauno, es una zona definida por un eje central y otro transversal. En el primero se alinean, guardando la misma distancia, dos fuentes sobre pedestal y una escultura desnuda masculina. La escultura está rodeada por una exedra que dibujan ocho columnas sobre las que se apoya un entablamento semicircular, dicho espacio está subrayado por los cipreses situados detrás. El eje transversal

del Jardín de Apolo tiene como fondo perspectívico en el lado norte un gran arco abierto en el muro que, a su vez, enmarca otro que funciona como nicho y acoge en la actualidad una pieza cerámica¹⁸. Este eje transversal pasa por una de las fuentes del jardín de Apolo y por un surtidor situado en una terraza contigua al citado jardín en el lado sur. Gruesos paramentos de ciprés compartimentan este espacio.

En el otro extremo de este primer nivel ajardinado, eje oeste-este, se encuentra el Jardín de Venus, presidido por la imagen de la diosa. La escultura de Venus y la ya mencionada de Apolo, situada en el lado este, son equidistantes a la cúpula que se encuentra en el pasadizo y por la que pasa el eje transversal de la casa-estudio.

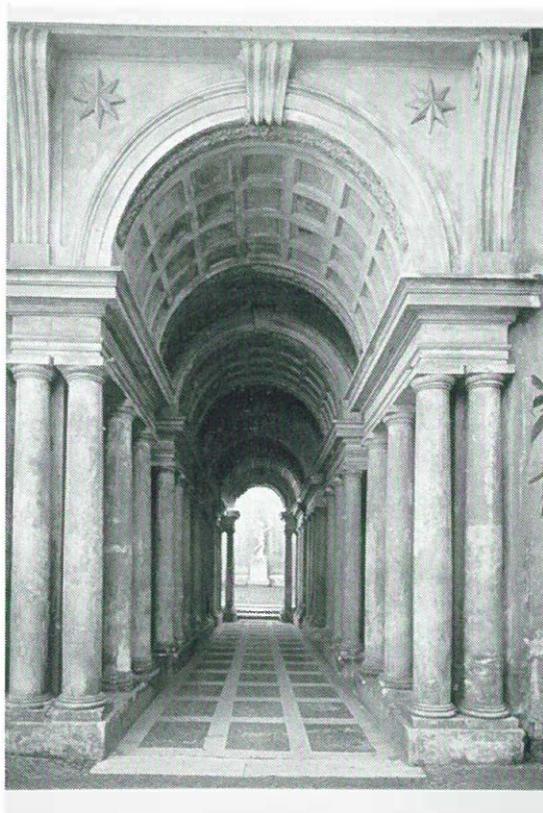
El Jardín de Venus es una superficie rectangular con un amplio estanque en cuyos ángulos se sitúan cuatro amorcillos sujetando peces de cuyas bocas emana agua. Estas figuras se elevan sobre pilares con columnas adosadas, y la escultura de la diosa, copia de una obra clásica¹⁹, emerge de las aguas del estanque sobre una columna de escasa altura.

La intimidad de este ámbito viene acentuada por los altos muros que lo rodean, cubiertos en su mayoría por cortinas de cipreses. En uno de los lados del Jardín de Venus encontramos un hermoso pórtico levantado sobre cuatro columnas de sección octogonal cuyos fustes ofrecen una curiosa decoración incisa en forma de hojas. El entablamento muestra un friso con relieves realizados por Pablo Loyzaga que, en rendido homenaje a la estatuaria renacentista, son una copia de los realizados por Donatello para la *Cantoria* de la Catedral de Florencia.

Un aspecto particularmente interesante del Jardín de Venus es la perspectiva que, a través del pasadizo central, desemboca en la estatua de Apolo, perspectiva que está acentuada por el juego de columnas situadas en la fachada que se abre ante el pasadizo (fig. 3). En efecto, un doble entablamento situado por encima del arco es sostenido por sendas columnas pareadas a distinta altura y distancia respecto al plano de la fachada. Esta composición contribuye a generar un efecto óptico cuyo origen habría que situarlo en las experiencias llevadas a cabo por la escenografía italiana del Renacimiento. Fueron los diseños urbanos en perspectiva realizados para la escena los que aportaron los fundamentos que, aplicados a la arquitectura, dieron lugar a composiciones, ya en el siglo XVII, como la famosa *Scala*



3. *Perspectiva desde el Jardín de Venus* (Archivo de la Fundación Rodríguez-Acosta, en Rafael Moneo. *El carmen...*).



4. Borromini. *Galleria del Palazzo Spada*, circa 1635.

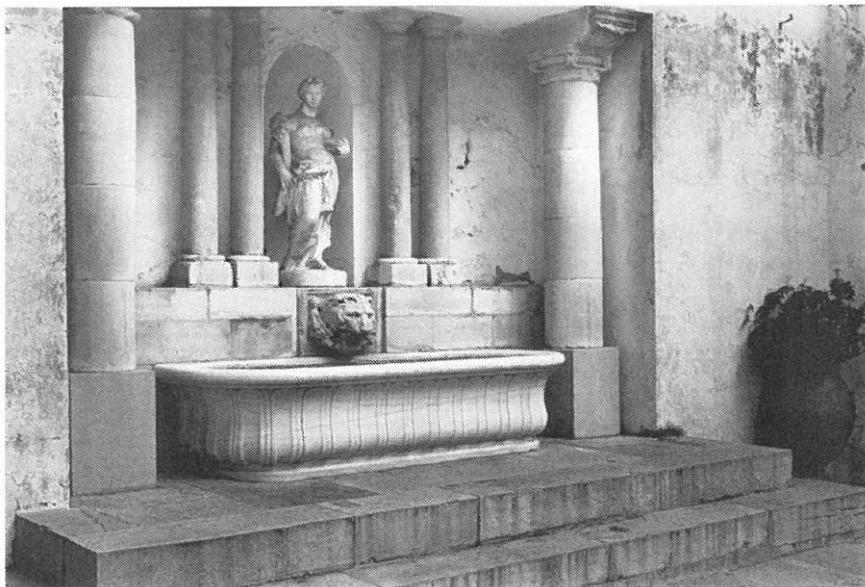
Regia de Bernini en el Vaticano, o la no menos sorprendente *Galleria del Palazzo Spada* de Borromini²⁰ (fig. 4). Como en esta última, varios elementos contribuyen a acentuar la perspectiva en este ámbito de los jardines del carmen Rodríguez-Acosta: el orden decreciente de las columnas, el espacio abovedado, y la escultura que, situada al fondo, constituye el punto de fuga. Un elemento disturba, no obstante, este prototipo de perspectiva arquitectónica, nos referimos al arco orientalizante que se vislumbra a través del pasadizo y que nos obliga a plantearnos la génesis y proceso constructivo del jardín como reflejo de los impulsos artísticos del propio José María Rodríguez-Acosta.

Un nuevo juego de perspectiva encontramos en el eje transversal del Jardín de Venus. En el lado norte, bajo el pórtico tetrástilo, se abre una puerta adintelada, tras la que se sitúa, a corta distancia, otro dintel a menor altura sostenido por columnas. Inmediatamente detrás de éste último aparece un tercer dintel flanqueado por dos columnas. Este pasillo, que parece pensado para mostrar al fondo del mismo alguna pieza u objeto de interés, deja ver en cambio una simple puerta²¹. Desconocemos si el protagonismo

arquitectónico y decorativo dado a este lateral del Jardín de Venus, así como la perspectiva descrita, respondía a algún propósito inicial del artista que luego no llegó a ejecutarse.

Similares recursos, empleados para acentuar la perspectiva, encontramos en otros ámbitos de los jardines del carmen. Por ejemplo, en una fuente situada en el nivel inmediatamente superior al Jardín de Venus, aparecen dos columnas que parecen sostener el techo de un hueco abierto en la pared. Tras ellas, apoyadas en un estrecho murete, dos columnas pareadas de reducido tamaño flanquean el nicho ocupado por una escultura de la diosa Ceres y crean un efecto de profundidad al que, en este caso, hay que sumar la tensión generada por los soportes incrustados en el muro (fig. 5).

Sigue siendo una incógnita el significado y origen de la cúpula situada en el pasadizo que comunica el Jardín de Venus y el de Apolo. Las fotografías de los distintos momentos de la edificación del carmen, documentan la presencia de dicha cúpula en un estadio aún muy primitivo de las obras, cuando el solar aún se estaba aterrizando, antes, por tanto,



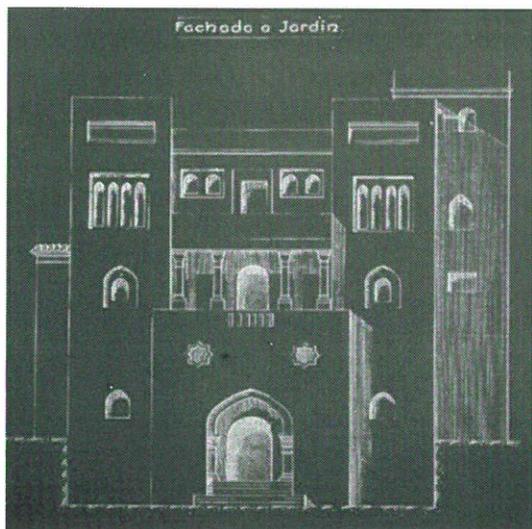
5. Fuente de Ceres. Jardines altos del *carmen* Rodríguez-Acosta (fotografía de Francisco Fernández en Rafael Monco. *El *carmen*...*).

de acometerse la construcción del edificio. Aunque no se han hallado documentos que relacionen a Ricardo Santa Cruz con el diseño de los jardines, cabe la posibilidad de que la cúpula guarde relación con el proyecto inicial de este arquitecto, dada la imagen inspirada en la cultura hispanomusulmana que imprimió el arquitecto malagueño a su proyecto. De hecho, el tipo de arco apuntado que aparece en el alzado de la fachada al jardín del proyecto de Santa Cruz (fig. 6) es idéntico a los que sostienen la cúpula del pasadizo²². De ser esto cierto, el jardín que supuestamente planearía Santa Cruz estaría inspirado en la Alhambra, por la cual sentía verdadera admiración, tal y como años más tarde vuelve a demostrar en su proyecto de embellecimiento de la Alcazaba y Castillo de Gibralfaro de Málaga²³ (fig. 7).

La estancia que acoge la cúpula, conocida como criptopórtico, está abierta por tres de sus lados. Dos de ellos están en el eje longitudinal que comunica el Jardín de Apolo y el de Venus. El tercero conduce a través de unas escaleras a un balcón-mirador que da a los jardines bajos. Bajo la cúpula hay una fuente central y en las paredes se abren cuatro nichos.

b. Los jardines bajos

A los jardines bajos, desde el eje longitudinal superior, se accede a través de escaleras y pasillos que comunican, igualmente, con otros ámbitos intercalados en los jardines,



6. Ricardo Santa Cruz. *Alzado de la fachada al jardín del carmen Rodríguez-Acosta* (Archivo de la Fundación Rodríguez-Acosta, en Rafael Moneo. *El carmen...*).

de los cuales nos ocuparemos más tarde. El límite de los jardines bajos hacia el sur viene impuesto por la calle del Aire Alta, la cual dibuja un pequeño quiebro que casi coincide con el eje transversal del complejo casa-estudio-jardines. En este nivel bajo de los jardines, el eje transversal, definido por la cúpula, pasa por una escultura de la diosa Diana situada en un espacio casi rectangular. En realidad, el ámbito definido por la imagen de Diana constituye un espacio de transición pues en él desemboca el eje longitudinal que rige los jardines bajos situados a poniente. Dicho eje se deshace a la altura del primer quiebro dibujado por la calle del Aire Alta hacia el este, cuando la línea que marca la calle obliga a plantear una nueva dirección. A partir de la estatua de Diana surge un nuevo eje longitudinal que, sin ser completamente recto debido a un nuevo quiebro de la calle, articula los jardines bajos en el lado este, situados a un nivel sensiblemente más bajo.

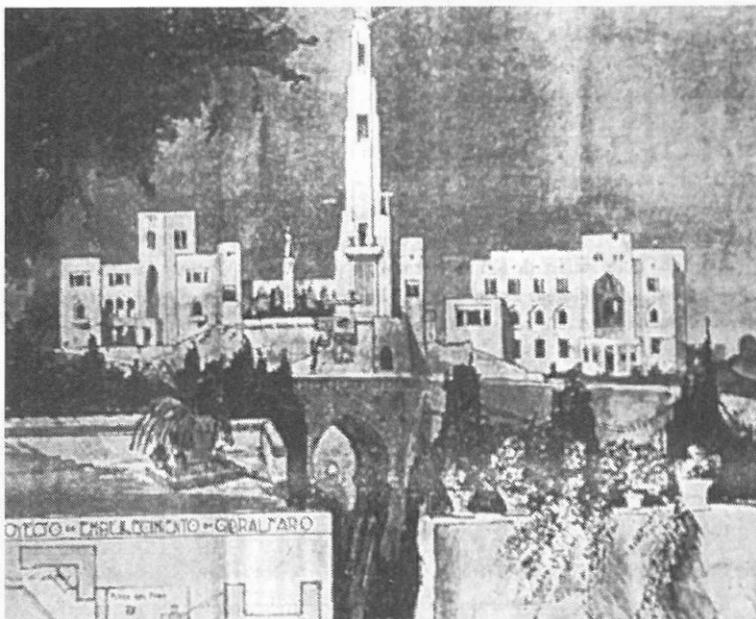
En el ámbito de Diana concluye la hermosa galería pergolada que transcurre paralela a la calle y limita, a la vez, los jardines situados a poniente. Se trata de una galería formada por columnas pseudodóricas pareadas sobre basamentos rectangulares, entre los que se intercala un asiento corrido. Allí donde termina la mencionada galería se abren, sobre el muro que limita con la calle del Aire Alta, una serie de arcos de medio punto que conforman un peculiar mirador sobre la ciudad.

Desde el ámbito de Diana hacia el oeste, los jardines se articulan, como ya indicamos, en torno a un eje longitudinal. En esta área encontramos dos zonas ajardinadas adyacentes y unidas entre sí. La primera de ellas viene definida por una circunferencia, en cuyo centro se cruzan dos caminos que dan lugar a cuatro sectores ajardinados. La segunda es un jardín de crucero con fuente central de planta octogonal. En ambas zonas, el boj, en forma de setos, dibuja el trazado de parterres y caminos.

Un estrecho paseo, situado en un nivel intermedio entre los jardines altos y bajos, limita esta área ajardinada en su lado norte y conduce al espacio que contiene el sepulcro de una monja.

Hacia el este, el nuevo eje longitudinal parte exactamente de la escultura de Diana. Unos suaves peldaños disimulan con habilidad el desnivel del terreno y enmarcan un pequeño estanque rectangular. En el estanque, flanqueado por cuatro columnas a cada lado que sostienen una pérgola, cae reposada sobre una venera el agua proveniente de un conducto subterráneo.

La siguiente zona ajardinada, dirección este, acoge uno de los más peculiares y fascinantes ejemplos de la jardinería local. Se trata de una estructura arquitectónica vegetal, a modo de glorieta, construida con cipreses que dibujan arcos y cubren el espacio con una insólita bóveda de crucería vegetal. En torno a esta estructura, nuevos arcos de ciprés cabalgan en un espacio enmarcado por un rectángulo. José Tito y Manuel Casares, en un precioso estudio sobre la topiaria granadina del siglo XIX, consideran esta tipología original y exclusiva de Granada y utilizan el sugestivo nombre de “bailarina” para definirla²⁴ (fig. 8).

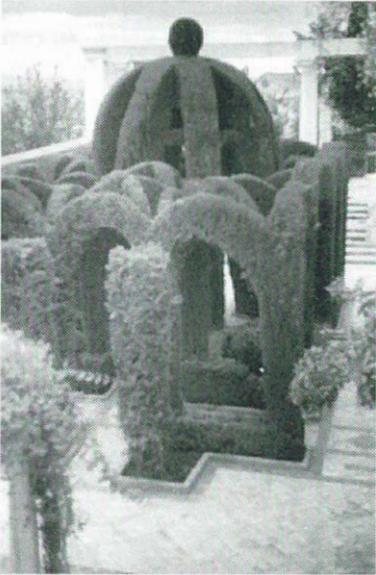


7. Ricardo Santa Cruz. *Proyecto de embellecimiento de la Alcazaba y Castillo de Gibralfaro de Málaga* (*El Noticiero Malagueño*, nº 6, año I, Málaga 17 de Julio de 1931).

Un nuevo ámbito, próximo a la *bailarina*, viene definido por un templete circular cubierto por una cúpula vegetal. Esta estructura acoge en su interior, bajo el nivel del suelo, un estanque circular. El empleo de cubiertas vegetales sobre soportes arquitectónicos (pérgolas, cenadores, etc.) es un motivo que se conoce desde el origen de la jardinería y que abunda en la iconografía medieval. En el Renacimiento italiano las encontramos junto a teorizaciones sobre el tema del *artificio v. natura*²⁵. Tales experiencias constructivas seguirán practicándose en el jardín barroco, hasta llegar a finales del siglo XVIII, cuando se apuesta por una arquitectura definida exclusivamente por elementos vegetales, asunto que, en ocasiones, “se presenta como redescubrimiento del mundo greco-romano”²⁶.

En el contexto de los jardines bajos del carmen blanco, el mencionado templete con cubierta vegetal formaría parte de un discurso que enlazaría la tradición clásica con la experimentación local explicitada en la *bailarina* contigua²⁷.

En eje con el templete, hacia el norte, un nuevo elemento arquitectónico viene a reforzar la dialéctica clásico-local presente de manera particular en los jardines bajos del carmen. Se trata de un arco entre dinteles sostenido por columnas, motivo palladiano que se sumaría al repertorio de imágenes y formas, tomadas de la arquitectura del Renacimiento italiano, que se intercalan en estos jardines²⁸.



8. *Templete vegetal. Jardines bajos del carmen Rodríguez-Acosta* (Archivo de la Fundación Rodríguez-Acosta, en Rafael Moneo. *El carmen...*).

Un último ámbito ocupa los jardines bajos hacia el Este. Rodeado por elevados cipreses, un estanque rectangular recibe el leve hilo de agua procedente de un surtidor. Cierra el jardín bajo, en su extremo este, una pared de arcos con celosías.

ÁMBITOS ARQUITECTÓNICOS DE LOS JARDINES

Sobre los jardines bajos a naciente se asoma el denominado *Templo de Psiquis*. Constituye esta peculiar construcción un ámbito casi independiente que avanza hacia el Sur y que está situado prácticamente al mismo nivel del Jardín de Apolo. Se trata de un espacio rectangular limitado por cinco columnas toscanas²⁹ en el lado que mira a Sur, cuatro columnas en el lado Este, y tres columnas más un pilar en el lado oeste, todo ello elevado sobre un poderoso *podium*. En su interior, próximo al lado Este, se encuentra un torso femenino sobre pedestal, de éste último surge el agua que va a parar a un pequeño estanque rectangular. Por el lado Oeste se accede a una pequeña terraza con fuente circular en el centro.

La admiración por el mundo grecorromano se deja sentir en esta construcción, la cual encaja armoniosamente con

otros elementos clásicos que aparecen en el jardín procedentes del lenguaje del Renacimiento o del Barroco. El *Templo de Psiquis* constituye, en realidad, otro mirador sobre la ciudad; sin embargo, cierto aire de ruina, al que contribuye un entablamento rematado por fragmentos de una cornisa, hace que lo veamos como una pieza arqueológica, como un templo semiderruido que sobresale de una singular acrópolis. Tal vez, haciendo esta lectura, encuentre sentido ese pilar, fruto de una fingida restauración, que cierra la columnata en el lado oeste del templo.

Otro curioso e inquietante ámbito es el llamado *Teatro*. Está situado por encima del Jardín de Apolo, al mismo nivel de la calle Niños del Rollo y se accede a él desde la terraza principal de la casa-estudio. El *Teatro* vendría definido de este modo por el espacio elevado que, a modo de escenario, se sitúa en el lado Este. Dicho escenario nuestra, en su frente, cuatro columnas que se unen con los pilares situados detrás mediante un dintel de hormigón. Como fondo escenográfico, el escenario muestra un juego de volúmenes prismáticos, cuya rigurosa geometría de perfiles rectilíneos entabla cierto diálogo con los vanos adintelados de la fachada situada enfrente.

En el lado norte del ámbito del teatro, un poderoso dintel es sostenido por columnas de inspiración dórica, y en el pavimento³⁰, a poca distancia del escenario, se sitúa un surtidor.

LO REAL Y LO SUBLIME EN LOS JARDINES DEL CARMEN

En los jardines bajos del *carmen* Rodríguez-Acosta se rinde homenaje a la tradición local. El ciprés, presente en la mayoría de los ámbitos ajardinados del *carmen*, adquiere en los jardines bajos un mayor protagonismo al constituir, por sí mismo, el elemento generador de singulares estructuras arquitectónicas. Los enhiestos cipreses que, más arriba, forman tupidas pantallas vegetales, se tornan abajo en material dúctil que esculpe el espacio y genera peculiares construcciones. Como un reto a la naturaleza se levanta la glorieta de ciprés y, en consonancia con los rasgos característicos del jardín romántico granadino, junto a esta estructura vegetal hallamos también un templete con cúpula vegetal, igualmente emparentado con el espíritu regionalista del jardín granadino del XIX.

Pese a este acercamiento a la tradición local siguen aflorando en los jardines bajos, intercalados con la singular topiaria granadina, elementos arquitectónicos tomados del lenguaje clásico. Desde determinados ángulos de estos jardines, la mirada conecta con miradores, balcones y galerías superiores que, como singulares monumentos ubicados en una acrópolis, se asoman desde lo alto para contemplar un jardín más próximo a los mortales, más ligado a la tradición autóctona.

Como sucede al analizar los cambios de rumbo estilísticos del edificio, también en lo referente a los jardines nos asalta la idea de que fue el propio José María Rodríguez-Acosta el promotor de dichos cambios y, por tanto, el verdadero artífice de los jardines. El pintor, amante y protector de las artes, haciendo gala de una especial sensibilidad, establecería las directrices a seguir en la construcción de la casa y los jardines, tal y como hiciera, siglos atrás, aquel célebre emperador romano que mandó construir una villa en Tivoli como lugar de retiro y estudio, un lugar donde el paisaje y la vegetación autóctona se fundía con la melancolía de elementos tomados de una cultura sublimada.

NOTAS

1. Juan de la Encina hablaba del *carmen* como verdadero autorretrato. ENCINA, Juan de la. «Un *carmen*, un pintor y una meditación». En: *José María Rodríguez-Acosta, 1878-1941*. Madrid: Fundación Rodríguez-Acosta. Tumer, 1994, pp. 317-318. Don Emilio Orozco también expresó la misma idea. OROZCO DÍAZ, Emilio. *El *carmen* de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada*. Granada: Albaicín-Sadea, 1970. «El pintor granadino José María Rodríguez-Acosta». En: *José María Rodríguez-Acosta...*, pp. 325-327. Más recientemente la idea ha sido retomada por el prestigioso arquitecto Rafael Moneo (MONEO, Rafael. *El *carmen* Rodríguez-Acosta*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 2001).

2. De esta casa se conservan los planos, con fecha de 10 de mayo de 1916, firmados por el arquitecto granadino Ángel Casas. Cfr. MONEO, Rafael. *El *carmen*...*, p. 18.

3. El repertorio figurativo es interpretado por Moneo como la plasmación de una propuesta ideológica y estética que se fundamentaba en un intento de integración de aquellas culturas que definen la Historia de España y, en definitiva, de la ciudad de Granada: la España musulmana y la España que arranca de los Reyes Católicos y de la toma de Granada. Posiblemente, esta propuesta del arquitecto malagueño reproduciría los planteamientos iniciales de su cliente respecto al *carmen*-estudio.

4. Este hecho permite entroncar el proyecto con la arquitectura centroeuropea más a la moda. Al respecto, Moneo advierte un interés por articular los espacios haciendo uso de escaleras, «lo que nos hace pensar en las experiencias de un arquitecto como Loos», y añade: «Tal vez sea exagerado hablar de *Raumplan*, pero

no puedo por menos que pensar en él cuando veo las plantas de Santa Cruz». Véase MONEO, Rafael. *El carmen...*, p. 86, nota 12.

5. *Ibidem*, p. 36.

6. PÉREZ ROJAS, Javier. *Art Deco en España*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 195.

7. FARIELLO, Francesco. *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*. Madrid: Mairca-Celeste, 2000, p. 34.

8. CLIFFORD, Derek. *A History of Garden Design*. Londres: 1962 (cfr. HANSMANN, Wilfried. *Jardines del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Nerea, 1989, p. 25).

9. *Ibidem*.

10. *Ibid.*, p. 40.

11. Conviene hacer notar que, en otros jardines contemporáneos de la Toscana no dominan los componentes arquitectónicos, sino el estado natural, correspondiendo la preeminencia a las plantaciones, idea que está en consonancia con la teoría postulada por Alberti en su tratado de arquitectura.

12. MONEO, Rafael. *El carmen...*, p. 26.

13. FARIELLO, Francesco. *La arquitectura de los jardines...*, p. 39.

14. MONEO, Rafael. *El carmen...*, p. 26.

15. SECO DE LUCENA PAREDES, Luis. *Cármenes de Granada*. Granada: Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Granada, 1971. BLANCO ALMENTA, Rafael. *Jardines históricos actuales de Andalucía*. Málaga: Argual, 1998.

16. TITO ROJO, José y CASARES PORCEL, Manuel. «La bailarina del Generalife y las topiarias arquitectónicas de ciprés en los jardines granadinos del siglo XIX». *Cuadernos de la Alhambra* (Granada), 35 (1999), pp. 57-92. Véanse también, de los mismos autores: «Los jardines y la génesis del paisaje urbano a través de la documentación gráfica: el Albayzín de Granada». *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico* (Sevilla), 27 (1999), pp. 154-165. *El Carmen de la Victoria. Un jardín regionalista en el contexto de la historia de los cármenes de Granada*. Granada: Universidad, 1999.

17. FARIELLO, Francesco. *La arquitectura de los jardines...*, pp. 97-98.

18. Originalmente en este nicho se situaba una copia del *Discóbolo* que, al parecer, destruyó el propio José M.^a Rodríguez-Acosta.

19. Según Juan Miguel Larios Larios esta *Venus*, así como el relieve de la *Cantoría* de Donatello que se dispone en este mismo jardín de Venus y la *Niké desatándose la sandalia* que decora el frente de otro balcón-mirador, son copias de obras clásicas realizadas por el escultor Pablo Loyzaga Gutiérrez para los jardines del carmen. Véase LARIOS LARIOS, Juan Miguel. «Pablo Loyzaga Gutiérrez (1872-1951), escultor granadino». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 33 (2002), p. 137.

20. GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen. «La ciudad soñada, la ciudad pintada. Influencias de la escenografía en la configuración urbana durante el Antiguo Régimen». *Boletín de Arte* (Málaga), 23 (2002), pp. 175-190.

21. Esta puerta conduce a unas galerías que forman un pequeño laberinto. Al parecer, en los trabajos de cimentación en esta zona del jardín, aparecieron unas cavidades naturales que se aprovecharon para crear un espacio subterráneo con una atmósfera muy peculiar. Agradezco esta información a D. José María Luna Aguilar, director de la Fundación Rodríguez-Acosta.

22. En las galerías subterráneas del jardín se puede encontrar algún arco de herradura que confirmaría la hipótesis de Monserrat Ribas, autora de los planos que acompañan el estudio de Rafael Moneo sobre el carmen Rodríguez-Acosta, quien insiste en la presencia de la Alhambra en los volúmenes de las torres y otros elementos del carmen.

23. El mencionado proyecto fue dado a conocer por Belén Ruiz Garrido. RUIZ GARRIDO, Belén. «Imágenes reales y utópicas de la Alcazaba y Gibralfaro de Málaga. El proyecto de embellecimiento del arquitecto L. R. Santa Cruz». *Boletín de Arte* (Málaga), 17 (1996), pp. 367-392. Un análisis comparativo de este proyecto y el que realizó con anterioridad para el carmen Rodríguez-Acosta permitiría constatar algunas de las novedades arquitectónicas aportadas por Ricardo Santa Cruz en el carmen granadino, así como su visión en lo que respecta a la integración de la arquitectura y el paisaje. Aunque, hasta el momento, no se puede constatar que Ricardo Santa Cruz incluyera en su proyecto para José María Rodríguez-Acosta un diseño de los jardines, es posible que así lo hiciera. Del proyecto de Santa Cruz para Málaga se deduce un concepto de jardín hispanomusulmán que nada tiene que ver con la actual configuración de los jardines del carmen.

Pese a ello, nos inclinamos a pensar que, de algún modo, Santa Cruz trató de realizar en Málaga el proyecto que, por razones aún desconocidas, no pudo llevar a su fin en el *carmen* granadino. Así, el concepto de jardín desarrollado por Santa Cruz en el plan de embellecimiento para la Alcazaba de Málaga podría guardar relación con los que en su momento diseñaría para el *carmen* Rodríguez-Acosta. Existen coincidencias —de momento lo llamaremos así— en cuanto al entorno donde se ubican ambos edificios. Los dos salvan el obstáculo de una pendiente en la que se disponen o prevén situar jardines. Además, en ambos casos, contamos con la proximidad a la arquitectura hispanomusulmana: la Alhambra, cercana del *carmen*/estudio, y la Alcazaba en Málaga, que se convierte ella misma en objeto de remodelación. La intención de reproducir el entorno paisajístico del edificio granadino se hace evidente en el deseo de comenzar la remodelación de Gibralfaro repoblando convenientemente el monte para organizar los jardines que rodearían el entorno. Además, de modo explícito, el arquitecto malagueño trató de emular el entorno de la Alhambra. Por otro lado, podría hablarse de una trasposición del espíritu humanista que generó la construcción del *carmen*-estudio ideado por el pintor José María Rodríguez-Acosta a la ciudad de Málaga. No podría interpretarse de otro modo el deseo de Santa Cruz de reconvertir el castillo y la Alcazaba en museo y biblioteca. El sorprendente proyecto diseñado por Santa Cruz se hizo público en una reivindicación realizada en 1931 por este arquitecto en la revista local *El noticiero malagueño*; allí planteaba la necesidad de que Málaga atendiera también a un turismo de invierno y se actuara convenientemente en los puntos neurálgicos de la ciudad más deteriorados como era el entorno de la Alcazaba. De sus palabras se desprende una visión cosmopolita de la ciudad que aspira a equipararla a otras ciudades turísticas de gran prestigio en Europa. Esta proyección turística iría indefectiblemente ligada a una intervención urbana y, lo más atrevido, a una transformación —que no restauración, ni rehabilitación— de la Alcazaba en un moderno complejo cultural formado por Museo y Biblioteca. Los dibujos de Santa Cruz para el proyecto malagueño ofrecen en sus detalles un aire entre exótico y pintoresco. Los volúmenes del complejo arquitectónico quedan definidos por una sucesión de pabellones y torres que, si se prescinde de lo ornamental, destilan cierto tono racionalista. La vista del conjunto recuerda, en cierto modo, los dibujos ya mencionados de Anasagasti y, en consecuencia, también evocan el aspecto actual del *carmen* Rodríguez-Acosta. Esta impresión se desvanece cuando apreciamos algunos detalles del conjunto, como la escalera monumental de Gibralfaro, bastante parecida a un decorado de Hollywood.

24. TITO ROJO, José y CASARES PORCEL, Manuel. «La *bailarina* del Generalife...», pp. 57-92. El término *bailarina* está inspirado en el título de un cuadro de Rusiñol, *Glorieta de la Bailarina*, en el que aparece este singular edificio, y así lo establecen los autores «por ser el perfil ojival de los cipreses al cerrarse similar a las manos en alto de las bailarinas de ballet clásico» y distinguir, de este modo, estas glorietas granadinas de otros modelos cercanos de glorietas, cenadores, templete de verdura, etc.

25. *Ibidem*, p. 64.

26. *Ibid.*

27. José Tito y Manuel Casares al describir las topiarias románticas de ciprés empleadas en los jardines granadinos del XIX han analizado, además de las bailarinas, las columnas, arcos, paseos de arcos y habitaciones de ciprés, y consideran que la eclosión jardinera que conoce Granada en la segunda mitad del XIX «aprovechó elementos locales multiplicándolos considerablemente y convirtiéndolos en la marca local que el naciente pensamiento regionalista necesitaba en sus elaboraciones estéticas». TITO ROJO, José y CASARES PORCEL, Manuel. «La *bailarina* del Generalife...», p. 61.

28. Dicho arco constituye el acceso a una galería abovedada que dibuja un pasillo quebrado y sirve de sustento a una terraza-mirador situada encima, en un nivel intermedio entre el jardín bajo y alto.

29. Según Moneo, las columnas del Templo de Psiquis son posiblemente recuperadas. Cfr. MONEO, Rafael. *El *carmen*...*, p. 60.

30. En una reciente restauración del pavimento del *Teatro* se descubrió que fueron empleados en él los capiteles sobrantes de la edificación del *carmen*. Debo esta información a D. José M.^a Luna Aguilar, Director de la Fundación Rodríguez-Acosta.

