

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA
UNIDAD ACADÉMICA DE ARQUITECTURA DE PAISAJE



La visión de Alexander Pope sobre la creación del jardín inglés
del siglo XVIII

TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN ARQUITECTURA DE PAISAJE

María del Mar Zacatecas De Sicilia

SINODALES:
Arq., Lilia M. Guzmán y García
Arq. Luis de la Torre Zatarain
Mtra. Gabriela Wiener Castillo





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LA VISIÓN DE ALEXANDER POPE SOBRE LA CREACIÓN DEL JARDÍN INGLÉS DEL SIGLO XVIII

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

4

CAPÍTULO I. Sobre el movimiento del Neoclasicismo y sus orígenes

6

- 1.1 Los Platónicos de Cambridge y su influencia sobre la poesía 7
- 1.2 Marco sociopolítico
12
- 1.3 La cualidad pintoresca del paisaje histórico 14
- 1.4 La “glorificación” clásica de la vida de retiro en el campo 16
- 1.5 Realidad campestre en Inglaterra 18

CAPÍTULO II. Sobre Alexander Pope y el pensamiento sobre la estética moral

23

- 2.1 Alexander Pope el hombre: genio y figura
26
- 2.2 Joseph Addison y su teoría sobre la “imaginación” 35
- 2.3 El cometido artístico y moral de Lord Burlington
42

CAPÍTULO III. Sobre el neoclasicismo “romántico” y la creación del jardín inglés

46

- 3.1 El jardín de Pope en Twickenham
48
- 3.2 El legado de Pope a Kent
71

CONCLUSIONES

80

ANEXO

83

BIBLIOGRAFÍA

96

LISTA DE ILUSTRACIONES

99

INTRODUCCIÓN

La corriente artística neoclasicista nace en Inglaterra a principios del siglo XVIII, dentro del movimiento histórico conocido como la Ilustración. El neoclasicismo, también conocido como la Era Augusta, se caracterizaba por la imitación de los preceptos clásicos sobre arte y filosofía, los cuales además, eran adaptados de acuerdo a las creencias del presente. A partir del concepto sobre la naturaleza descrito en la literatura clásica, el neoclasicismo inglés, en particular, desarrollará toda una filosofía estética que se reflejará en el arte y además establecerá las bases de una nueva concepción del universo basada en la benevolencia. Asimismo, dicha filosofía surgirá a partir de la modificación del concepto de naturaleza en la segunda mitad del siglo XVII, la cual influirá en el modo de apreciar la estética de las distintas artes a lo largo del siguiente siglo.

Durante el siglo XVIII, personajes como Alexander Pope y Joseph Addison hicieron grandes aportaciones al desarrollo de la filosofía neoclasicista en Inglaterra, y en especial, propiciaron la transformación del jardín. Para ambos, el jardín no sólo era una creación artística, sino que ejemplificaba la nueva aproximación inglesa al mundo natural. Asimismo, esta idealización del jardín como creación artística tomará como ejemplo las evocaciones poéticas del paisaje provenientes de los textos clásicos, estableciendo así, una importante relación entre la literatura y el jardín. La aproximación sensible de Pope a la naturaleza establece la importancia del jardín como pieza de arte capaz de transmitir la grandeza del orden natural del que todos formamos parte.

A partir de este planteamiento, el presente trabajo tratará de comprobar, de manera específica, cómo se requiere conocer distintos aspectos de la cultura para crear espacios abiertos que respondan a las necesidades presentes. Así, los jardines ingleses ejemplificarían en objetos concretos la abstracción del arte y la moral neoclasicista; y cómo los espacios además de ser funcionales y recreativos deben establecer, mediante la aproximación artística, una relación con el visitante tal y como se haría en cualquier obra creativa. A través de la obra del poeta Alexander Pope, se analizará el principio de la reforma de los jardines geométricos europeos.

El trabajo está estructurado en tres capítulos. El primero describe y analiza el contexto histórico de Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XVII y principios del siglo XVIII, periodo en el que se observará principalmente el desarrollo del pensamiento neoclasicista a partir de los argumentos de los Platónicos de Cambridge, así como la influencia que éste tuvo sobre la concepción del paisaje dentro de la pintura histórica del siglo XVII. Posteriormente, se analiza de manera resumida la importancia de la noción clásica que glorifica la vida en el campo sobre el pensamiento de los artistas del siglo XVIII. Finalmente, se muestra la situación socioeconómica de la burguesía inglesa para así comprender el contexto en el que se desarrollará el marco conceptual de la estética neoclasicista.

El segundo capítulo versa sobre algunos de los factores biográficos que influyeron sobre el desarrollo del pensamiento de Alexander Pope, es decir, se mencionan algunas de las situaciones sociales que intervinieron directamente en el carácter del artista.

Posteriormente, se exponen dos teorías estéticas de dos distintos allegados de Pope y como éstos lo introducirán en el campo creativo del paisaje.

Por último, el capítulo tres muestra el resultado de la investigación en dos apartados principales: el primero de ellos examina el desarrollo del pensamiento de Pope llevado a la tangibilidad del objeto material mediante la creación de su propio jardín. Mientras que en el segundo se analiza la influencia que tuvo la concepción poética del paisaje de Pope sobre el progreso de la jardinería inglesa, ejemplificada por el pintor y arquitecto William Kent.

El paisaje, contemplado como creación principal del arte, se ha consolidado a lo largo de la historia de Inglaterra como uno de los elementos más importantes que contribuyeron a la creación de la identidad nacional; además de establecer otra diferencia importante en el campo del pensamiento filosófico y artístico entre la isla británica y el resto del continente. Desde mediados del siglo XVII hasta la primera mitad del siglo XVIII, la concepción mística y artística sobre el entorno natural junto con la realidad política y económica inglesa permitieron el desarrollo de una “nueva” reinterpretación del universo que reemplazó a la corriente mecanicista de la filosofía y la ciencia por la del mundo “simbólico” y “sobrenatural” del arte y la poesía. En este sentido, el arte neoclasicista no sólo fue el producto final y el reflejo de la cultura británica, sino que estableció las bases de un nuevo pensamiento y filosofía de vida.

Durante la segunda mitad del siglo XVII, la reincorporación de la filosofía platónica al pensamiento inglés, surgió como contraataque a la hipótesis racionalista de Thomas Hobbes¹, la cual sostenía que cualquier fenómeno o acontecer dentro del mundo natural, incluida la existencia del ser humano, podía explicarse de acuerdo a las leyes de la mecánica y las matemáticas, cuestión que excluía de manera definitiva “[...] toda interpretación espiritual del universo [...]” (Brett 25). A partir del surgimiento de una ideología que aceptó una explicación espiritual del cosmos fue que el arte neoclasicista inglés mantuvo una importante relación con la filosofía y la poesía.

A lo largo de este capítulo se estudiarán algunas de las corrientes artísticas y filosóficas predominantes en Inglaterra en los siglos XVII y XVIII; las cuales, intervinieron directamente en el pensamiento poético y creativo de Alexander Pope. Las obras del autor, junto con las de otros escritores y pintores contemporáneos, además de ser manifiestos artísticos “palpables”, también fueron el origen del resurgimiento de una filosofía basada en la asociación de lo natural y la imaginación con el arte.

1.1 Los platónicos de Cambridge y su influencia sobre la poesía

El arte, concebido como obra creativa, muestra una postura acerca del presente histórico en el que se encuentra. La estética neoclasicista británica plasmó, por medio de las artes, el proceso de transición y estabilización de un racionalismo estricto a un racionalismo “espiritual” en el que se buscaron interpretaciones sobre lo verdadero, no sólo en el método

¹ Thomas Hobbes (1588 – 1579) filósofo inglés, cuya obra principal fue el “Leviatán”, un manual sobre la naturaleza humana que lo hizo acreedor a numerosas enemistades debido a las implicaciones morales de sus afirmaciones sobre el hombre y el universo.

empírico de las ciencias, sino en la filosofía, la poesía clásica, y el mundo natural circundante.

El neoclasicismo nació en Inglaterra a principios del siglo XVIII gracias a la influencia clásica que prevaleció a lo largo del Renacimiento y el siglo XVII (Irwin 10), y al “[...] vasto incremento del conocimiento de primera mano sobre la antigüedad clásica [...]”. Como parte del movimiento de la Ilustración, la corriente neoclasicista no sólo fue “[...] uno de los estilos más fértiles y dinámicos en la historia del arte [...]” (Irwin 4-8), sino que dio origen al establecimiento de una serie de valores éticos y estéticos universales. Sin embargo, el auge de la estética neoclasicista fue consecuente a la confrontación entre el mundo místico de la experiencia y la moral de “los Platónicos de Cambridge” y el mundo mecánico del racionalismo de Hobbes, quien despojó al arte y a la naturaleza de toda trascendencia espiritual sobre la realidad y la imaginación humana.

El siglo XVII en Europa se caracterizó principalmente por un gran adelanto en el campo de las ciencias, resultado de la aplicación de la física, las matemáticas y la astronomía en la explicación del fenómeno del movimiento (Bredvold 318). En Inglaterra, en particular, estos grandes descubrimientos científicos² jugaron un gran papel en la aceptación del racionalismo cartesiano dentro de los círculos intelectuales de la universidad de Cambridge que más tarde lo rechazó debido a las implicaciones que ésta tuvo sobre la religión cristiana:

Tampoco pasó mucho tiempo antes que con todos los puntos de afinidad que encontraron entre los Cartesianos y ellos mismos, que vinieron a reconocer una diferencia de tendencia fundamental. (Muirhead 159)

Al comienzo de la segunda mitad del siglo XVII, el racionalismo francés de Descartes encontró en Inglaterra a su mayor “representante”, Thomas Hobbes, quien a lo largo de su vida publicó varios textos, en los que postulaba su teoría mecanicista sobre el universo. De acuerdo a Hobbes, “[...] lo verdaderamente real es un mundo de átomos en movimiento, carente de toda cualidad sensible secundaria [...] ordenado de acuerdo a leyes causales, y explicable únicamente en términos matemáticos [...]” (Brett 12), por lo que el mundo natural y todos los fenómenos que ocurren dentro de él, incluida la existencia de Dios, podían ser reducidos a simples movimientos mecánicos y fortuitos. Al excluir de manera definitiva la experiencia espiritual de la naturaleza como vínculo con lo divino, la interpretación hobbesiana puso en peligro las creencias no sólo del Cristianismo sino del

² Asimismo, el avance en la investigación científica impulsó la creación de la Sociedad Real de Londres en el año de 1660, dedicada a promover el estudio de la filosofía y las ciencias. La gran mayoría de los miembros de esta sociedad eran hombres religiosos quienes buscaban la explicación de los fenómenos naturales desde una base religiosa y científica. Algunos de los miembros principales fueron: Robert Boyle quien estudiaba química; Isaac Newton quien investigaba astronomía y matemáticas, Henry More y Ralph Cudworth quienes se enfocaban en la filosofía, y que además eran también investigadores de la Universidad de Cambridge.

resto de las religiones (Muirhead 161); además de ignorar la “visión poética” sobre la realidad, proveniente de las artes (Brett 14).

La primera oposición a la ideología mecanicista de Hobbes provino de un círculo intelectual conocido como “los Platónicos de Cambridge” conformado por teólogos y filósofos, quienes buscaban la conciliación de las ciencias y el Cristianismo, con base en las teorías de Platón y la experiencia espiritual de la realidad. A diferencia de la propuesta mecanicista, la filosofía de “los Platónicos de Cambridge” no contemplaba al mundo natural como un simple mecanismo carente de “[...] color, perfume, sabor y sonido”, sino al contrario como “[...] un grandioso poema en el cual como la poesía misma, los símbolos tenían un significado más allá de sí mismos [...]” (Brett 19). Para ellos, Dios se manifestaba en la naturaleza a través de una “fuerza plástica” capaz de animar la materia y crear formas nuevas mediante un proceso de crecimiento. De este modo, el mundo natural simbolizaba en realidad el mundo espiritual de la mente de Dios. La naturaleza y sus fenómenos tenían un significado que iba más allá de sus simples cualidades físicas, por lo que no sólo se experimentaban sensorialmente, sino también moral y espiritualmente.

Al conferirle al mundo natural un valor “poético” y sobrehumano, el platonismo – cristiano del círculo de Cambridge ofreció una explicación que validaba la interpretación poética de la realidad: “Es suficiente decir que, en todas las épocas y religiones, la mayor parte de la humanidad ha creído en el poder de la magia y que hay espíritus o espectros que han aparecido. Esto, yo digo, es suficiente fundamento para la poesía” (Dryden cit. en Bredvold 418). Al igual que el pensamiento de los hombres de Cambridge, la poesía tomaba como inspiración ciertas clases de experiencias dentro del mundo natural que no podían ser explicadas por medio del mecanicismo. Además, a través de la imaginación, la poesía era capaz de crear “verdades poéticas” que no podían ser expresadas a través de las matemáticas o mediante el uso del lenguaje sistemático.

No obstante, la filosofía de Hobbes simplificaba a la imaginación a un mero proceso mental compuesto por la experiencia sensorial y la memoria; consideraba que la mente humana al igual que la naturaleza era “[...] una simple máquina [...]”, de la cual, sus creaciones no eran más que funciones mecánicas puesto que la mente es una máquina “[...] y de una máquina no cabe esperar ninguna creación [...]” (Brett 29). Debido a que la mente humana restringía sus funciones al puro razonamiento, toda implicación creativa dentro del proceso artístico liado en la realización de una obra de arte, era ignorada. En cambio, según sus teorías, todas las obras artísticas no eran más que construcciones mentales basadas en experiencias sensoriales razonadas sobre el entorno y llevadas a la realidad mediante la plástica o la evocación literaria. Para Hobbes, la “fuerza creadora” de la imaginación, era reducida a un “[...] simple proceso de asociación que forma imágenes compuestas con las impresiones acumuladas en la memoria” (Brett 104).

Tanto la poesía de la segunda mitad del siglo XVII como la filosofía platónica del círculo de Cambridge se oponían a la hipótesis sobre la imaginación de Hobbes. La teoría sobre el conocimiento sustentada por Ralph Cudworth -uno de los principales representantes del círculo de Cambridge- ofrecía en cambio, argumentos que congeniaban con los preceptos creativos de la poesía. A diferencia de Hobbes, Cudworth creía que la mente humana tiene “[...] una función creadora en todo conocimiento” (Brett 28). De acuerdo

a su ideología, los sentidos proporcionaban a la mente las características físicas de los objetos naturales. No obstante, para que estas características formaran una percepción real del objeto era necesaria una actividad creadora de la mente capaz de unificarlas. En palabras de Cudworth:

El sentido nos puede dar los colores [...] de cualquier animal más no puede sumarlos en un [...] todo. Dicha idea que tiene algo de lógica en sí, solo es concebible por la acción unitiva y poder comprensivo del intelecto (Muirhead 174)

Aunque en un principio este argumento surgió para explicar la función creadora del conocimiento; también sirvió a los poetas para justificar y dar sentido al proceso creativo de la imaginación.

Para los poetas del siglo XVII, la poesía, más que ser producto de la evocación de ciertas imágenes almacenadas en el recuerdo, era en realidad fruto de la capacidad creadora de la mente humana, en otras palabras, la imaginación. Además, la poesía no sólo tenía el poder de deleitar mediante la creación de imágenes conceptuales, sino también la obligación de instruir al hombre en cuestiones de moral, puesto que de acuerdo a Dryden³, “[...] la poesía sólo instruye mientras deleita” (Sherburn, 711). El poeta, a diferencia del resto de los hombres, tenía la capacidad de percibir y razonar la analogía entre el mundo físico - la naturaleza- y el mundo moral de la creación divina. De este modo, distintos escritores como Milton⁴ y Spenser consideraban que el auténtico poeta “debía ser él mismo un

³ John Dryden (1631 – 1700) es considerado el antecesor de Alexander Pope, al igual que el poeta, los escritos de Dryden pertenecían a la corriente literaria conocida como neo- Augusta o Neoclasicista. Como escritor de la época de la Restauración, Dryden se caracterizaba por satirizar tanto a la sociedad como a sus gobernantes, sus obras comienzan a describir de manera cruda y franca los distintos aspectos humanos. Asimismo, Dryden perfeccionó un método para escribir poesía en inglés basada en la escritura de los versos Clásicos. El autor incorporaba la narración de sucesos importantes en la historia cotidiana inglesa con el formato clásico de escritura. Sus obras principales fueron *Astraea Redux* y *Annus mirabilis (the wonders of the year 1666)*, así como valiosas traducciones de autores como Virgilio, Horacio, Teócrito, Lucrecio entre otros.

⁴ John Milton (1608 – 1674) fue uno de los escritores ingleses que comenzó con la tradición de dar un papel trascendental a la naturaleza dentro de sus textos. A diferencia de Alexander Pope, Milton recurre a la memoria y descripción de la Biblia y en particular del Génesis. Su obra principal *Paradise lost*, se remonta a los tiempos de Adán y Eva y al acto de desobediencia que conllevó a la expulsión del paraíso. Para narrar su historia Milton invoca a su musa, el Espíritu Santo, quien hablará de los inicios del mundo a través de él y justificará de alguna manera cómo la caída del humano al pecado y la muerte forman parte del gran plan de Dios. Aunque aun recurre al formato antiguo de los griegos y los romanos, la epopeya de Milton busca rebasar a los antiguos, ya que de acuerdo a él, su historia se acerca más a la verdad universal por medio del saber Cristiano; su historia no sólo incluye la semblanza de unos cuantos hombres, sino la de toda la raza humana. De los clásicos, Milton únicamente imita el formato de la Epopeya que incluye una construcción poética ordenada y larga, y un tema de gran relevancia y significado.

verdadero Poema, esto es, una composición, un patrón de las mejores y más honorables cosas” (Milton cit. en Guibbory 72). El papel de la poesía consistía entonces en transmitir por medio de la creación de un poema aquella experiencia espiritual de la naturaleza que, a su vez, instruía al hombre en asuntos de moral.

Otra cuestión que surgió a partir de la oposición entre el pensamiento de los platónicos de Cambridge y la ideología de Hobbes fue la moral. Como se ha mencionado previamente, la moral era uno de los cometidos principales de la poesía. Según Hobbes, el hombre utilizaba la razón únicamente como un medio para lograr sus propios cometidos (Gauthier 548), por lo que sus juicios morales, es decir, lo que se consideraba bueno o malo se determinaba de acuerdo al interés individual: “el Apetito privado es la medida de lo Bueno y lo Maligno” (Hobbes cit. en Gauthier 548). En cambio, para el cristianismo platónico del círculo de Cambridge, la bondad y la maldad dentro del mundo natural eran características inherentes de todas las cosas. Además, la razón, no el deseo ni la satisfacción individual, era el medio por el cual la mente humana podía formular un juicio con validez universal que le permitiría reconocer las cualidades morales de la naturaleza divina (Brett 30).

Ambas interpretaciones acerca de la moral suscitaron a finales del siglo XVIII una revaloración del juicio estético. De acuerdo a pensadores como Lord Shaftesbury “[...] si el bien y el mal eran características puramente nominales dentro de un sistema moral despiadadamente egocéntrico, el mismo tipo de análisis tendría que ser aplicado, tarde o temprano, a la esfera de la belleza. El resultado [...] solo podría ser la desaparición de los estándares del gusto” (Mannings 322). La estética neoclasicista al igual que la moral de los platónicos de Cambridge, se encargó de comprobar cómo los juicios estéticos se justificaban también por medio del razonamiento.

A través del replanteamiento de la interpretación espiritual del universo como “estímulo del arte”, y la facultad creativa de la mente humana fue que el neoclasicismo inglés estableció a la creación poética como paralela a la creación divina; además de dar gran importancia a la relación entre la literatura y la realidad:

[...] el neoclasicismo enfatizaba deliberadamente la relación entre la literatura y los asuntos contemporáneos. Usando el reino de Augusto como analogía, no solo tomaron los eventos sociales y políticos como temas principales; ellos suponían que la literatura podía afectar directamente en dichos eventos. (Johnson 52).

El pensamiento neoclasicista inglés reinstauró por medio de la poesía, el vínculo entre el mundo natural y el mundo espiritual de la imaginación y su “fuerza creadora”. Gracias al surgimiento de las teorías de pensadores como Lord Shaftesbury y Joseph Addison, el pensamiento neoclasicista buscó atribuir una base filosófica a todas las artes a partir de la “evolución” del pensamiento de los platónicos de Cambridge sobre la

naturaleza, misma que fue considerada por filósofos y artistas por igual, como la máxima creación artística a lo largo del siglo XVIII.

1.2 Marco sociopolítico

Al encontrarse aislada del resto del continente europeo, la formación de un marco conceptual distinto al continental permitió el desarrollo de una filosofía que apeándose a los principios clásicos buscó la estabilidad y el orden del presente dentro del arte y el mundo natural inmediato. Dicho esto, es necesario mencionar que a lo largo de los siglos XVII y XVIII, la burocracia de la isla británica vivió un incremento en la disponibilidad de tiempo libre reflejada en la inversión en los sectores culturales. Uno de los aspectos que intervino directamente en el desarrollo de las artes y la cultura fue la estabilidad económica y política de la isla. Según Ute Engel, existieron dos factores fundamentales que garantizaron dicha estabilidad en Gran Bretaña: en primer lugar, después de la destitución de la corona de James II durante la Revolución Gloriosa en el año de 1688, el Parlamento ofreció el reinado de Inglaterra a William III de *Orange*, luego de que éste aceptara la “Declaración de Derechos” que limitaba el poder de la monarquía y “afirmaba importantes derechos relacionados con el poder del Parlamento”. El Parlamento se constituyó entonces por la aristocracia inglesa quienes “representaban a las clases medias comerciales de la burguesía” (Hauser 90). Al convertirse en una monarquía constitucional, Gran Bretaña “aseguró las libertades individuales” y permitió la consolidación económica de otras clases sociales como la burguesía, sector que en el siglo anterior había sido ignorado por la Corona.

El segundo elemento a considerar es la expansión británica. A finales del siglo XVIII, Gran Bretaña alcanzó el status de “imperio” al poseer colonias en todos los continentes. Dichos territorios brindaban grandes aportaciones económicas a la metrópoli.

Durante el periodo posterior a la Revolución Gloriosa, Inglaterra fue un “país económica, social y políticamente más progresista” (Hauser 87) que el resto de Europa, lo que le permitió a la sociedad burguesa y aristócrata ahondar en los intereses culturales. El predominio del neoclasicismo en Inglaterra se debió en gran medida al fortalecimiento de los estudios clásicos, elementos formativos en la educación inglesa. (Irwin 16). A partir del descubrimiento de Herculano y Pompeya en 1711 y 1733 respectivamente fue cuando la sed de conocimiento por la época antigua se acrecentó. Las sociedades de investigación, conformadas por nobles y burgueses con gran disponibilidad de tiempo e interés por lo clásico, comenzaron a financiar investigaciones y excavaciones en Roma y Siria, además de promover la traducción de textos antiguos clásicos al latín y otras lenguas.

Asimismo, la estabilización económica vivida en la isla británica permitió a ciertos sectores de la población –en especial a la burguesía–, realizar y patrocinar viajes culturales al continente europeo conocidos como el “*Grand Tour*”, una costumbre que formaba parte vital “[..] de la educación de muchos artistas, escritores y aristócratas [...]” (Irwin 10). El

público inglés en particular, se interesó en el desarrollo de la tradición clásica europea observada en los múltiples ejemplos del arte renacentista y en la pintura histórica del siglo XVII; esta última era valorada por la alta creatividad y habilidad intelectual utilizadas por artistas como Nicolás Poussin y Claudio de Lorena para construir paisajes armoniosos.

Al contrario, Gran Bretaña no producía grandes artistas de pintura histórica, cuando en el resto de Europa, éste era el género más valorado dentro de *la jerarquía de los géneros*,⁵ y en cambio, enfocaba toda su atención a la pintura *retratista* que se ubicaba en el segundo lugar de esta jerarquía.⁶ El retrato fue descrito por Richard Steele como “un logro nacional [...] resultado del carácter particular de la nación [...]” (Mortensen 33). Sin embargo, este predominio de la corriente retratista en Inglaterra no lograba satisfacer el interés de la sociedad por la estética y las artes. Por tal motivo, la burguesía acudía a Europa con la intención de adquirir pinturas y esculturas que complementaran sus colecciones de arte. A diferencia de la pintura retratista, la cualidad plástica de la pintura histórica consistía en la capacidad artística de crear paisajes idílicos que complementaran la narración de mitos y acontecimientos de la historia clásica. Así, la pintura histórica era vista como:

El género histórico contemplaba también los pasajes religiosos y mitológicos, estaba consagrado a la representación de magnas hazañas realizadas por excelsos personajes (dioses, santos, reyes y héroes) y se concebía como “el género de géneros”, ya que sus temas apelaban a los hechos o portentosos de gran repercusión sobre la humanidad y a la exaltación de valores como el heroísmo, el estoicismo, la valentía, la fortaleza, la prudencia, la sabiduría, etcétera (Velazquez 29).

Ahora bien, si se toma en cuenta que el desarrollo de casi toda filosofía responde a los intereses culturales del presente en el que se encuentra, las obras artísticas producidas en Inglaterra no correspondían con los argumentos estéticos del pensamiento neoclasicista inglés; por lo que al incorporar a la pintura histórica en el desarrollo del pensamiento, éste la interpretó de acuerdo a las necesidades que respondían a los argumentos del presente. En otras palabras, la interpretación de la pintura histórica de finales del siglo XVII durante el periodo neoclasicista fue también la interpretación que la comunidad inglesa deseaba: entender a la naturaleza “[...] como algo más que una máquina, como algo explicable sólo por analogía con el arte. Sólo así podría explicarse nuestra experiencia estética [...] de la naturaleza [...]” (Brett 171). A partir de estos principios, esta concepción estética inglesa se

⁵ La jerarquía de los géneros surgió “con el establecimiento de la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* en Francia fundada en 1648 por Luis XIV a este conjunto de valores estéticos cobró un nuevo significado, ya que además de institucionalizarse, se le proveyó de nuevas herramientas teóricas que tuvieron como resultado un cambio radical en el estatus social del artista y en la práctica de la pintura como un arte liberal” (Pevsner 200)

⁶ Esta teoría de las artes generada en Francia en el siglo XVII se difundió y practicó con ciertas adaptaciones durante las siguientes centurias en todo el mundo occidental (Velazquez 28-51)

distanció de sus contemporáneas europeas y así, se desarrolló como un movimiento estético singular.

1.3 La cualidad pintoresca del paisaje histórico

Exceptuando la escasa información sobre los jardines de los alrededores de Roma descritos por Plinio *el Joven*, el conocimiento sobre el paisaje clásico era casi nulo. Los artistas debían de crear escenarios o telones de fondo que “actuaran” en conjunto con las ruinas y las edificaciones arquitectónicas clásicas para así crear una composición total. Para el pensamiento neoclasicista, los ejercicios artísticos de los pintores que se avocaban a temas históricos creaban por medio de la imaginación, “[...] un fragmento del escenario de la naturaleza [...]” (Maderuelo 30), un paisaje. Esta “nueva interpretación” de carácter intuitivo del paisaje clásico no sólo “[...] ayudó a tornear la forma en que los pintores paisajistas [...] representaban sus alrededores [...]” (Irwin 25) sino dio fundamentos para el progreso de la teoría estética neoclasicista.

Los paisajes representados en las narraciones históricas de Nicolás Poussin y Claudio de Lorena dejaron de lado la rigidez y la geometría, las terrazas y las “rectas avenidas” que pusieron en evidencia al “[...] mundo muerto y de madera [...]” (Brett 171) proveniente del racionalismo y la filosofía mecánica. Al contrario del racionalismo de Hobbes, la sensibilidad artística neoclasicista concibió a la asimetría y a la irregularidad presente en la totalidad del orden natural como parte de una composición suprema creada por la imaginación divina. Al evocar a la naturaleza mediante el uso de la imaginación, el artista fue capaz de “crear” un escenario. De este modo, el arte más que ser una “construcción mecánica” era una creación, por lo que “la relación entre Dios y su mundo” era “paralela a la relación entre el artista y una obra de arte” (Brett 68). Por medio de las obras pictóricas, la nueva apreciación neoclasicista no sólo identificó las cualidades plásticas y creativas presentes en la naturaleza, sino que le otorgó el poder de comunicar al espectador con lo divino, por medio de “[...] la contemplación del entorno (natural) como paisaje” (Maderuelo 45) y obra de arte.

Como se ha mencionado, el neoclasicismo reconstruyó a partir del pasado clásico, una ideología que conjugó a la filosofía clásica con todos los aspectos humanos del tiempo presente. Según Raquejo, uno de los textos clásicos de mayor difusión durante el siglo XVIII fue el tratado de Longino, en donde expresa la teoría sobre la belleza y lo sublime (33).

El pensamiento clásico sobre lo *sublime*, evolucionó durante el neoclasicismo hasta convertirse en tres cualidades que a través de la observación y la experiencia, llevaban al deleite estético: lo *singular*, lo *bello*, y lo *grande* o *sublime* (Addison 93). Donde, lo *singular* se refería a los objetos nunca antes vistos que causaban en el pensamiento del observador un sentimiento de sorpresa; lo *bello* se refería a las cualidades físicas como el color, la proporción, la simetría la ordenación y la disposición que hacen de un objeto bello. Asimismo, lo *bello* siempre acompañaba a lo *singular* y a lo *grande* o *sublime*; mientras

que lo *grande* o *sublime* era considerado como la conjunción de todos los elementos naturales en una composición universal, es decir, una composición capaz de causar admiración e inclusive miedo, ante un objeto infinito creado por Dios. En términos estéticos, estas tres cualidades trataban de explicar y dar una categoría al arte y a la naturaleza.

Para el pensamiento de principios del siglo XVIII, las creaciones de los artistas clásicos que recreaban paisajes de la antigüedad eran obras *sublimes*, ya que por medio de la imaginación modelaban y transformaban a la naturaleza, sin confinarla o únicamente copiarla. Buscaban “[...] realizar esa belleza real que sólo se vislumbra en la naturaleza tal cual es” (Brett 124); además de crear una composición armoniosa que se integrara a la naturaleza, sin destruir los rasgos naturales del paisaje.

Como resultado, dichas composiciones artísticas no sólo influyeron sobre el “[...] nuevo curso de la pintura paisajista del periodo neoclasicista” (Irwin190), sino que modificaron el proceso creativo en la construcción de jardines para las mansiones campestres de la burguesía (Zuylen 82). El “nuevo” jardín inglés basó su estructura compositiva en la pintura de la que retomó ciertos elementos como luz y sombra, rugosidad, color, entre otros; además de concebir a los elementos naturales como elementos artísticos útiles para lograr efectos dentro de un sitio tal y como se haría en una obra plástica. Dicha interpretación del paisaje y de la naturaleza dio paso al surgimiento del término pintoresco⁷ durante la segunda mitad del siglo XVIII utilizado por artistas y filósofos para referirse a la concepción del paisaje como una pintura.

1.4 La “glorificación” clásica de la vida de retiro en el campo

Como se ha mencionado, la nueva escuela de jardinería inglesa fundó sus principios en la corriente del neoclasicismo que retomaba el saber de los clásicos hasta el grado de la imitación en algunos casos; y en otros, tomaba ciertas creencias adaptándolas al momento histórico de Inglaterra. En este caso, los ingleses retomaron la importancia y protagonismo del campo. Durante la época del emperador romano Augusto, distintos escritores como Horacio, Virgilio y Octavio mostraron, por medio de sus obras, “[...] una original y creativa apreciación del paisaje [...]” (Maynard 28), reflejada en la aparición de escenarios naturales descritos en sus relatos, donde se muestra la “[...] viva defensa de la necesidad de reestablecer la vida agrícola tradicional” (Hauser 76) sobre la vida citadina.

Para los antiguos, la vida de retiro en el campo estaba acompañada por los sentimientos de paz, felicidad y descanso que no eran fácilmente encontrados dentro de la

⁷ El término *pintoresco* se refiere a la concepción de la naturaleza como una pintura, “[...] el lienzo era la naturaleza, y los materiales árboles, pasto, piedras y agua [...] los paisajes, así como los edificios y objetos situados en ellos, se analizaban como si fueran pinturas, tomando como modelo la pintura paisajista del siglo XVII...” (Engel 24) El término *pintoresco* fue entonces una “nueva teoría estética” que comenzó informalmente a principios del siglo XVIII tras la aparición de nuevos jardines, que al igual que las pinturas históricas que contenían paisajes clásicos idealizados, incorporaban edificaciones arquitectónicas clásicas en una composición con “una vegetación natural o espontánea”.

decadente vida de ciudad (Fort 151). Por medio de la búsqueda del “bienestar físico, la comodidad y los placeres terrenales” (Thirsk 100) dentro del mundo natural, los poetas clásicos comenzaron a apreciar las cualidades físicas y pictóricas (plásticas) de su entorno.

Las villas romanas, manejadas por familias poderosas, se establecieron a las afueras de Roma como propiedades agrícolas, por lo que cumplían principalmente con dos funciones: la producción agrícola, y como fuente de placer de los sentidos encontrados en un “[...] paraíso idílico y campestre [...]” donde se hallaba “la paz y el descanso una vez pasado el esfuerzo de la dura tarea cotidiana”. (Fort 154) Éstas se constituían por una serie de espacios artificiales y espacios de cultivo relacionados medianamente con la naturaleza silvestre, dando como resultado una simbiosis entre arquitectura, jardín y paisaje. La construcción de villas pone en evidencia el acercamiento hacia la importante conexión de la vida citadina con el paisaje campestre que constituyó un complemento y un escape de la misma. El concepto de campo y vida de retiro siempre han estado presentes como aspiración para los habitantes de ciudades, como fue el caso de los romanos, y seguirá siendo una constante en las distintas culturas occidentales al pasar de los siglos.

A través del estudio de la literatura clásica, los británicos se dieron cuenta que la naturaleza y sus paisajes contuvieron un gran peso en la búsqueda de la felicidad. Misma que se halló en la vida de campo y dio paso a la construcción de las villas -en el caso de los romanos-, y de casas de campo en el transcurso de los siguientes siglos en toda Europa. Como se ha mencionado, la cultura occidental heredó de los clásicos el ferviente deseo de cumplir con la búsqueda del bienestar físico, logrado mediante la felicidad que se encuentra en el acercamiento a la naturaleza por medio de la apreciación del paisaje⁸.

Antes del desarrollo de la escuela inglesa de paisaje en el siglo XVIII, la isla ya contaba con una gran práctica en jardinería aunque, ésta se desarrolló “[...] con cierto retraso respecto a los demás países europeos.” (Fariello 180). Durante la segunda mitad del siglo XVI la tradición renacentista italiana tuvo una gran influencia sobre la construcción de jardines en Inglaterra y el resto de Europa:

Para el siglo XVI, los jardines en Francia, Inglaterra y Países Bajos compartían muchas características. Pérgolas-túnel [...] recintos cuadrados y otros distintivos medievales fueron dando paso gradualmente al nuevo estilo del Renacimiento (Zuylen 60)

Posteriormente en el siglo XVII, la jardinería inglesa permaneció bajo la influencia de, Francia y especialmente Holanda de quien heredó el “[...] empleo incontrolado de formas topiarias” (Fariello 180). Los jardines construidos en Inglaterra durante el siglo XVII, se caracterizaban por utilizar un gran número de esculturas, árboles y arbustos con formas tan diversas como pirámides o dragones, camas de flores, terrazas, parterres y setos que

⁸ Cabe recalcar que en la antigua Roma no existió el concepto de paisaje aunque comenzaba a manifestarse por medio de su idealización en obras pictóricas y literarias, y en la construcción de villas y jardines privados, donde se supone que el paisaje mostraba una absoluta dominación por parte del hombre.

hacían de los jardines, espacios “artificiales”, imitando a los jardines holandeses y franceses; además de adoptar su simetría, perfección compositiva y distribución: el jardín se concebía como “[...] un espacio de residencia al aire libre, adecuado a la magnificencia de la casa y por tanto sometido, como ella, a una norma arquitectónica” (Fariello 190). Aunque cada jardín difería en escala y se adaptaba a la topografía y a las tradiciones regionales, fue hasta el siglo XVIII que la isla británica dio comienzo a todo un nuevo estilo de jardinería que rechazaría el estilo del resto de los jardines europeos de ambos siglos, XVI y XVII.

1.5 Realidad campestre en Inglaterra

Resulta de vital importancia hablar sobre la campiña inglesa para poder comprender el contexto en el que se desarrolló en un principio la escuela inglesa de paisaje que tomó como materia prima e inspiración los paisajes característicos de la Inglaterra rural. El nuevo jardín inglés creó composiciones artísticas que, a su vez, complementaron a los campos de cultivo y fincas, dando como producto final una constitución distinta a la común europea dentro de un espacio libre destinado a la recreación, observación y apreciación del paisaje creado.

Anteriormente se ha mencionado, la relevancia de la vida de campo para los clásicos y, como éstos, heredaron a los ingleses la idealización de la misma. Asimismo, gracias al impulso de la investigación científica durante el siglo XVII, la difusión de catálogos y tratados sobre botánica escritos durante el Renacimiento permitió a la sociedad inglesa, sobre todo a aquella perteneciente al ámbito intelectual, aproximarse al conocimiento de la realidad física de su entorno (Álvarez 7). Dicha noción fue complementada con la actividad práctica de la agricultura y el pastoreo que exigía conocer a profundidad las características del contexto natural inglés. De esta manera, para poder continuar, debemos comprender tres aspectos fundamentales: en primer lugar, la realidad de la campiña inglesa, es decir, quienes eran sus habitantes y como éstos la modificaban; en segundo término, la relevancia y dependencia económica basada en la producción agrícola que impulsa el desarrollo de Inglaterra como país de grandes riquezas; y por último, la concepción del paisaje como producto de una realidad campestre de gran belleza, evocada en un gran número de obras plásticas y literarias.

Entre los siglos XI y XVIII Inglaterra fue considerada una nación campesina al cumplir con dos criterios que, de acuerdo a Thorne, debió de tener una sociedad rural para adquirir dicha denominación: la primera, “la mitad de la población debe ser agrícola”; y, la segunda, “más de la mitad de la población trabajadora debe participar en la agricultura” (cit. en Macfarlane 36). Según estas pautas, Inglaterra fue notoriamente una sociedad campesina hasta finales del siglo XVIII cuando comenzó la Revolución Industrial.

Por otro lado, debido a la estabilización económica y política de la primera mitad del siglo XVIII, el número de habitantes casi llegó a duplicarse; el campo retomó su importancia dentro del contexto económico debido a la alta demanda de productos agrícolas. Dicho cambio impactó de manera considerable en la industria agrícola y en la estructura social del siglo XVIII y, como consiguiente, aumentaron los sitios de producción agrícolas y pastorales. Asimismo, el predominio de la agricultura y el pastoreo en los sectores laboral y económico, se debió a que tres cuartas partes del territorio de Inglaterra era adecuado para el desarrollo de la agricultura. Además, gran parte del mismo se encontraba cubierto de pasto, lo que posibilitó el pastoreo de ganado.

Debido a que la amplia mayoría de la población habitaba dentro del ámbito rural y se dedicaba a actividades de índole agrario, la campiña para los británicos representó gran parte de su identidad como nación. De esta forma, podemos observar que “la vida rural era vista como un aspecto crucial de esa identidad” por un vasto número de razones que se suman al marco conceptual colectivo; entre ellas, se creía que “[...] la agricultura inglesa era más avanzada y productiva que la agricultura de las naciones competidoras [...]”. Otra de las características que se creía, diferenciaba el campo en Inglaterra del resto de Europa era su estructura social donde “[...] las relaciones entre el casero y el arrendatario, el granjero y el trabajador, eran más armoniosas y se asemejaban más a la igualdad que en cualquier otro lado del mundo” (Barrel 108). Las actividades realizadas no sólo afectaron el sistema económico de una nación, sino también trajeron consigo una modificación en el sistema social (Barrel 108). Este esquema social tuvo un impacto sobre la concepción de un sitio o entorno físico. Al contar con una relación laboral que se estimó de primera instancia pacífica, ambos sectores, el patrón y el trabajador permitieron concebir el sitio donde se laboraba como un lugar de mayor trascendencia.

A lo largo del siglo XVII, la sociedad campesina se constituyó por un bajo número de propietarios de tierra. Algunos eran arrendatarios, campesinos y otros eran granjeros independientes dueños de pequeñas porciones de tierra conocidos como “*yeomen*”, grupo social que al paso del siglo XVIII comenzó a desaparecer. Para principios del mismo siglo, casi todos los poblados rurales tenían como estructura social común, uno o dos miembros del sector aristócrata o burgués dueña de la extensa campiña, asentados en fincas; además de un párroco que vivía a lado de la iglesia, ambos “[...] ejercitando una considerable autoridad sobre el sitio [...]” (Thirsk 47). Las fincas más grandes eran controladas por la nobleza (“*landlords*”) y algunos granjeros independientes, que como se ha mencionado previamente, comenzaron a desaparecer a finales del siglo tras la estabilización de las nuevas fincas que buscaban la expansión y que compraban sus tierras, “[...] los señores (dueños de las tierras) se volvieron más y más profesionales en cuanto a planear el desarrollo de sus propiedades y reorganizando su tierra en grandes fincas de arrendamiento[...].” (Thirsk 50); mientras, las más pequeñas pertenecían a agricultores que empleaban, a su vez peones. El grupo más grande dentro de la nueva estructura social que fue en aumento, a lo largo del siglo, para luego disminuir al iniciarse la Revolución Industrial.

Generalmente, los poblados campestres se formaban por un conjunto de campos comunes (“*commons*”), denominación dada debido a que los terrenos no contaban con una distribución espacial clara o delimitada de forma regular y ordenada. En dichos campos se

realizaban dos actividades principales: la agricultura y el pastoreo. A diferencia de los campos agrícolas, los campos de pastoreo permitían que se llevaran a cabo una o más actividades satisfactoriamente. Algunos de los productos que se cultivaban en ambas fincas, agrícolas y de pastoreo, eran cereales como cebada, trigo y maíz, manzanas, peras, verduras, heno, etc. Además, en las granjas de pastoreo se producía carne de vaca y cerdo, queso y leche, lana, fertilizante, entre otros. Muchos de estos productos eran de autoconsumo aunque dependiendo de la zona en la que se ubicara y sus dimensiones, no solo se cubrían las necesidades de la finca sino de la población rural circundante e, inclusive, las grandes ciudades.

Las actividades agrícolas y pastorales realizadas en Inglaterra obedecían indudablemente a las condiciones climáticas y físicas del lugar donde se establecían. La variedad de regiones con distintas características permitía que se llevaran a cabo un gran número de actividades agrícolas o pastorales específicas: “[...] los espacios para pastar dentro de bosques acomodaban muchos caballos, cerdos, y reses más que ovejas; el páramo tenía mas ovejas que vacas, los valles [...] con grandes cantidades de lluvia florecían como centros lecheros [...]” (Thirsk49).

La franja de pantanos es una región natural que se ubica al norte de Inglaterra que también tiene un importante valor ecológico, combinada “[...] con la belleza y variedad de sus escenarios” (Thirsk123). Ésta se caracteriza por ser una amplia área abierta sin límites visuales y casi ningún árbol en la cercanía. A lo largo de los siglos, la actividad que predominó fue la agricultura y, en menor escala, el pastoreo. Otra de las regiones naturales características del paisaje inglés es la zona de lagos, cuya diversidad de paisajes la hace estéticamente más atractivo del resto. En ella se pueden encontrar lagos de distintos tamaños, desde grandes lagos a “diminutas charcas”.

De este modo, el contexto natural tuvo un gran peso sobre las actividades que se realizaban dentro de la isla. Debido a la extensa diversidad de regiones naturales que permitieron el desarrollo de la agricultura y el pastoreo, Inglaterra logró basar la mayoría de su economía en estas dos actividades. Al percatarse de tal beneficio, la población burguesa y aristócrata comenzó a restablecerse en sus propiedades de campo a principios del siglo XVIII; donde además, gracias al auge económico podían invertir parte de su tiempo en todo tipo de actividades culturales.

Como se ha mencionado, después de la Revolución Gloriosa, la burguesía inglesa ganó grandes privilegios monetarios y sociales (Johnson 25) que además de permitirles invertir en las actividades económicas de su conveniencia, les permitió impulsar la cultura. A través de la divulgación de los nuevos descubrimientos sobre el mundo clásico y el impulso de la investigación estética, filosófica y científica, el concepto de campo para la burguesía se transformó de ser un simple recurso económico, hasta convertirse en la máxima pieza de arte, como se observará en el siguiente apartado. Mientras el siglo XVIII avanzaba y los preceptos neoclasicistas se definían, el campo cambió hasta convertirse en un símbolo nacional, estético y espiritual, portador de escenarios y sitios de recreación y descanso.

A lo largo de este capítulo se han mencionado cuatro factores que darán origen al surgimiento de la escuela inglesa de paisaje. En primer lugar, tras la Revolución Gloriosa,

la monarquía y la política absolutista perderán terreno. A diferencia del resto de Europa dentro de Inglaterra, el poder del monarca disminuyó mientras que la importancia de la libertad individual tomó gran peso. En segundo lugar, la importancia y concepción platónica sobre el mundo natural que permitió observar a la naturaleza como obra artística creada por la mente divina. En tercer y cuarto lugar, la influencia de la concepción romana sobre la vida de retiro en el campo que será retomada y adaptada por los ingleses debido a la realidad agrícola vivida en todo el país.

En este panorama, personajes como Pope desarrollaron la nueva concepción neoclasicista acerca del entorno natural y el arte. A partir del tema de la naturaleza y el estado natural del hombre, las distintas artes, en especial la literatura, tomó un nuevo rumbo moral además de estético. La estrecha relación entre la filosofía y la estética llevó a individuos como el propio Pope hacia la comprensión del entorno natural y el hombre, como parte de un mismo universo.

CAPÍTULO II. Sobre Alexander Pope y el pensamiento sobre la estética moral

A lo largo del primer capítulo se analizaron brevemente algunos de los factores históricos, artísticos y sociales que se desarrollaron a lo largo del siglo XVIII en Inglaterra. Estas circunstancias afectaron de manera decisiva la formación y concepción de los artistas protagonistas de este periodo. Alexander Pope ocupó un lugar privilegiado en la historia de este círculo social, debido a la trascendencia que su pensamiento tuvo sobre la evolución de dos formas de expresión que se vincularon entre sí, por medio de la creación del paisaje: la poesía y los jardines.

Resulta trascendente tomar en cuenta los procesos ideológicos y artísticos que produjeron el resurgimiento del saber romano y la creación de la identidad inglesa como nación. Ambos hacen referencia al espacio exterior como contexto del hacer artístico. Después de entender el entorno debemos aproximarnos al saber particular, es decir, conocer la situación específica de Alexander Pope y cómo los factores generales y externos intervinieron particularmente en su desarrollo como persona, artista y poeta. Según Wassily Kandinsky¹, los productos artísticos ponen de manifiesto el periodo cultural en el que se realizaron y de igual modo los “[...] actos, pensamientos y sentimientos [...] son el material de [...] (las) creaciones [...] (artísticas)” (7), lo que deja en claro el notable vínculo que existe entre el artista, su creación y su tiempo.

En este sentido, las obras literarias y artísticas son el medio por el cual el autor logra comunicar al público su interpretación y conocimiento acerca del periodo momentáneo e histórico en el que se encuentra. Cada pieza de arte debe de enlazar al espectador con el autor por medio de la comprensión de la mirada del artista. Ésta, “[...] guarda misteriosamente toda una vida, una vida con muchos sufrimientos, dudas, horas de entusiasmo y de luz” (Kandinsky 11). Sin esta conexión, el arte pierde su propósito. Si tomamos en cuenta lo que dice Horace Walpole, que tanto la jardinería como la literatura son arte², ambas tienen entonces, el mismo cometido. De acuerdo a Paul Baines, las experiencias personales de Alexander Pope tuvieron un gran efecto sobre su obra: “[...] Pope insistentemente consiguió un tipo particular de auto-

¹ Aunque Wassily Kandinski pertenece al siglo XX, el pintor sigue a toda una corriente de pensamiento en la historia del arte que deja atrás las características puramente formales de los objetos artísticos, para dar paso a la integración del medio social con las obras artísticas, contextualizándolas dentro de cada época.

² Para Horace Walpole: “Poesía, Pintura, y Jardinería o la ciencia del Paisaje, serán estimadas por los hombres de “buen gusto” como las Tres hermanas o las Tres Nuevas Gracias que visten y adornan a la Naturaleza” (cit. en Hunt 75)

implicación hasta en sus trabajos más públicos [...] Mucha de su crítica tiene base en su propia vida, carácter y cuerpo" (5). Sin embargo, aunque en este caso Baines solo se refiere a la poesía, ésta no es la única forma de expresión por la que el poeta se reveló. También en sus propuestas para la composición de jardines y sus interpretaciones sobre "lo bello" tendrán base en su carácter, moldeado a su vez por vivencias.

La contribución artística y poética de Alexander Pope se enuncia tanto en su gran número de obras literarias, como en la creación de un jardín que difirió del estilo formal adoptado en el resto de Europa. Los jardines neoclasicistas, corriente artística en la que se encontraba Pope, comenzaron a construirse en Inglaterra a principios del siglo XVIII. En primera instancia con la intención de reflejar el orgullo de la nacionalidad inglesa; en segunda, exhibir la libertad individual otorgada a través de la destitución de la monarquía como poder único e inapelable; y en tercera instancia, el desarrollo de la discrepancia entre la noción acerca del mundo natural de acuerdo al racionalismo estricto y la realidad metafísica y artística de la vida natural. En el caso particular de Pope, el orgullo inglés y el concepto de "libertad" y "benevolencia universal" encontrados en el campo, pueden distinguirse en sus planteamientos "poéticos".

A diferencia del entendimiento científico, la concepción artística y poética sobre la naturaleza de Alexander Pope iba más allá del mero razonamiento. El acercamiento de la ciencia hacia el mundo natural de finales del siglo XVII seguía el modelo del racionalismo mecánico que sentó su base principal en la observación y la catalogación que caracterizaron en su mayoría a la Ilustración. Mientras el artista comenzó a entender a la naturaleza como una creación divina, el saber científico la percibió e interpretó como la maquinaria de un reloj. Dicho razonamiento no contemplaba la posibilidad de la vida natural fuera de una estructura geométrica regida por leyes universales y determinadas. Aún cuando éstas son completamente opuestas a la realidad que se observa en el paisaje. Por ejemplo, la noción sobre la naturaleza del racionalismo de Hobbes se asemejaba a la composición del jardín formal, simétrico y riguroso. Por el contrario, la naturaleza silvestre permitió a la imaginación rebasar los límites impuestos por el hombre acercándose más al estado natural que deberían evocar las artes como observaremos más adelante (il. 1 y 2).



Ilustración 1: "Vista aérea del Castillo y los Jardines de Versalles", Pierre Patel 1668 Los jardines del palacio de Versalles, construidos por Andre Le Notre durante el siglo XVII, constituyen el mayor icono del estilo francés formal en jardinería, que muestra el "dominio" del hombre sobre la naturaleza y demuestran la sujeción absolutista de Luis XIV sobre sus súbditos, incluida la naturaleza.

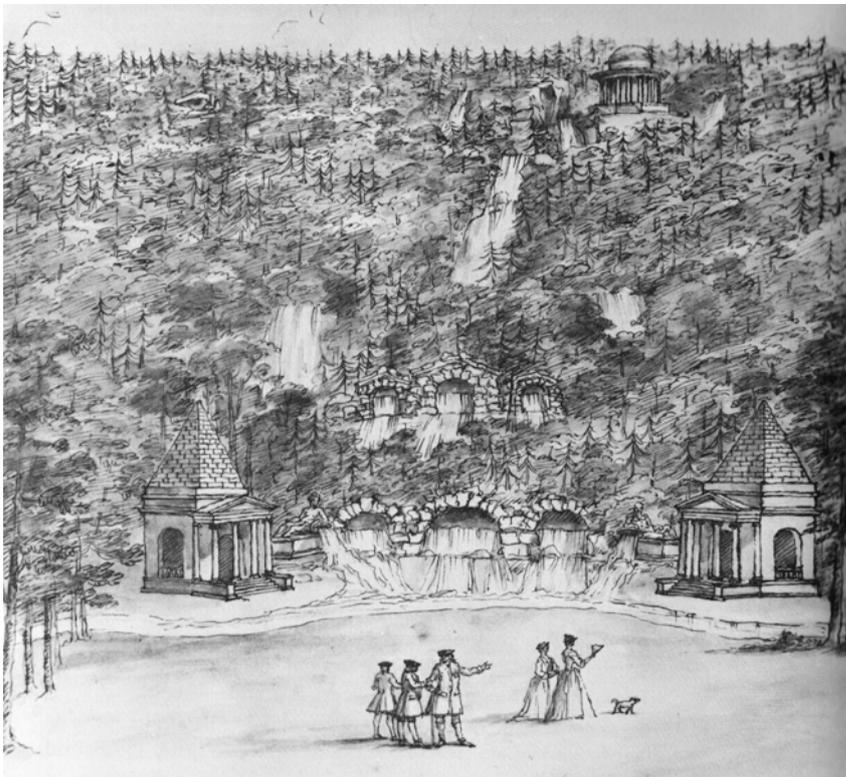


Ilustración 2: "Diseño para la ladera de Chatsworth, con dioses de río a lado de los dos templos", William Kent. A diferencia del jardín francés, la escuela inglesa de paisaje busca volver al "estado natural", evocado por los poetas clásicos, además de crear escenarios que se asemejaran a una pintura.

El paisaje, como se ha mencionado en el capítulo previo, es la interpretación hecha por el hombre mediante la experiencia, por lo tanto, éste no existe sin el observador. Igual que la naturaleza, la mente individual interpreta y evoca aquello que mira por medio de la imaginación particular, irrepetible en cada sujeto (Hunt 123). La influencia de Alexander Pope sobre la creación del paisaje poético y tangible se observó en el comienzo de la integración de los aspectos personales y externos -como vivencias e influencias- aludidos por medio de la imaginación educada del poeta, y compuestos en escenarios poéticos dentro del jardín y el entorno literario.

Tal como si fuera una pieza de arte o un poema, el jardín es una mirada personal de quien lo crea, expresa al observador las ideas y sentimientos que lo originaron. Por ello, un jardín es una pieza artística y una historia narrada, palpable y funcional. La fusión entre la teoría estética, la literatura, la pintura y la construcción de espacios exteriores fue inevitable durante este momento histórico en Inglaterra. A través de estas formas de expresión y sus respectivas especulaciones artísticas es que podemos aproximarnos hacia las distintas características que conformaron a la cultura inglesa del siglo XVIII, de la que Pope formaba parte importante.

A lo largo de este apartado, se mencionarán los aspectos biográficos del poeta que se consideran relevantes para la comprensión de su carácter, mismo que se reflejará en sus obras literarias y en sus propuestas de "jardinería". Además, se examinarán dos relaciones amistosas del escritor que influyeron en las propuestas de moral, imaginación, arte, "buen gusto" y paisaje, descritos tanto en la literatura como en las propuestas espaciales de Pope.

2.1 Alexander Pope el hombre: genio y figura

A los ojos de muchos historiadores, en la etapa³ anterior a la Revolución Gloriosa -cien años antes del nacimiento de Alexander Pope- Inglaterra, a diferencia del resto de

³ Según George Sutherland, Inglaterra sufrió un periodo de inestabilidad y debilidad política que se prolongó del año de 1588 hasta el año de 1688 (4). Durante este lapso ocurrieron un gran número de eventos tanto internos como externos que contribuyeron al declive del reino británico: conflictos entre España e Inglaterra de 1587 a 1588; guerras civiles dentro de los tres reinos, Irlanda, Escocia e Inglaterra, de 1631 a 1651; la rebelión de Irlanda en 1641; la ejecución del rey Charles I en 1649; la primer guerra entre Holanda e Inglaterra de 1652 a 1654; el periodo del Protectorado de 1653 a 1659, años en los que Inglaterra se convirtió en una República o Commonwealth bajo el mandato de Oliver Cromwell y su hijo Richard; la Restauración de la Monarquía de Charles II en 1660; la gran peste de Londres en 1665; el gran incendio de Londres

Europa, presentaba un notable atraso en materia de arte, ciencia y literatura (Sutherland 4). La situación era suscitada principalmente por los persistentes conflictos políticos que asolaron a la isla. Para el año de la muerte de Alexander Pope en 1744 (il. 3), Gran Bretaña retomó su fuerza dentro de Europa, distinguiéndose del común continental en los ámbitos de cultura, sociedad y política.



Ilustración 3: "Alexander Pope y su perro Bounce", Jonathan Richardson, [c. 1716]

Alexander Pope nació en la ciudad de Londres (il. 4), Inglaterra el 21 de mayo de 1688⁴, periodo en el que Francia dominaba política y culturalmente al resto de Europa incluyendo a Inglaterra (Sutherland IX). A comparación con el periodo del reino de Isabel I⁵ durante el siglo XVI, la isla británica jugó "[...] una parte marginal e inepta en los asuntos generales de Europa" (Sutherland 4) por un transcurso de casi cien años. Como se ha indicado, esta sublevación traerá grandes cambios en ciertos sectores de la sociedad inglesa y, en específico, cambiará la vida y percepción del autor en cuestión.

en 1666; la Conspiración del Papado en 1678, una invención de Titus Oates que agravó la paranoia y odio hacia los católicos, que resultó en la destitución de los mismos de la cámara de los Lores y los Comunes, así como un gran número de ejecuciones causados por el miedo infundido sin razón de una reconquista religiosa; y por último, la destitución del rey católico James II.

⁴ Seis meses después del nacimiento de Pope inicia la Revolución Gloriosa, tras el desembarque de William III y su ejército en las costas de Devon al Sur de Inglaterra.

⁵ Tras la ascensión de la reina Isabel I en el año de 1558 Inglaterra rompe con la iglesia católica romana que trae como consecuencia el distanciamiento de Inglaterra del resto continental. A pesar de vivir una etapa de guerras constantes, en su mayoría contra España y Francia, Inglaterra albergó un periodo próspero culturalmente, conocido como el renacimiento literario inglés, según Jeffrey Knapp. Etapa en la que surgieron escritores tan importantes como William Shakespeare, Edmund Spenser, y Thomas More, autor de "Utopía".



Ilustración 4: "Vista de Londres desde Southwark", [c. 1626]

La familia de Alexander Pope era católica. Tras la ascensión al trono de William III de Orange y su esposa Mary, quienes eran protestantes, la religión católica fue rechazada y distintas restricciones fueron impuestas, por ejemplo, los católicos que habitaban dentro de la ciudad de Londres fueron expulsados (Sutherland 8). Como resultado, en el año de 1700 el poeta y sus familiares fueron obligados a mudarse a una pequeña granja en la población rural de Binfield cerca del bosque de Windsor (il. 5), a unos cuantos kilómetros de las afueras de Londres (Kermode 1855). Ahí, es donde Alexander Pope comenzó a entablar una conexión cercana con dos elementos vitales en el desarrollo de su poesía: la amistad con la aristocracia intelectual y el campo.

La "pequeña nobleza agreste", con la que el poeta se relacionó al mudarse a las afueras de Londres, brindó cierta protección y privilegios a la familia (Sutherland 4). También, contribuyó en el futuro laboral de Alexander Pope como poeta, traductor y diseñador de jardines, además de acercarlo a las teorías estéticas divulgadas en los grupos de estudio. Estas amistades eran en su mayoría fruto de la buena impresión que Alexander Pope lograba a través de su poesía y de su vasto conocimiento literario. El poeta siempre se relacionó con hombres mayores que él, quienes lo indujeron a la escritura y lo aproximaron a la ciencia y el arte. Entre las relaciones amistosas que tuvo

se encuentran John Caryll⁶, quien frecuentaba a un amplio grupo de literatos y quien probablemente fue quien introdujo a Alexander Pope a este círculo social, asociado a la cultura de los "gentleman": William Wicherley⁷, Thomas Betterton⁸, el doctor Samuel Garth⁹, Sir William Trumbull,¹⁰ amigo a su vez de Joseph Addison y William Walsh,¹¹ quien fue de gran ayuda en la corrección de las obras "Pastorals" (1709), "Sapho to Phaon" (1707), una traducción de la Epístola Heroica decimoquinta de Ovidio¹² y en "An Essay on criticism" (1711). Cabe destacar que esta última obra captó la atención de muchos, incluidos Joseph Addison y Richard Boyle, Lord de Burlington.



Ilustración 5: "Escena en el Bosque de Windsor", Paul Sandby, 1801

A la par de las relaciones amistosas que aproximaron a Pope a la poesía, a la filosofía y a la cultura burguesa, surgió el enorme interés de Alexander Pope por el campo. La campiña se volvió una costumbre grata a lo largo de su vida y aportó

⁶ John Caryll, el joven (1667- 1736) era un católico acomodado quien se convirtió en el barón de Durford. Caryll tuvo un importante papel en la creación de *The Rape of the Lock* de Alexander Pope, escrito en 1712.

⁷ William Wicherley (1640 - 1716) fue un dramaturgo inglés de la época de la Restauración, cuya obra principal fue *The country wife* en 1675. Sus obras se caracterizaban por la utilización de la sátira y la comedia.

⁸ Thomas Betterton (1635 - 1710) famoso actor inglés de la época de la Restauración.

⁹ Samuel Garth (1661 - 1719) médico y poeta inglés, escribió *The Dispensary* en 1699, y además tradujo *Las Metamorfosis* de Ovidio en la que colaboraron, Alexander Pope y Joseph Addison.

¹⁰ Sir William Trumbull (1639 – 1716) estadista inglés miembro del grupo político de los Whigs.

¹¹ William Walsh (1663 – 1708) crítico y poeta inglés, reconocido mayormente por la amistad que sostenía con Alexander Pope.

¹² Publio Ovidio Nasón (43 a.C – 17 d.C) poeta romano, autor de *Las metamorfosis*, *Las Heroicas Epístolas* o *Las Heroidas* y la obra *Ars amandi*. En 1707 Alexander Pope hizo la traducción de *Sapho to Phaon* de las *Heroidas*, donde se narra la historia de la poeta Sapho quien se enamora de Phaon.

valiosos elementos para sus obras. Desde sus inicios como escritor Alexander Pope se identificó con la vida pastoral narrada en los textos antiguos, en especial, las Bucólicas¹³ de Virgilio. Las obras de los poetas antiguos no solo tuvieron un gran peso en la trayectoria de Pope como escritor, sino sirvieron como referencia directa a un estilo de vida con el que Pope se identificaba. Al habitar en el campo desde muy temprana edad, el escritor se permitió apreciar sus alrededores rurales de manera singular, los cuales disfrutó, conoció, plasmó, y difundió por medio de las dos formas de expresión que mejor lo describen:

Feliz el hombre, cuyo deseo y cuidado
Estén atados a algunos acres paternales,
Satisfecho de respirar su aire nativo,
En su propia tierra.
Cuyo ganado da leche, cuyos campos dan pan,
Cuya lana lo abastece de ropa,
Cuyos árboles en verano lo protegen con sombra,
Y en invierno con fuego.
¡Bendito! Aquel que despreocupadamente encuentra
Horas, días y años deslizándose suavemente.
En la salud del cuerpo, mente tranquila,
Silenciosa de día,
Profundamente dormido de noche; estudia en el reposo
Juntos mezclados; dulce recreo
E inocencia, que a tantos complace,
Con meditación [...] ¹⁴
(mi traducción).

En otras palabras, Alexander Pope no dio importancia al hecho de no poder vivir dentro de un entorno urbano. Muy al contrario, el poeta encontró la “felicidad” tras habitar en el campo, de donde obtuvo todo lo necesario para vivir. Las prohibiciones que Pope sufrió al ser católico, lo acercaron aún más a la idealización y glorificación del campo y el paisaje literario.

Otra de las restricciones implantadas sobre los católicos fue la privación de ingresar a cualquier escuela o universidad, por lo que Alexander Pope, a diferencia de muchos escritores, nunca tuvo acceso a una educación regular en algún colegio, ni

¹³ También conocidas como Églogas.

¹⁴ “Happy the man, whose wish and care/ A few paternal acres bound/Content to breathe his native air/ In his own ground./ Whose herds with milk, whose fields with bread,/Whose flocks supply him with attire,/Whose trees in summer yield him with shade,/In winter fire./Blest! Who can unconcern’dly find/ Hours, days, and years slide soft away,/In health of body, peace of mind,/ Quiet by day,/Sound sleep by night; study at ease/ Together mix’d; sweet recreation ,/And innocence, which most does please,/ With meditation.[...]” (Pope, “Ode on Solitude”)

tuvo el respaldo de alguna institución. En su lugar, el poeta acudió a varios seminarios católicos clandestinos y después fue instruido por su padre en casa. A la edad de ocho años, Pope comenzó a aprender griego y latín, guiado por un sacerdote; y a los dieciséis años consiguió asistir a Londres para estudiar francés e italiano. Aunque ciertamente su credo le ocasionó numerosas desventajas, esto no significó que Alexander Pope viviera “[...] un estado de abandono y aislamiento social” (Sutherland 8), sino que le permitió inquirir libremente en sus intereses. A una edad precoz, Alexander Pope ya había leído las traducciones¹⁵ de la *Iliada*¹⁶ y la *Odisea*, así como otros textos de mitología griega y romana y obras de otros escritores como John Milton, Geoffrey Chaucer y John Dryden. Por medio de esta condición marginal fue que el poeta prefirió internarse en los caminos de la literatura. Esta actividad funcionó a su vez como medio para entablar amistades con un gran número de aristócratas, literatos y artistas, quienes impresionados por tan vasto conocimiento, anteponían la simpatía y admiración a las cuestiones religiosas.

Con respecto al catolicismo, Alexander Pope continuó con el credo inculcado por sus padres. Aunque, de acuerdo a George Sutherland, su culto era del tipo tolerante y liberal: “[...] creía con completa sinceridad [...] que una inteligencia divina había formado el universo y que las semillas del amor propio, que Dios había plantado dentro de nosotros para hacernos seres activos, encontrarían la realización, y nosotros encontraríamos la felicidad a la que todos aspiramos, sólo por medio de la benevolencia social” (2). Para hallar la prosperidad que todo humano anhela, la sociedad debía basarse en la comprensión y la tolerancia, en la moral de lo correcto y lo incorrecto que dictaba la naturaleza, para dejar de lado las intenciones separatistas que impiden llegar al cometido principal colectivo, la benevolencia universal:

Ni pienses en el ESTADO NATURAL que ellos pisotean ciegamente;
 El estado de la naturaleza era el reino de Dios:
 El amor propio y el social comenzaron con su nacimiento,
 Unión del vínculo de todas las cosas, y del hombre.
 El orgullo no existía; ni las artes que ayudan al orgullo;
 El hombre caminaba con la bestia, incluído unido a la sombra [...]
 [...] Ningún asesinato lo vestía, y ningún asesinato alimentó.
 En el mismo templo, la retumbante madera,
 Todos los seres vocales cantaban a su Dios equitativo [...]
 [...] El atributo del cielo era el cariño universal.
 Y la Prerrogativa del hombre gobernar, apenas.
 ¡Ah! ¡Cuán distinto del hombre de tiempos venideros! [...]

¹⁵ Estas traducciones fueron realizadas por John Ogilby en los años de 1660 y 1665 respectivamente.

¹⁶ Traducida por Alexander Pope en los años de 1715 a 1720.

[...] Aquel, enemigo de la naturaleza, escucha el gemido general
Asesina sus especies y traiciona a sus semejantes.
Pero justa enfermedad al lujo precede,
Y cada muerte engendra su propio vengador;
La furia de pasiones de esa sangre comenzó,
Y convirtieron al hombre en un furioso salvaje, hombre. [...] ¹⁷
(mi traducción).

Su poesía trató de acercarse al lector por medio de la moral y, a su vez, criticó por medio de la sátira a la sociedad inglesa contemporánea. Sus poemas no estaban dirigidos a un público en particular, sino a aquel que al igual que el poeta, aspirará al bien común, a la belleza y a la aceptación social. En palabras de Jeremy Collier:

[...] todos somos vaciados en el mismo Molde, aliados en nuestras Pasiones, y en nuestras Facultades; tenemos que satisfacer los mismos Deseos, y en general el mismo Placer por satisfacerlos [...] ahora que no podemos escoger más que desear Acomodo para nuestro propio Respaldo y Placer [...] dejemos a la Naturaleza tomar su Curso Original, si prestamos oído a las Sugerencias honradas de nuestra Mente, desharemos las mismas Comodidades a otros. (cit. en Sherburn 825).

Durante la época del neoclasicismo, el concepto de benevolencia introducido por Shaftesbury, de quien se hablará más adelante, era constante aunque las aproximaciones hacia ésta variaban. Mientras unos la abordaban por medio de la religión, otros la entendían a través de la moral innata o naturaleza del hombre, a partir del valor metafísico de la naturaleza. Ambas concordaban en el hallazgo de la naturaleza o "la naturaleza divina" como patrón único a seguir en la búsqueda del hombre generoso perdido. Para Alexander Pope, la naturaleza y Dios actúan en conjunto para enseñar a la humanidad a llegar al cometido final, la vuelta a lo natural, por medio del amor propio y el social:

¹⁷"Nor think, in NATURE'S STATE they blindly trod;/The estate of nature was the reign of God:/Self-love and social at her birth began,/ Union the bond of all things, and of man./ Pride then was not; nor arts, that pride to aid;/ Man walked with beast, joint tenant of the shade;/[...] No murder clothed him, and no murder fed./In the same temple, the resounding wood,/ All vocal beings hymned their equal God [...]/ Heaven's attribute was universal care,/ And man's prerogative to rule, but spare./Ah! How unlike the man of times to come!/Who, foe to nature, hears the general the general groan,/ Murders their species and betrays his own./ But just disease to luxury succeeds,/ And every death its own avenger breeds;/ The fury-passions from that blood began, /And turned on man a fiercer savage, man [...]"(Pope; "Essay on man"; 1892).

En la fe y la esperanza el mundo discrepará,
 Pero toda la preocupación de la humanidad es la caridad:
 Todos los que frustren este gran final serán falsos,
 Y todo Dios bendecirá a la humanidad o la reparará.
 El hombre, como la parra generosa, respaldaba las vidas;
 La fuerza que gana viene del abrazo que brinda.
 En su propio eje rota como los planetas,
 Pero a la primera hace su círculo alrededor del sol:
 Así que dos movimientos consistentes actúan en el alma;
 Y una se considera a la misma, y uno el Todo.
 Así Dios y Naturaleza enlazan el marco general,
 Y ofrecen igualmente el amor propio y el social.¹⁸
 (mi traducción)

Esta esencia de “lo natural” o “la naturaleza” se fundamentaba en el regreso del hombre a sus orígenes. Numerosos son los filósofos y escritores antiguos que creyeron que el arte debía ser una imitación de la naturaleza, donde dicha copia no se refería a la imitación realista, sino a encontrar el “significado esencial” (Sherburn 828) de la misma. Desde el tiempo de los griegos, los escritores que aspiraban a ser grandes oradores, creían que para lograrlo debían de observar a su entorno. La naturaleza sería quien les dictaría su conocimiento. Debido a la sensibilización de las percepciones emocionales por encima de las racionales, los poetas y moralistas eran considerados los mayores intérpretes del mundo natural, el vínculo entre la naturaleza y el hombre. Asimismo, el escritor de la época neoclasicista debía seguir a la naturaleza y analizar los sistemas y principios dictados por el mundo natural (Sherburn 828).

[...] Así entonces la voz de la naturaleza habló al hombre-
 “Anda, de las criaturas tus instrucciones toma;
 Aprende de los pájaros qué comida el matorral ofrece;
 Aprende de las bestias la física del campo;
 Tus artes de construcción de la abeja recibe;
 Aprende del topo a arar, del gusano de seda a tejer [...]
 [...] Aquí también encuentra todas las formas de unión social,
 Y de ahí permite a la razón, después, instruir a la humanidad [...]”¹⁹
 (mi traducción)

¹⁸“In faith and hope the world will disagree,/ But all mankind’s concern is charity:/ All must be false that thwart this one great end,/ And all of god, that bless mankind or mend./ Man, like the generous vine, supported lives; The strength he gains is from the embrace he gives./ On their own axis as the planets run,/ Yet make at once their circle round the sun:/ So two consistent motions act the soul;/ And one regards itself, and one the Whole. / Thus God and Nature linked the general frame,/ And bade self-love and social be the same.” (Pope; “Essay on man”; 1896)

¹⁹“[...] Thus then to man the voice of Nature spake-/ ‘Go, from the creatures thy instructions take:/ Learn from the birds what food the thickets yield;/ Learn from the beasts the physic of the field;/ Thy arts of building from the bee receive;/ Learn of the mole to plough, the worm to weave; / [...] Here too all forms of social union,/ And hence let reason, late, instruct mankind [...]” (Pope; “Essay on man”; 1892).

Este fragmento y el anterior forman parte del *Ensayo sobre el Hombre*, escrito en 1733 por Alexander Pope. En los versos podemos apreciar la postura de Pope ante la naturaleza y lo divino. El poeta posicionó a la naturaleza y a Dios en el mismo nivel de importancia. Dios no rige a la naturaleza y la naturaleza no rige a Dios. Las dos buscan llegar al último cometido, ambas hablan al hombre para guiarlo y ambas son imparciales: todos los seres vivos somos todo. Mientras que la naturaleza aconseja al hombre a través del instinto a observar la unión que existe entre todos los que habitan en la tierra; Dios le “otorgó” la razón al hombre para que pudiera “entender” el instinto y así utilizarlo para imitar al armonioso “estado natural”. El problema del hombre de aquel tiempo era el orgullo desmedido que separa al hombre de la naturaleza y obstruía la voz divina –o natural-. Como poeta, de acuerdo a los clásicos, Alexander Pope debía devolver al hombre al “estado natural” por medio del sentido de la simpatía universal descrita anteriormente. Este mismo principio será retomado por Pope en la construcción de su jardín en Twickenham. El hecho de haber vivido toda su vida en sitios rurales como Binfield, Chiswick y Twickenham, el ser poeta, y el haber pertenecido a un grupo social marginado hicieron que Alexander Pope anhelara con vehemencia el regreso a lo natural que describían los griegos y los romanos.

Por otro lado, debido a su delicado estado de salud, a diferencia del resto de los escritores y artistas neoclasicistas, Alexander Pope nunca pudo realizar el acostumbrado *Grand Tour*, tradición que complementarían sus estudios sobre los clásicos. Cuando era niño fue atacado por una vaca salvaje, situación que puso en peligro su vida. Tiempo después contrajo tuberculosis espinal al beber leche contaminada (Baines 6-8), enfermedad que no le permitió crecer más de 1.40 m y que además deformó su espalda encorvándola, debilitó su vista y su sistema respiratorio (Damrosch 20). De esta manera, muchas enfermedades agravaron su salud hasta el final de su vida, restringiéndolo de realizar actividades que en cualquier otra situación hubieran sido posibles. En su lugar, los médicos recomendaron al poeta mucho descanso y caminatas diarias por el bosque, sugerencias que siguió y que lo acercaron aun más a la reflexión, sensibilización y estimación de la naturaleza. De acuerdo con Batey, durante sus recorridos por el bosque de Windsor (il. 6), Alexander Pope mezclaba las imágenes mostradas por sus ojos con la recreación imaginaria de los escenarios descritos por Virgilio. La poesía para Alexander Pope era un medio por el cual los defectos podían ser transformados en ventajas, “[...] debía transformar las imágenes del terreno clásico a las benditas orillas del Támesis [...] intensificando su sensibilización poética hacia sus alrededores [...]” (Batey; “*The Poet and the Landscape*” 19).



Ilustración 8: "Escena en el Bosque de Windsor", Paul Sandby

El escritor comenzó a mostrar interés en la transformación de su entorno inmediato, al que trataría de asemejar con la grandeza de los valores del "estado natural" romano. Cuando aun habitaba en Binfield, Alexander Pope disfrutaba al trabajar y transformar el jardín de su padre, donde comenzó su gusto por la jardinería. Para el año de 1713, por medio de un artículo escrito para "The Guardian" y con la publicación del poema *Windsor Forest* en el mismo año, el escritor comenzó a profundizar aún más en la filosofía y estética del arte de los jardines, instruido por Joseph Addison. Pope acataba en la vida diaria y en sus obras las consideraciones estéticas de su "instructor" y amigo. A través de sus escritos, la adaptación y traducción personal de su entorno a paisajes palpables, Pope nos muestra una mirada singular del mundo y de cómo éste podría mejorarse al seguir a la divinidad, a la poesía clásica y a la naturaleza.

2.2 Joseph Addison y su teoría sobre la "imaginación"

La publicación del "Ensayo sobre la Crítica" (*An Essay on Criticism*) en 1711 captó la atención de los periodistas Joseph Addison (il. 7) y Richard Steele²⁰. En dicho ensayo Pope se "[...] anuncia asimismo como poeta" (Hotch 474), y exhibió a la crítica como

²⁰ Sir Richard Steele (1672 – 1729) escritor, periodista y político irlandés, fundador junto con Joseph Addison de las revistas "The Guardian" y de "The Spectator".

orgullosa y falsamente ingeniosa²¹ y advirtió que el uso de ambas –el orgullo y la falsedad- van en contra de lo natural. Al igual que en el *Ensayo sobre el Hombre*, escrito treinta y dos años después, Pope consideró a lo “natural” como una luz “clara, inmutable[...]y universal” (Kernode et al. 1858) que brillaba en la mente de cada individuo, sólo si éste lo permitía. El poeta comparó la “luz” de la naturaleza con los escritores clásicos. Para ser un gran orador, crítico o poeta, el humano debía emular a la naturaleza, o lo que sería lo mismo, imitar a los clásicos, quienes obtenían todo su conocimiento a través de la apreciación del entorno natural: “Por lo tanto aprende con estima justa las antiguas reglas/ Copiar a la naturaleza es copiar a ellos”²² (mi traducción).



Ilustración 7: “Joseph Addison” Sir Godfrey Kneller, [c.1703]

Al igual que Pope, Addison compartía la admiración hacia los textos clásicos, en especial los de Virgilio, Horacio y Homero. Tanto para Pope como para Addison, la importancia de los poetas romanos y griegos residía en el carácter glorioso que éstos otorgaban a la naturaleza. De ella describían y perfeccionaban las escenas naturales captadas por sus ojos y sensaciones “engrandecían” y “sublimaban” a la naturaleza:

²¹ La época en la que se publicó este ensayo el mundo de la literatura inglesa se encontraba profundamente “invadida” por los críticos. En respuesta, los escritores comenzaron a asemejarlos con criaturas crueles y puramente ignorantes y orgullosos. En palabras de Pope: “Tis hard to say, if greater want of skill/ Appear in writing or in judging ill;/ But of the two, less dangerous is the offence/ To tire our patience, than mislead our sense./[...] Some have at first for wits, then poets past,/ Turned critics next, and proved plain fools at last;/ Some neither can for wits nor critics past,/ As heavy mules are neither horse nor ass.” (“*Essay on Criticism*” 1858)

²² “Learn hence for ancient rules a just esteem; / To copy nature is to copy them.” (“*Essay on Criticism*” (Pope; “*Essay on criticism*”; 1862)

Esas REGLAS descubiertas por los antiguos, no creadas,
 Aun son Naturaleza, pero Naturaleza metodizada;
 La Naturaleza, como la libertad, no se modera
 Por las mismas leyes ordenadas primero por ella.
 Escucha como Grecia aprendió sus útiles reglas de escritura,
 Cuando reprimir y cuando fomentar nuestros vuelos:
 En la alta cima de Parnaso a sus hijos ella mostró,
 Y apuntó aquellos arduos caminos que ellos pisan,
 Sujeto desde lejos, desde las alturas, el premio inmortal,
 E instó al resto a elevarse a pasos iguales;
 De este modo de grandes ejemplos justos preceptos surgen,
 Ella extrajo de ellos lo que recibieron del Cielo.
 El generoso crítico abanicó el fuego del poeta,
 Y enseñó al mundo a admirar con la razón.²³
 (mi traducción)

Este fragmento muestra la importancia de la naturaleza en el desarrollo de la literatura clásica, donde Pope otorga voz por medio de la personificación a la naturaleza, quien dará instrucciones a los clásicos de acuerdo a los atributos que recibieron del cielo. Addison vio en la poesía de Pope, la grandeza de los clásicos, un año después de la publicación de su poema, Pope fue invitado a participar en la revista "The Spectator"²⁴ donde se publicó la Égloga titulada "Messiah".

Al paso de los años, Pope y Addison entablaron una gran amistad basada en la admiración mutua. Pope encontró en Addison el conocimiento sobre la teoría sobre la imaginación y sus placeres, que se convertirían en dos de los elementos básicos en las nuevas propuestas de la "jardinería" inglesa. Antes de internarse extensamente en la teoría de Addison, Alexander Pope comenzó a frecuentar al resto de los amigos del escritor quienes se reunían en el Café de Button para discutir distintas cuestiones. Por medio de estas reuniones, se pretendía discutir la nueva filosofía natural para después fomentar su publicación e informar al público "educado". Al no ser miembro de ninguna institución, Alexander Pope nunca antes tuvo la oportunidad de acudir a estos grupos de estudio, el poeta quedó profundamente impresionado (Batey; "The Poet and

²³Those RULES of old discovered, not devised,/Are Nature still, but Nature methodized;/ Nature, like liberty, is but restrained/ By the same laws which first herself ordained./ Hear how learned Greece her useful rules indites,/ When it repress, and when to indulge our flights:/ High on Parnassus top her sons she showed,/ And pointed out those arduous paths they trod,/held from afar, aloft, the immortal prize,/ And urged the rest by equal steps to rise;/ Just precepts thus from great examples given,/ She drew from them what they derived from Heaven./ The generous critic fanned the poets fire,/ And taught the world with reason to admire." (Pope; "Essay on Criticism"; 1860-61)

²⁴ Según Paul Baines la revista "The Spectator" fue iniciada dos meses antes de la publicación del ensayo de Pope en el año de 1711(13). La revista publicaba ensayos "moderadamente humorísticos" que trataban sobre literatura, política, filosofía, moral, etc.

the Landscape" 22). Dentro de los invitados principales de Addison se encontraba William Whiston²⁵ quien dio conferencias sobre la cosmología de Newton:

¡No puede maravillarte que mis pensamientos sean escasamente consistentes, cuando te diga cómo se distraen! Cada hora de mi vida mi mente se divide extrañamente. En este minuto, tal vez, estoy encima de las estrellas, con miles de sistemas alrededor de mi, viendo más allá hacia el vasto abismo de la eternidad, y perdiendo toda mi comprensión en los ilimitados espacios de la amplia creación, en diálogos con Whiston y los astrónomos. (cit. en Batey; "The Poet and the Landscape" 23)

Por medio de Joseph Addison, Alexander Pope se interesó en la investigación científica de la naturaleza y en las teorías estéticas que Addison sostenía en su artículo titulado "Los Placeres de la Imaginación" (*The pleasures of the imagination*) publicado en 1712 por la universidad de Oxford²⁶. El escritor, discípulo de John Locke²⁷, adaptó las teorías de su maestro sobre la mente plasmadas en el "Ensayo sobre el Entendimiento Humano" (*Essay Concerning Human Understanding*)²⁸ y agregó sus propias ideas sobre la imaginación, las sensaciones perceptuales y la experiencia.

²⁵ William Whiston (1667- 1752) fue un matemático católico, quien fue influenciado por las ideas de Newton sobre astronomía y física. Al igual que muchos científicos de su época, Whiston explicaba los sucesos naturales por medio de la ciencia y la religión. En 1696 publicó su libro "A New Theory of the Earth" en el que explicaba como las historias bíblicas sobre la creación podían ser explicados científicamente.

²⁶ Además de ser publicado por la universidad de Oxford, el ensayo fue editado en varias partes por la revista "The Spectator".

²⁷ John Locke (1632 - 1704) filósofo inglés, considerado el padre del empirismo que basa el conocimiento en la experiencia. Además del Ensayo sobre el Entendimiento Humanos, Locke escribió Dos tratados del Gobierno de forma anónima. John Locke fue una figura importante en la filosofía y la política de Inglaterra influyendo a muchos filósofos alrededor de Europa.

²⁸ John Locke comenzó a escribir este ensayo en 1690 que consta de 4 libros donde se explica el inicio del entendimiento y el conocimiento humano. El primer libro refuta las ideas de Platón sobre las ideas innatas, y en su lugar el filósofo describe a la mente como un libro en blanco que comienza a escribirse por medio de la experiencia. El segundo libro contiene la teoría sobre las ideas de Locke. El conocimiento está constituido por dos grupos de ideas básicas: simples y complejas; donde las ideas complejas se construyen a su vez por medio de ideas simples, que se adquieren por medio de la experiencia. Por lo tanto todo el conocimiento se reduce a ideas simples. Las ideas simples a su vez se dividen en dos, de acuerdo a la sensación que recibimos de ellas: las cualidades primarias y secundarias. Las cualidades primarias son inseparables de los objetos y su causa, se refieren a la forma, el movimiento, la textura, el número, el tamaño y la solidez del objeto. Las cualidades secundarias se refieren al olor, el color, el sonido que producen y el tacto. El tercer libro habla sobre los términos generales que ponemos sobre todo lo que existe. Locke se pregunta cómo obtenemos estos términos generales, donde las palabras generales se refieren a ideas generales. Las ideas generales entonces, se producen por medio de la abstracción, sumando todo lo que el similar en un grupo de ideas y dejando fuera las diferencias que existen entre ellas. De las similitudes que observamos creamos una nueva idea. Locke enumera las tres razones por las cuales tendemos a formar ideas generales y en

Para Addison, el conocimiento humano encontraba su inspiración en la imaginación que, a su vez, unificaba al entendimiento con las sensaciones y las experiencias. Por ello, la imaginación era el elemento que unía al alma con el cuerpo (Addison 95). A diferencia del entendimiento, la imaginación causaba mayor placer debido a su sencillez. Para poder comprender dicha "sencillez", Addison dividió en dos grupos a los placeres de la imaginación y retomó el principio de Locke sobre las cualidades primarias y secundarias de las ideas simples, los objetos (Hamm 499). Al igual que los conocimientos, la imaginación estaba conformada por las experiencias percibidas mediante nuestros sentidos (vista, tacto, oído, gusto y olfato). Al momento de estar en contacto visual con algún objeto, los placeres primarios de la imaginación surgían. Las evocaciones de acuerdo a la experiencia eran entonces los placeres de la imaginación secundarios. En palabras de Addison:

Los placeres primarios de la imaginación proceden completamente de aquellos objetos que están frente a nuestros ojos; [...] los placeres secundarios de la imaginación fluyen de las ideas de objetos visibles, cuando los objetos no están en realidad ante a nuestros ojos, pero son llamados a entrar en nuestra memoria, o formados en visiones agradables de las cosas que están ausentes o que son ficticias²⁹ (mi traducción).

"Los placeres de la imaginación" fue un tratado que analizó a la imaginación y los elementos que la componían, en especial, el arte y la naturaleza. Ésta última era considerada por Addison como la más importante fuente de inspiración, debido a que la naturaleza era la materialización de Dios y, es por medio de ella, que el hombre se comunicaba con lo "divino". Asimismo, Dios era considerado como inmenso e infinito, mediante la vista y la imaginación del paisaje -compuesto por todos sus elementos- el hombre lograba apreciar el esplendor y la grandeza "celestial". De esta manera, si

consiguiente palabras generales: 1) sería muy difícil recordar cada palabra de cada cosa que existe. 2) tener una palabra para cada cosa complicaría la comunicación ya que cada persona tiene una experiencia distinta de las cosas 3) destruiría lo establecido por la ciencia ya que ésta busca las generalidades en las cosas. El cuarto y último libro habla sobre lo que es el conocimiento. Locke define al conocimiento como "la percepción del acuerdo y la conexión, o del desacuerdo y el rechazo entre dos o más de nuestras ideas". Existen cuatro tipos de acuerdo y desacuerdos que la razón puede percibir: 1) Identidad y diversidad, 2) Relación, Coexistencia o conexión necesaria, y 4) Existencia real. Para contar como ideas las conexiones deben ser muy fuertes. El grado más alto de conocimiento es la intuición, seguido por la demostración, que para Locke son las únicas formas de conocimiento legítimas, aunque existe un pseudo conocimiento al que llama el conocimiento sensitivo. (SparkNotes Editors)

²⁹ "Primary pleasures of the imagination entirely proceed from such objects as are before our eyes; [...] secondary pleasures of the imagination flow from the ideas of visible objects, when the objects are not actually before our eyes, but are called up into our memories, or formed into agreeable visions of things that are absent or fictitious." (cit. en Hamm 499)

tomamos en cuenta que, según Addison, el jardín era la manifestación artística por la que mejor comprenderemos la ideología de un periodo determinado (102), entenderemos la crítica de Addison hacia los jardines barrocos del siglo XVII. Los jardines formales, al contrario de la infinita naturaleza, limitaban la vista por el uso de árboles, arbustos podados y muros divisorios. También, estos jardines “racionalmente ordenados” ocultaban el “esplendor y magnificencia” de la naturaleza y, por consiguiente, de Dios. Tanto para Addison como para Pope, la naturaleza era superior al arte, por lo que, el arte en ningún momento debía limitar a la naturaleza como sucedía en el jardín barroco. Al contrario, el artista debía alejarse de la razón y debía evocar a la naturaleza por medio de la imaginación que la transformaba pero nunca cambiaba su esencia.

Para Addison los “Trabajos de la naturaleza eran más placenteros para la imaginación que los del Arte” (cit. en Batey; *“The Pleasures of the Imagination”* 191). El imaginar, por medio de la observación de la naturaleza silvestre y sus “trabajos” era, para él, más grato que observar piezas de arte. Sin embargo, al hablar sobre el nivel inferior de placer que el arte provocaba en comparación con la naturaleza y sus procesos, Addison no negaba la importancia del arte en el desarrollo de la “imaginación educada” o “cultiva”. Por el contrario, el escritor consideraba a la poesía de los clásicos como uno de los más grandes e importantes placeres secundarios de la imaginación que en conjunto con el resto de las artes eran “[...] un estimulante para la imaginación” (Raquejo 55). El lector debía aprender a apreciar tanto las escenas naturales, como los “placeres inocentes” de la jardinería, la arquitectura, la poesía, la escultura y la pintura (Batey; *“The Poet and the Landscape”* 24), todas éstas indiscutiblemente unidas al arte y a la imaginación.

Un año antes de la publicación del artículo sobre jardinería escrito por Pope para *“The Guardian”*, Joseph Addison había comenzado a escribir por su parte sobre la importancia de diseñar “nuevos” jardines que reflejaran en su composición, el nuevo curso del país hacia la prosperidad (Batey; *“The Poet and the Landscape”* 22). Además, la jardinería era para Addison una ocupación placentera a la que muchos nobles podrían dedicarse al volver de la guerra, una vez que Gran Bretaña había conseguido la estabilidad política.

La gran sensibilización poética y artística de Alexander Pope se debía entonces, según la teoría estética de Addison, a la asociación de los constantes paseos que el poeta realizaba por el bosque de Windsor con la persistente lectura de los clásicos, cuyos paisajes -según Alexander Pope y Joseph Addison- eran los más

bellos. La imaginación de Alexander Pope ya era "educada" desde antes de conocer a Joseph Addison, mas fueron él y su teoría los que fomentaron el deseo del poeta por construir su propio paisaje, en el que Pope puso a prueba su imaginación, y materializó, por medio de ésta, el concepto del estado natural clásico asociado a la moral y al arte, en un paisaje. El poeta no tardó mucho tiempo en anunciar a un amigo sus intenciones sobre la construcción de un jardín propio (Batey; "The Poet and the Landscape" 24) inspirado en la idealización de la vida rural de los clásicos, la grandeza de Dios y el esplendor de la "sabia" naturaleza.

Tras la publicación de *Windsor Forest* en 1713, la amistad entre Alexander Pope y Joseph Addison se quebrantó. El poema era una mirada personal de la realidad política y rural que Gran Bretaña vivía en ese momento. En este poema, Pope expuso su verdadera posición política:

Un poderoso cazador, y su presa era el hombre;
Nuestro arrogante Normando alardea ese nombre bárbaro,
Y hace de sus esclavos temblorosos el juego real
Los campos son confiscados a los diligentes jóvenes,
A lo hombres sus ciudades, y a los Dioses sus templos [...]³⁰
(mi traducción)

El enorme disgusto de Joseph Addison, quien seguía una línea política distinta a la de Pope, lo llevó a promover la escritura de un poema rival llamado "En la búsqueda de la paz" (*On the Prospect of Peace*) de Thomas Tickell (Baines 16). Además dos años después, en 1715 cuando Alexander Pope publicó el primer volumen de su traducción a *la Ilíada*, Addison lo felicitó mientras "promovía y corregía" otra traducción de *la Ilíada* escrita por el mismo Thomas Tickell, publicada dos días después de la versión de Pope (Baines 18). Tras esta "traición", la relación amistosa quedó inevitablemente "dañada".

³⁰"A mighty hunter, and his prey was man/ Our haughty Norman boasts that barb'rous name,/ And makes his trembling slaves the royal game./ The fields are ravish'd from th' industrious swains,/ From men their cities, and from Gods their fanes[...]" (Pope; "Windsor Forest", 55)

2.3 El cometido artístico y moral de Lord Burlington

Tras la muerte de la reina Ana, en 1713 la situación para los católicos empeoró y por temor a futuros conflictos, la familia de Pope vendió su propiedad en Binfield y se mudó a la villa de Lord de Burlington en Chiswick (Baines 19). Al igual que Addison, Burlington se interesó en Pope al leer su "Ensayo sobre la Crítica". Por este medio, fue que Lord Burlington encontró al portavoz ideal para hacer públicas sus aspiraciones de colocar a las artes en el mismo plano de las ciencias y la filosofía (Batey; "The Poet and the Landscape" 29). Richard Boyle, tercer Lord de Burlington (il. 8), fue influenciado por los principios de Addison y la estética moral de Shaftesbury, quien presentaría a Pope con la "moralidad" del arte.



Ilustración 8: "Richard Boyle 3er Lord de Burlington", Jonathan Richardson, 1719

La "estética moral" del Lord Shaftesbury consistió en concebir a la estética como una rama de la ética. La estética tiene una dimensión moral, lo que resulta en otorgar el valor de bueno a todo lo bello y de bello a todo lo bueno. La naturaleza para Shaftesbury era la expresión de lo puramente divino y bello, ya que nunca ha sido perturbada por el capricho del hombre; por lo tanto, lo natural era bueno o "moral". El arte más elevado era aquél que se aproximaba más a lo perfecto e ideal, en otras palabras, a lo natural. Debido a que la naturaleza era la creación de Dios, sus

bases dictarán al hombre la noción de lo que es moral y bello, y no al contrario³¹. Dicho principio coincidía con el pensamiento de Pope, quien como hemos visto previamente, creía que el hombre debía de volver al “estado natural” y a la benevolencia social, donde dicho sentido no sólo debía reflejarse en el comportamiento sino también en el arte.

A diferencia de Addison, Shaftesbury creía que el verdadero objetivo del arte era el revelar y representar la verdadera esencia de las cosas, en lugar de representar únicamente nuestra percepción de la realidad por medio del interés y el placer individual. Esto es, guiar al sentido, la pasión y el impulso que normalmente rigen a nuestra percepción e imaginación, a través del intelecto. Para Shaftesbury la experiencia estética no debía regirse por los sentidos ni la pasión, sino debía ser producto de la reflexión de lo que causa deleite. En lugar de utilizar al placer como juicio para determinar el gusto, el juicio debía de partir antes que el placer, ya que de ser al contrario, el “placer” o “gusto” era inmoral y egoísta. En otras palabras, primero debemos aproximarnos “desinteresadamente” a lo moral y a lo bello, para después concluir en lo que consideramos placentero.

Por el otro lado, ambos –Addison y Shaftesbury- coincidían en la educación de la imaginación. Lo que para Addison era la “imaginación culta” para Shaftesbury era el “buen gusto”. Para la “imaginación culta” la educación se obtenía directamente de la apreciación constante de la naturaleza y las artes. En el caso de la “estética moral”, el “buen gusto” se atenía a la moral innata del hombre, y a la percepción de la naturaleza como orden universal, casi perfecto. Como se ha mencionado antes, la naturaleza constituía la perfección terrenal y a su vez, la perfección a Dios. En términos de paisaje, el jardín ideal para Shaftesbury era aquel que más se aproximaba a lo natural sinónimo de lo perfecto, lo correcto y lo bello.

Shaftesbury (il. 9) murió en el año de 1713 mas su influencia perduró a lo largo de todo el siglo XVIII. Alexander Pope y Lord de Burlington fueron quienes retomaron los principios de la “estética moral” de Shaftesbury y los “placeres de la imaginación” de Addison. La combinación de estas dos teorías dio las pautas de lo que se consideraba “buen gusto” en cuestiones de arte, principalmente en arquitectura y en jardinería.

³¹ Para Shaftesbury, lo que es considerado bello y en consecuencia moral (y viceversa) nunca debe de regirse por los deseos individuales del hombre, ya que éstos solo responden al placer e interés particular regido por “la cobardía, la venganza, el lujo, la avaricia, la vanidad y la pereza” (cit. en Mortensen 634). Tanto para Pope como para Shaftesbury, todas éstas son propiedades inmorales en el pensamiento humano, que lo separan de la colectividad cósmica y natural.

Además, Burlington y Pope aportaron sus respectivos conocimientos en materia de arquitectura (Vitruvio, Palladio y Jones) para Burlington, y en modelos clásicos y literarios (Virgilio, Horacio y Homero) para Pope.

Gracias a la consolidación de la amistad cercana entre Pope y Burlington, el poeta fue cautivo de la arquitectura de Palladio y del regreso de los principios arquitectónicos de Vitruvio. Al regresar de su segundo *Grand Tour*, Burlington trajo consigo la intención de revivir el estilo de Palladio en Inglaterra, cuyo mayor representante había sido Inigo Jones en la primera mitad del siglo XVII, además de incorporar el “resurgimiento” de los jardines clásicos. Dicha cuestión representaba un problema: existían muy pocos ejemplos de lo que había sido la jardinería clásica; los pocos ejemplos al alcance se asemejaban al jardín formal lleno de “esculturas verdes”, al que el poeta se oponía rotundamente. Pope fue el encargado entonces de traducir los jardines clásicos retratados en la pintura y la literatura a través de lo que él interpretaba de los clásicos y su “estado natural”.



Ilustración 9: “Anthony Ashley Cooper, 3er Earl de Shaftesbury”, John Closterman, [c. 1700]

Más que referirse a la estética clásica Pope prestaba mayor atención a los conceptos de simplicidad y moral implícitos en el “estado natural” antiguo. Asimismo, Pope retomó el concepto de “unidad” de Shaftesbury y Addison. De cierta manera, sí la imaginación se encontraba indudablemente asociada con el conocimiento y la

experiencia, ésta debía reflejar lo que el sujeto vivía y aprendía de su realidad. Por lo tanto, cualquier obra de arte debía estar unida al tiempo y al espacio histórico, en cuestión y, a todos los elementos que la componen: “Para Pope, poesía, jardinería, pintura y arquitectura eran todas expresiones de toda una mente” (Altenbernd cit. en Gibson; 487). El jardín que acompañaba a la arquitectura en el papel de actor y escenario, debía de coincidir no sólo con ésta, sino con la poesía y el pensamiento de lo que era considerado bello y correcto. Además, de acuerdo a Shaftesbury, el arte tenía la obligación de anunciar su cometido. Cabe recalcar, que en un principio, la intención de la escuela inglesa de paisaje era el reflejar el sentido de la grandeza nacional así como, hacer evidente la libertad individual por medio de la naturaleza silvestre y su infinitud.

En el año de 1731, Alexander Pope escribió la Epístola a Richard Boyle, Lord de Burlington, en la que hizo pública su teoría sobre la estética de los jardines, con base en los principios de pintura, imaginación, naturaleza y estética de Addison, Shaftesbury y los clásicos. Al momento de escribir este poema Pope se encontraba en Twickenham, donde continuó la construcción de su propio jardín, hasta el año de su muerte en 1744.

A lo largo del segundo capítulo se han analizado algunos de los factores teóricos y filosóficos que conllevaron a la modificación compositiva del jardín inglés. Recordemos que la transformación ocurrida en el jardín inglés es la asignación a la naturaleza del papel principal no solo como protagonista del acto estético, sino también como materia y escenario de la composición creativa del arte moral. En este tercer apartado, se analizarán los principales cambios en la modificación de la composición del jardín formal al jardín neoclásico/romántico de Pope en Twickenham, de acuerdo a las teorías estéticas contemporáneas que influyeron en su pensamiento.

A partir del pensamiento neoclasicista del siglo XVIII es cuando la teoría clásica que relaciona la moral y la estética resurgió como base del pensamiento teórico inglés. A su vez, ambas ramas filosóficas estaban relacionadas con el orden natural de la realidad inglesa próxima: el paisaje y todos sus componentes naturales. Como se ha observado, el pensamiento de personajes como Pope -igual que el de los poetas clásicos- percibe el total de los elementos existentes, como parte de un universo, composición sobrehumana, en donde todo lo existente incluido el hombre observador forma parte de un cosmos íntegro. Hasta las más pequeñas imperfecciones constituyen parte importante de la composición total.

Como parte del orden cósmico, la naturaleza humana es, en primera instancia, moral y sólo deja de serlo cuando los intereses individuales y egoístas interfieren en la concepción del mundo¹. Por ello, lo que se percibe por medio de la vista y los demás sentidos, incluido el arte, debe de apreciarse desinteresadamente; en otras palabras, sin pensar en los beneficios particulares que del comportamiento "cortés"² se espera: "[...] hay una forma moral de admirar las cosas, una manera que no debe identificarse con el lujo, la codicia, la avaricia, el ostento, y similares [...] cualidades inmorales" (Mortensen 637). Al apreciar a la naturaleza y al arte únicamente por su belleza -en consecuencia buena y viceversa- el artista formaría un "gusto correcto"³ o una "imaginación educada" que lo llevarían consecuentemente a la virtud y, por tanto,

¹ El hombre que ha sido corrompido por el egoísmo aun forma parte del universo natural, ya que hasta los errores y defectos forman parte de la composición total, donde sin su presencia la percepción del conjunto sería otra:

² "polite"

³ El "gusto correcto" en las artes es concebido por los neoclasicistas como un elemento importante de la educación moral, que resulta de controlar nuestros impulsos individualistas sobre la razón la benevolencia colectiva. Mientras que el mal "gusto" o el gusto "incontrolado" se encuentra sujeto al deseo y al placer inmediato y egoísta, por tanto inmoral (Mortensen 649).

reflejaría el carácter moral del mismo⁴. El artista, a diferencia del resto, cuenta además con una sensibilidad receptora de las grandiosidades naturales y sus cualidades morales; las cuales serán transformadas por medio de la imaginación poética y plasmadas en creaciones que son capaces de "cambiar el ánimo de sus semejantes" (Addison 40).

El deber estético y ético del espíritu del artista neoclasicista coloca a la imaginación en el mismo nivel de importancia que el saber científico, el cuál utiliza únicamente a la razón sin contemplar al sentimiento o la imaginación como parte de su entendimiento considerado como "verdadero". A diferencia de la ciencia, el arte de esta época no advierte a la naturaleza como simple mecanismo sino como "creación" del Espíritu Supremo que igualmente creó al hombre. El mundo natural "era" considerado como una obra de arte divina, representación imperfecta de la imaginación artística de Dios.

De igual manera, la poesía concebida como reflejo narrado de la imaginación de quien lo escribe, tampoco puede justificarse por medio del pensamiento científicista y la filosofía del mecanicismo. Por ello fue que Alexander Pope junto con Joseph Addison y Lord Shaftesbury buscaron refugio en el pensamiento clásico de griegos y romanos que glorificaba a la naturaleza y añadieron a éste el reestablecimiento de la filosofía que concebía al mundo en toda su expresión, como una pieza de arte creada por el Artista Supremo. La aportación de Pope a la tradición del jardín fue el percibir a la naturaleza y a todos sus elementos, como símbolos de la grandeza "celestial"; además de conferirles un valor artístico, metafísico, moral y "casi" perfecto. Por el lado de la estética, el poeta y sus contemporáneos lograron la fusión de todas las artes mediante el proceso imaginativo y sensible que conlleva a la creación, cuyo mejor y más grande ejemplo fue la poesía clásica.

Según R. L. Brett, la poesía y las demás artes de principios de siglo XVIII reflejan la modificación previa del pensamiento con relación a la naturaleza (164). En otras palabras son un claro antecedente, ya que fue, por medio de la poesía que Pope y sus contemporáneos, comenzaron a popularizar una nueva forma de entendimiento estético que opta por lo natural, lo artístico y lo moral. A través del arte del lenguaje escrito (poesía y prosa), Pope coincidió con Addison, quien afirmaba que "las palabras, estando bien escogidas tienen tan gran fuerza en sí mismas que una descripción nos da a veces ideas más vivas que la vista de las mismas cosas" (Addison

⁴ Mortensen se refiere a la postura de Addison y Shaftesbury, que concede al arte como parte importante en el desarrollo de lo "cortés" o "educado" (647)

176). Dicha afirmación estableció un vínculo entre el paisaje narrado y la evocación del paisaje observado mediante la imaginación poética. Además, si tomamos en cuenta que de acuerdo a Shaftesbury, la poesía alude al principio plástico más que al mecánico parecerá lógico entonces, el interés de Pope de llevar a la realidad por medio del jardín, su deber moral y su imaginación poética. Ambas, aliadas del nuevo orden, “lo moralmente natural” y lo “naturalmente moral”, encontrado tanto en la esencia humana, como en la subsecuente indagación ética y estética del pensamiento filosófico dieciochesco.

De acuerdo a esta teoría, la imaginación poética era también paralela a la imaginación divina -constructora del mundo natural- aunque en una escala inferior, ya que ambas eran expresiones imperfectas y simbólicas de las ideas “plásticas” de un “artista”. Como poeta, Pope observaba en el jardín “mecánico” y formal la negación del carácter inmanente de Dios en la naturaleza. Al contemplar la grandeza de lo divino en todos los elementos naturales que componen un paisaje silvestre, Pope encontró la verdadera “[...] fuente del placer estético” (Brett 75). Por estas razones, el jardín formal debía ser sustituido por un jardín que mostrara, en cambio, la benevolencia cósmica por medio del libre desarrollo de los elementos orgánicos y sublimes integrados dentro de una composición total.

A partir de otorgarle un valor metafísico y moral a la naturaleza, la subjetividad de la imaginación en cuestiones de arte pasó a formar parte en la creación de paisajes: primero en la narración poética y, posteriormente en el jardín, donde la naturaleza fue el elemento artístico esencial de la composición “plástica”.

3.1 El jardín de Pope en Twickenham

El nuevo jardín inglés sentó sus bases en la aproximación natural de la poesía que compone escenarios “fantásticos” y simboliza, a través de ellos, “la sensibilidad del autor” (Deutsch 91). Si bien, la naturaleza fue el origen del arte, la poesía fue entonces la causa que dio inicio al jardín inglés y el regreso “momentáneo” a lo natural. A su vez, como se ha observado, esta reincorporación de lo natural, tema principal en la poesía de Pope y el resto de los escritores neoclasicistas tendrá base en los valores morales descritos en las historias pastoriles de los poetas griegos y romanos; así como en la supuesta similitud entre ingleses y clásicos, en cuanto al contexto colectivo agreste.

Al habitar en un país lleno de paisajes, tanto agrícolas como silvestres, el uso de jardines formales que separan al hombre del resto del cosmos natural, por medio del interés individual, parecería una contradicción de acuerdo a la imaginación "educada" de cualquier poeta. En cambio, mediante la utilización de la imaginación "cultiva" y el sentimiento bondadoso universal, siempre aliado de la razón,⁵ la nueva jardinería, propuesta en un principio por dos escritores y un filósofo,⁶ mantendría la esencia de la grandeza de la naturaleza y únicamente la transformaría por medio de la imaginación, haciéndola sublime⁷. En tanto que dicha transformación, resultaría en la obtención del placer estético y moral, ambos capaces de cambiar el ánimo del observador de la obra de arte y especialmente del jardín.

Nunca antes como a principios del siglo XVIII, la historia de la estética inglesa había presenciado tan gran unión en todas las artes (Brett 206). Para artistas como Pope era normal e indispensable, interesarse en el arte y en el proceso compositivo de la poesía, la arquitectura, la jardinería y la pintura, como parte equitativamente trascendental en la formación del "virtuoso"⁸ o la "imaginación educada": "Ni en los tiempos de Ruskin y de la Fraternidad prerrafaelista había tan íntima vinculación entre la literatura y sus artes hermanas [...] Para ser culto [...] era necesario cultivar el gusto artístico" (Brett 206). Tanto Alexander Pope como Joseph Addison, percibían los recursos plásticos de las obras pictóricas, como técnicas análogas que podrían utilizarse en la construcción del nuevo jardín inglés, por lo que estas propiedades plásticas, debían ser indispensables para el jardinero en términos de composición y organización de un escenario que acompañara y complementara el relato sensorial del jardín.

De acuerdo a Reverand II, Alexander Pope comprendía la importante relación entre pintura, poesía y paisaje -las tres artes hermanas- en tanto que sus obras poéticas se encuentran llenas de elementos pictóricos figurativos:

⁵ Shaftesbury y Addison, no niegan la existencia del sentimiento y las emociones, y los consideran como parte fundamental en el logro de la belleza en la obra de arte. Sin embargo, esta sensibilización poética debe ser utilizada por medio del razonamiento y nunca al contrario.

⁶ Alexander Pope, Joseph Addison y Lord Shaftesbury.

⁷ De acuerdo a Addison, lo "sublime" solo puede hallarse en el pensamiento. De esta manera, lo "sublime" radica en la capacidad de transformar la esencia de la naturaleza por medio de la imaginación (93).

⁸ Para Shaftesbury, el término "virtuoso" se refiere a la cualidad moral del hombre culto. De acuerdo a su teoría sobre la estética moral mencionada en el capítulo previo, la virtud será de aquel que se aproxime a lo casi perfecto y moral, solo a partir de la apreciación de todas las cosas bellas como morales, ya que éstas son naturales o se aproximan más a la naturaleza (118).

[...] Pope expone una inclinación por hablar, y a menudo pensar, como pintor, lo que explica los muchos pasajes en los que [...] habla sobre terrenos dispuestos, descoloridos frescos, tonos sutilmente mezclados, luces y sombras, líneas justamente trazadas [...] y más [...] Pope crea detallados y amplios pasajes pictóricos, como la descripción emblemática [...] retratos [...] o elaboradas "pinturas" históricas o épicas [...] ⁹ (mi traducción) (553).

Otro de los elementos iconográficos utilizados por Pope en sus composiciones literarias es la continua e importante alegoría a las distintas composiciones emblemáticas¹⁰; en ellas, el poeta "personifica", al igual que en los emblemas, alguna cualidad moral, como por ejemplo, la virtud o la belleza, ambos valores abstractos. Debido a su índole teórica y compleja estas cualidades deben ser personificadas en la pintura, por medio de elementos visuales concernientes a la historia griega y romana, para después ser adaptados al lenguaje escrito de la poesía que a través de pequeñas alusiones descritas remitan al público a la alegoría compositiva. Esto demuestra la importante reciprocidad entre literatura y pintura¹¹. Asimismo, este mismo principio alegórico será retomado a su vez, en la composición del nuevo jardín.

Por el otro lado, al igual que la poesía, la pintura era para los neoclasicistas la "creación" que plasma la imaginación imperfecta del artista, creada por la observación de la "belleza" del arte y la experiencia personal de lo "grande" o "sublime" en la naturaleza. Para Shaftesbury, el artista plástico, a semejanza del poeta, en ningún momento debía limitar su imaginación a la copia detallada de la naturaleza u otras composiciones artísticas: "son espíritus mezquinos los que quieren copiar simplemente; nada es más agradable y natural sino lo que es original" (cit. en Brett 106).

⁹ [...] Pope displays a penchant for talking like, and often thinking like, a painter, which accounts for the many passages wherein Pope talks of prepared grounds, faded frescoes, hues subtly mixed, lights and shades, lines justly traced [...] and so forth [...] Pope creates detailed and extended pictorial passages, such as the emblematic description [...] portraits [...] or elaborate historical or epic paintings [...]"

¹⁰ Un emblema es la representación simbólica de algún concepto, a través de una figura, en otras palabras, son alegorías. En el año de 1709 se publicó en Inglaterra la traducción de la obra de Cesare Ripa titulada "Iconografía: o Emblemas morales", dirigida a poetas, pintores y escultores. El texto de Ripa pretende aportar al artista imágenes simbólicas universales que representaran pensamientos y nociones con base en el estudio del arte antiguo.

¹¹ En un principio, la creación de los diversos emblemas se encontraba regida por la narración descriptiva de los textos clásicos históricos, compuestos por el artista en escenas narrativas donde se busca resaltar la cualidad moral elegida. A su vez, la poesía de los neoclasicistas utilizará el arte emblemático para otorgar un valor visual que sirva a los lectores para comprender la intención del autor. Cabe recalcar que como parte importante de la "imaginación culta", el conocimiento sobre las pinturas emblemáticas era común entre el público "culto" inglés. Generalmente, los cuadros neoclásicos buscaban enseñar alguna lección moral a través de alegorías o reminiscencias a las historias clásicas griegas y romanas.

En cambio, el artista debía comunicar, por medio de su técnica plástica¹², la transformación imaginativa de lo sublime de la naturaleza y todas las artes, a la belleza plástica de la pintura.

Como se ha mencionado en el primer capítulo, de acuerdo a la nueva filosofía estética inglesa, el mejor y más cercano ejemplo de este principio artístico, se encontraba en los pintores historicistas Salvador Rosa, Claudio de Lorena y Nicolás Poussin. Las obras de estos artistas eran consideradas la representación visual idónea de la nueva teoría creativa, puesto que su fantasía no se limitaba a la simple imitación; al contrario, convertían a la naturaleza a través de la imaginación en una obra pictórica, capaz de mover las pasiones razonadas –morales y éticas- del espectador.

Consciente de la similitud entre el proceso "constructivo" de la pintura y el jardín, Pope asociaría los principios plásticos de la pintura historicista con las pautas compositivas de su nuevo jardín: "Toda la jardinería es pintura paisajista [...] Se pueden distanciar cosas al oscurecerlas, y estrechar la plantación más y más hacia el final, de la misma manera como lo hacen en la pintura" (cit. en Hunt 106). En la pintura, la "recreación" de los principios de composición pictórica sería tan influyente que el jardinero caería en cuenta del importante papel que el "humor"¹³ del artista "juega" en la creación de una obra (il. 10 y 11¹⁴). Dicha semejanza compositiva hizo que Pope, al igual que un pintor, convirtiera sus experiencias y percepciones individuales del orden cósmico, en "imágenes en movimiento" (Deutsch 89) o paisajes escénicos y palpables¹⁵: "[...] un escenario que lo expresaba y al mismo tiempo ayudaba a alimentar en su conciencia la personalidad dramática que nos habla desde las sátiras y epístolas del 1730" (Baines 25).

En la primavera del año de 1719, tras haber adquirido un gran renombre como poeta y, al haber instruido su imaginación poética por medio del arte y la sensibilidad moral, Pope pudo adquirir una pequeña propiedad¹⁶ en Twickenham a las orillas del

¹² Entiéndase luz, sombra, color y rugosidad.

¹³El "humor" se refiere al estado mental que se rige por emociones como la melancolía, el miedo, el enojo, la felicidad, etc.

¹⁴ De acuerdo a John Dixon Hunt, ambas pinturas, "Paisaje pastoril con Apolo y Mercurio" y "El Castillo Encantado", permanecieron en Inglaterra durante el periodo de vida de Pope. Por lo que se cree muy probable que el poeta pudo haberlos observado y contribuido así en el desarrollo de su "imaginación culta" (97)

¹⁵ A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, Gibbs otorgaría a esta cualidad el término "pintoresco".

¹⁶ La propiedad de Twickenham no pudo ser comprada por Pope ya que existían leyes que prohibían a los católicos poseer cualquier bien inmobiliario. En su lugar, Pope se conformó con la simple renta del terreno al que, con aprobación del arrendatario, modificó de acuerdo a su

rio Támesis¹⁷, sitio en el que al fin, pudo llevar a cabo “[...] un elegante Refugio [...] fuertemente inspirado por el Amor a la Naturaleza y al Retiro” (Walpole cit. en Batey; “The Poet and the Landscape”, 71); en el que integró en primer lugar, sus experiencias como individuo dentro del universo inmediato; en segundo lugar, la influencia de las corrientes filosóficas de sus amistades; y en último lugar, incorporó la percepción bucólica de los textos clásicos como camino hacia la felicidad y la simplicidad del hombre pleno, expresado mediante dos recursos pictóricos: los emblemas y el expresionismo pictórico de los pintores historicistas.



Ilustración 10: “Paisaje con Psyche en el Palacio de Cupido” (El castillo encantado), Claudio de Lorena, 1660

interpretación sobre los textos de Horacio, los estudios arquitectónicos sobre Palladio de Lord Burlington y su “imaginación educada”.

¹⁷ Para el año de 1719 la traducción realizada por Pope de la *Iliada* de Homero, había sido un éxito. Pope recibía un salario alto, en comparación a lo acostumbrado para un escritor, que le permitió rentar el terreno en Twickenham y realizar en él un sinnúmero de modificaciones a lo largo de 25 años, cuando murió.



Ilustración 11: "Paisaje pastoril con Apolo y Mercurio", Claudio de Lorena, 1664

La "pequeña" propiedad en Twickenham¹⁸ estaba conformada por un área total de cinco acres que colindaban con las orillas del río Támesis, cuya continuidad entre la casa, el jardín y el río era interrumpida por una vía de comunicación importante, llamada Cross Deep, que comunicaba al castillo Hampton Court con Londres (il. 12 y 13). El terreno se encontraba sobre una pendiente, por lo que el nuevo conjunto debía de responder a las características del sitio, adaptándose a ellas. La fuerte influencia de Lord Burlington y la arquitectura de Palladio sobre Pope, junto con la glorificación clásica del campo y sus villas, hicieron que el poeta concibiera su nuevo hogar como sitio de retiro. Ahí, pasaría la mayor parte de su tiempo en cuatro actividades principalmente: la escritura, la jardinería, el deleite perceptivo y la recepción continua de amistades.

¹⁸ Twickenham se caracterizaba por la sublimidad de los paisajes contextuales que atraían a su vez a un gran número de artistas como: Martha Blount; Lady Mary Wortley Montagu escritora; Lord Bathurst, a quien asesoró en temas de jardinería y paisaje en el proyecto del parque Cirencester; Lord Bolingbroke; Lord Burlington; John Gay poeta; Matthew Prior escritor; William Wycherley dramaturgo y poeta; Jonathan Swift escritor; entre muchos otros.

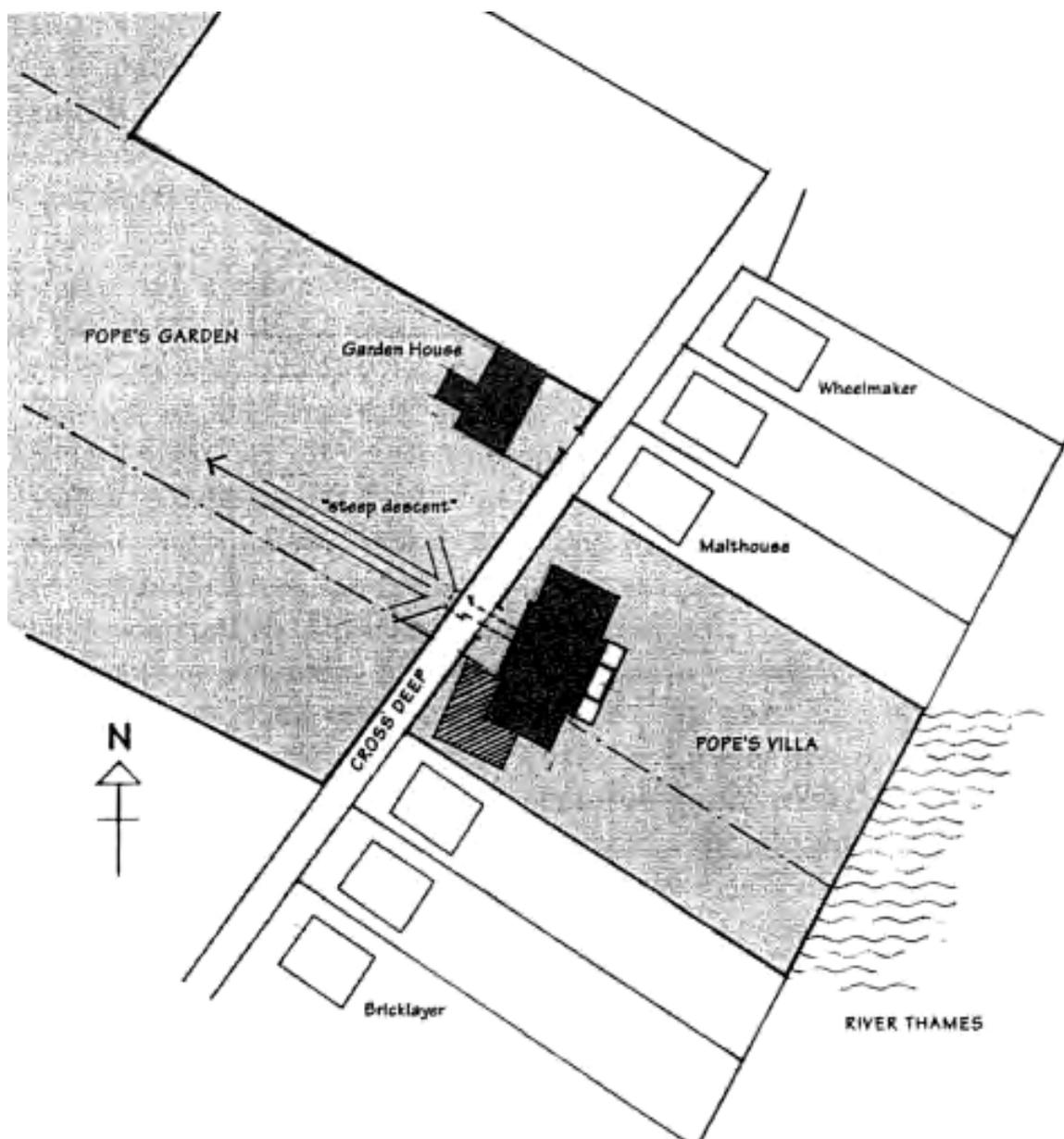


Ilustración 12: "Reconstrucción de la disposición de la villa y el túnel". Anthony Beckles Willson, 1998. Reconstrucción de la disposición de la casa de Alexander Pope, donde se puede observar la lotificación del sitio que muestra el gran tamaño del terreno de Pope en comparación con el resto. En líneas punteadas puede observarse el túnel que conecta a la villa con el jardín, pasando por debajo de la calle.

Antes del arribo de Pope a Twickenham, el terreno estaba conformado por tres pequeños predios, cada uno con su respectiva "casita". En la construcción de su villa, el escritor incorporó los tres terrenos sin utilizar ninguna de las construcciones existentes. Para la construcción de la casa, Pope siguió las normas compositivas de la

arquitectura de Palladio¹⁹, de acuerdo a la adaptación inglesa que Lord Burlington había propuesto para el desarrollo de la arquitectura en las villas o casas de campo²⁰. Con ayuda de Burlington y otros, Pope diseñó la construcción de la villa con base en los principios de simplicidad, simetría y proporción.

La fachada principal, conformada por cuatro pisos, “veía” hacia el lado este donde se hallaba el río, de frente al Támesis, la planta baja daba acceso al jardín secundario²¹ que se encontraba al mismo nivel y funcionaba como recepción al pequeño puerto de la casa; en la parte trasera de la villa, el nivel de la planta baja cambiaba hasta “hundirse” por debajo de la vía que separaba a la casa del jardín: “la planta baja [...] estaba al nivel del jardín de al lado del río (jardín secundario), una planta completa por debajo de la carretera de atrás” (Beckles Willson 33). El terreno del jardín principal por su parte, volvía a descender por medio de una inclinación pronunciada. Asimismo, el terreno del jardín secundario se encontraba sobre el nivel del río, conectándose con éste por medio de una rampa utilizada para tratar de evitar la inundación del jardín secundario y la casa, cuando la temporada de lluvias aumentaba de manera considerable el cauce del río (il.14).

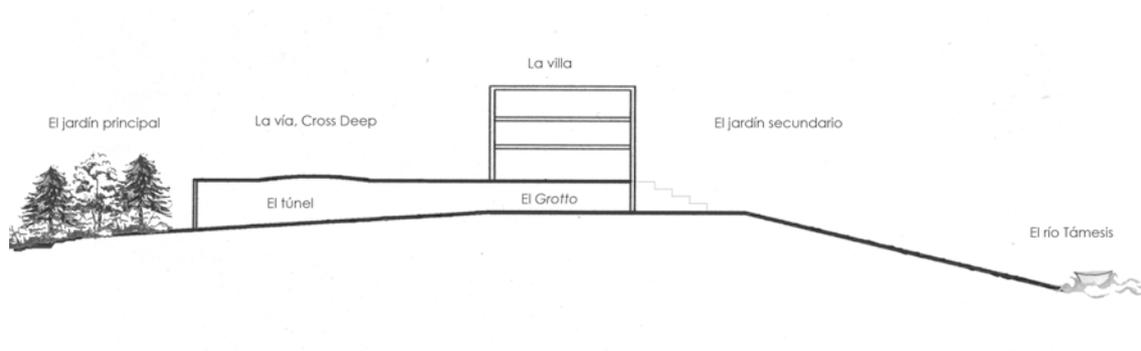


Ilustración 13: Corte esquemático de la villa y el túnel. 2011. Corte realizado con base en el texto de Anthony Beckles Willson

¹⁹ Los “Cuatro libros de Arquitectura” de Palladio (*Quattro libri dell’architettura*) fueron traducidos al inglés en su totalidad, hasta el año de 1715 por el arquitecto italiano, Giacomo Leoni. Ésta traducción se volvería la referencia predilecta de la nueva generación de arquitectos.

²⁰Estilo que asimismo se incorporaría en edificaciones tanto gubernamentales como habitacionales, dentro de la ciudad de Londres

²¹ Anthony Beckles Willson describe al jardín secundario como “[...] pequeño y bastante público, estando a la vista desde el río, el cual estaba normalmente ocupado por el tráfico comercial, y expuesto en demasía a la vista de las propiedades colindantes” (33)

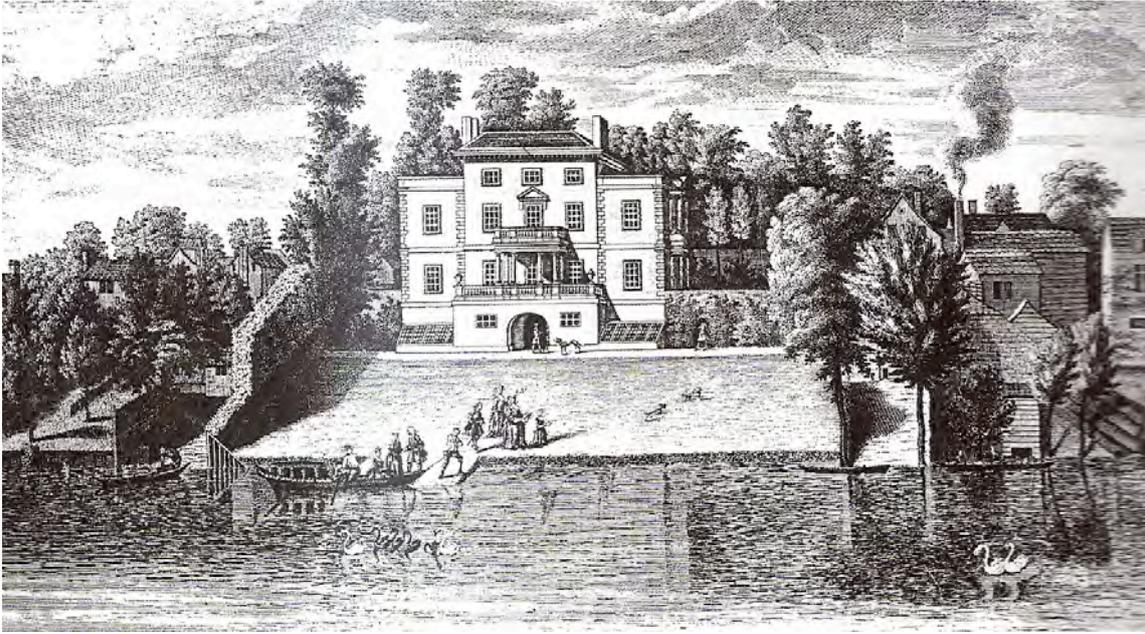


Ilustración 14: "An Exact View and Draught of Mr. Pope's Villa at Twickenham", Nathaniel Parr a partir del grabado de Pieter Rysbrack, [c.1735]. Vista de la fachada Este de la casa de Pope en Twickenham, acceso vía el Río Támesis, donde se puede apreciar el declive del terreno. Así como la entrada a la planta baja y sótano.

Al seguir los preceptos neoclasicistas sobre la unión de todos los elementos como una sola composición, Pope debía encontrar una manera "original" de unificar el jardín principal y la casa. Esta pequeña limitante fue la cuestión por la cual, Pope utilizó su "imaginación educada" e incorporó la evocación de un elemento histórico clásico como solución integral: el "grotto"²², lugar predilecto de Pope (il. 15 - 18); que además, según Diana Balmori, sirvió como intermediario entre el dramático contraste de la formalidad y simetría de la composición arquitectónica, con la "informalidad" del jardín (38), que se analizará más adelante.

Un *grotto*, según la tradición clásica (il. 19), era una caverna natural con pequeños manantiales a su interior donde habitaban las musas, inspiradoras de los artistas, durante los días calurosos para refrescarse. Para Ovidio -uno de los escritores predilectos de Pope- el *grotto* era símbolo de la relación entre la naturaleza y el arte:

En el rincón más secreto de este valle había un *grotto* bien sombreado, trabajado sin la mano de un artista. Pero la naturaleza por su propio ingenio había imitado al

²² "Gruta" en español

arte, puesto que había formado un arco nativo de la piedra viva [...] un brillante manantial con su delgado riachuelo murmuraba a un lado²³ (mi traducción).

De esta manera, la tradición del grotto servirá para reafirmar los ideales neoclasicistas sobre la relación armoniosa entre el arte y la naturaleza (Balmori 43).

En completa oposición, a la respuesta constructiva del jardín formal, en lugar de utilizar la "típica" terraza, el poeta adaptó su diseño de acuerdo a las características del espacio y definió su proyecto en función a éstas; lo que generó una composición singular que, de acuerdo al pensamiento neoclasicista, era más placentera y natural y, por lo tanto, "moral" para la imaginación "educada". De este modo, Pope buscó reafirmar, por medio de la construcción de su "grotto", la tradición clásica y renacentista que unificaba por medio de la cooperación mutua, arte y naturaleza.



Ilustración 15: "Alexander Pope in his grotto", William Kent, [c.1730]. El grotto además de brindar una vista agradable hacia el jardín secundario y el río Támesis, funcionaba como "camera oscura", concepto heredado por Addison y sus amigos científicos a Pope. Al oscurecer, la esfera de espejo colgada del techo, reflejaba destellos de luz provenientes de la luz artificial de las linternas

²³"In [this vale's] most secret nook there was a well-shaded grotto, wrought by no artist's hand. But Nature by her own cunning had imitated art, for she had shaped a native arch of the living rock [...] A sparkling spring with its slender stream babbled on one side)(cit. en Balmori 43)

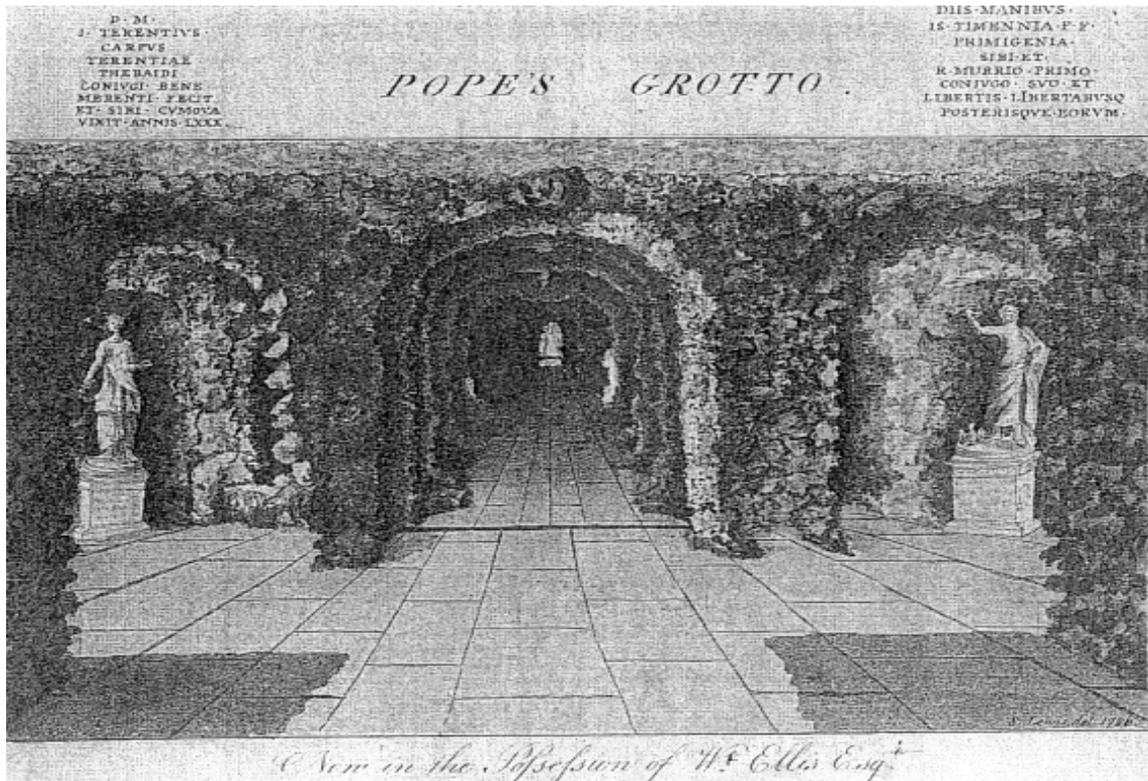


Ilustración 16: Perspectiva del grotto de Pope, Samuel Lewis, 1786. Vista del grotto hacia el jardín

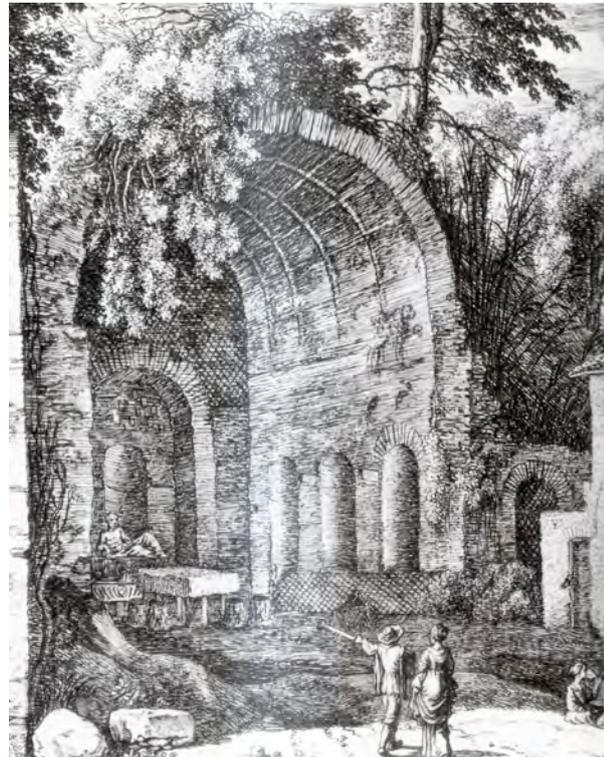


Ilustración 17: Vista del grotto, probablemente realizado por William Kent. Se cree fue realizado antes de que el grotto fuera modificado, mostrando una idealización más que una descripción exacta del mismo (Willson 40).



Ilustración 18: Fotografía actual del grotto de Pope en Twickenham, 1969.

Ilustración 29: "Grotto of the Nymph Egeria", H. van Swanevelt, siglo XVII. Acceso al "grotto" de la Ninfa Egeria en Roma, dentro de la villa de Herod Atticus, contemporáneo de Marco Aurelio. Considerado sitio de gran importancia a visitar durante el Grand Tour. A pesar de nunca haberlo visitado, Pope conocía la importancia histórica del grotto. En un principio su grotto en Twickenham adoptó la conceptualización e idealización del grotto de Egeria, como sitio de inspiración. Tiempo después, el grotto se convertiría en una representación del carácter de Pope.



Para comunicar de manera privada el jardín principal y la casa, Pope aprovechó la pendiente del terreno que hacía que la planta baja se encontrara al nivel del subsuelo para construir ahí su "grotto". Mismo que le permitiría incorporar un túnel subterráneo que llevaría discretamente a Pope y a sus visitantes al jardín del otro lado de la calle.²⁴ En un principio, el túnel únicamente serviría como pasillo entre el "grotto" y el jardín, pero años más tarde, sería incorporado como parte importante dentro de la composición del "grotto" (il. 20). El acomodo de éste último era tal, que desde sus adentros podía apreciarse la vista del río Támesis. Unos años más tarde, al extender el área del túnel e incorporar en su entrada una especie de vestíbulo, Pope encontró un pequeño manantial; lo que haría que el poeta asociará este espacio, aún más, con la tradición griega de Homero (il. 21 - 23).

A través del túnel, el visitante arribaba al vestíbulo donde al salir, lo esperaba el "Shell Temple" (Templo de las Conchas). La entrada al recibidor, visto desde el jardín, contaba con una pequeña inscripción en la parte superior que decía en latín la frase de Horacio: "SECRETUM ITER ET FALLENTIS SEMITA VITAE"²⁵ (Un lugar secreto,/ Donde el Día de la Vida rueda, Delicadamente robado en dulce Engaño) (cit. en Willson 36). De igual forma, al arribar al jardín y volver la mirada hacia el interior del túnel, el visitante podía apreciar desde ahí "[...] los barcos en el Río pasando repentinamente y desapareciendo como si atravesaran un lente en perspectiva" (Pope cit. en Batey; "The Poet and the Landscape", 67) (il. 24).

Para el nuevo visitante, el grotto en su totalidad -túnel, pasillo, grotto y vestíbulo- no era solamente un espacio que lo trasladaría al otro lado del jardín, sino un conjunto de "[...] delicadezas de naturaleza subterránea" (Borlase cit. en Batey; "The Poet and the Landscape", 67) que lo prepararían para el "Eliseo"²⁶ o paraíso, que lo esperaba más adelante. De esta forma, el traspaso dentro del jardín constituía una experiencia estética comparativo con una composición alegórica en la que la poesía era un medio para llegar al paraíso.

²⁴ A lo largo de la estancia de Pope en Twickenham (25 años, hasta del día de su muerte en 1744), el "grotto" y el túnel, sufrieron dos cambios principales. Al paso de los años, el largo del túnel fue aumentado de casi 9 metros hasta los 21 metros de longitud, por 1.20 m de ancho. El área del "grotto" (de casi dos metros de altura al centro) por su parte, fue aumentada al incorporar más y más espacios del sótano de la casa.

²⁵ Traducido por Beckles Willson al inglés como: "A hid Recess, where Life's revolving Day,/ In sweet Delusion gently steals away." (58)

²⁶ Adjetivo utilizado por Borlase para describir el jardín de Pope, cuyo sinónimos son paraíso, cielo, nirvana, entre otros (cit. en Batey 67).

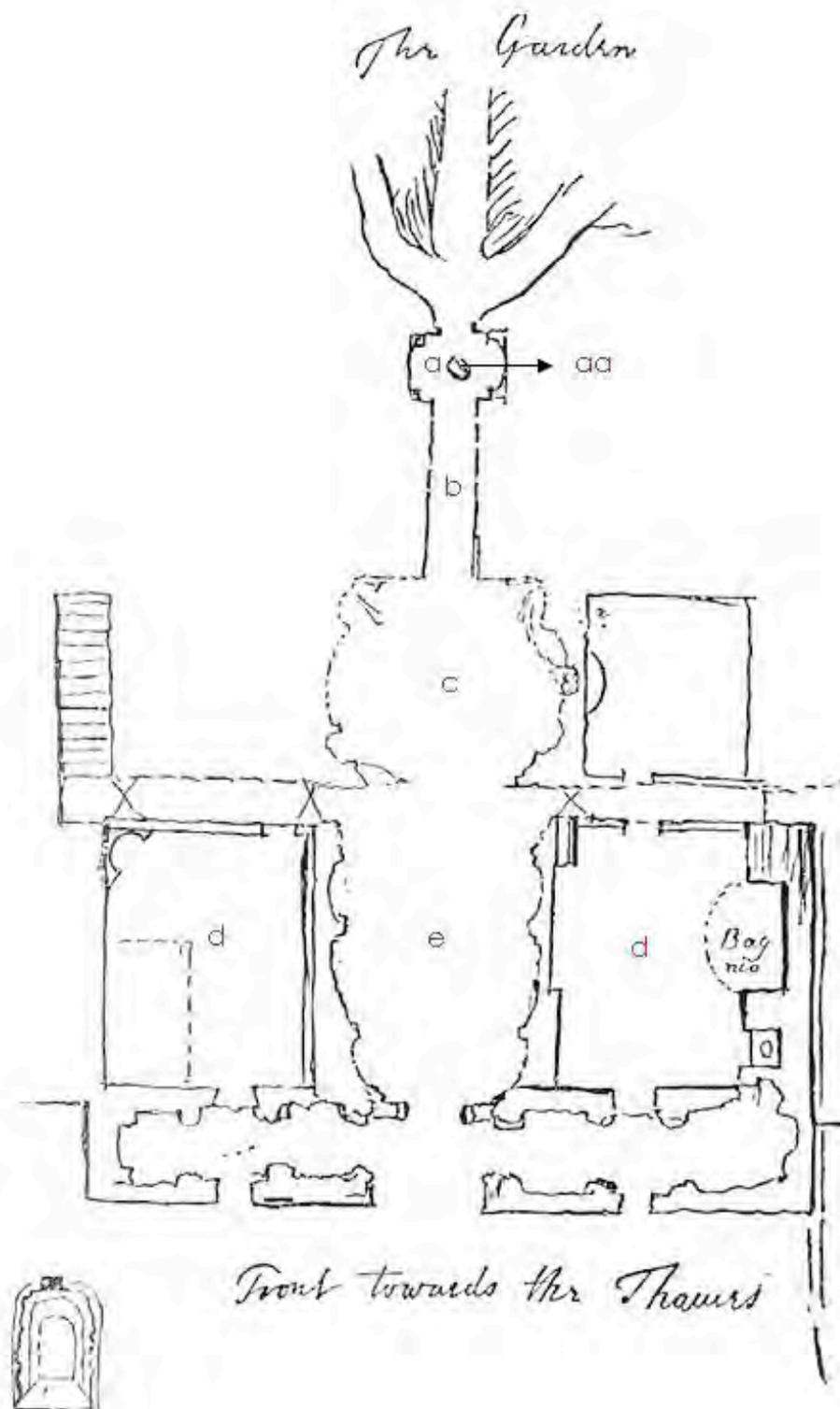


Ilustración 20: Plano de los sótanos de la villa, Alexander Pope, 1740. Se puede observar parte del sótano (d), el túnel (b), el vestíbulo (a) y el manantial (aa), el grotto original (c) y la incorporación posterior del pasillo como parte del mismo (e). Al pasar de los años el grotto fue aumentando su tamaño, mientras el sótano fue reducido. Asimismo, se puede observar el túnel que conectaba la casa con el jardín, así como la entrada del túnel al jardín que incluía además un vestíbulo, donde al centro Pope encontró un manantial.

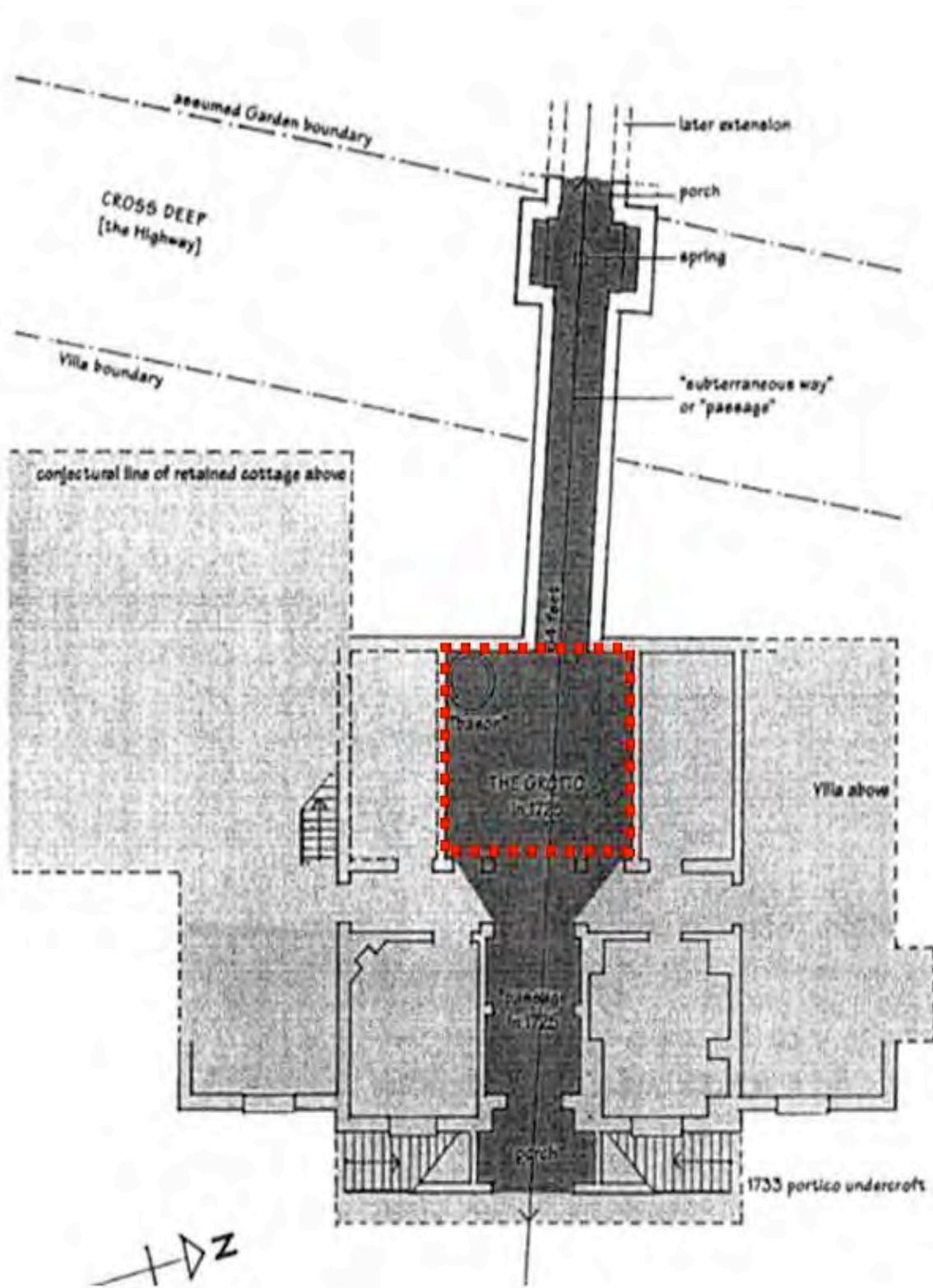


Ilustración 31: "Plan conjetural de los sótanos de la villa con el grotto original", Anthony Beckles Willson, 1998. Planta de la posible distribución del grotto original, el túnel, el pasillo y el vestibulo en el año de 1725, recreado a partir de los bosquejos de Alexander Pope que Pope realizó en el año de 1740 (il. 20). En línea punteada puede apreciarse el área del primer grotto, antes de sus continuas ampliaciones. El manantial, marcado con una equis, se encontraba al centro del vestibulo.

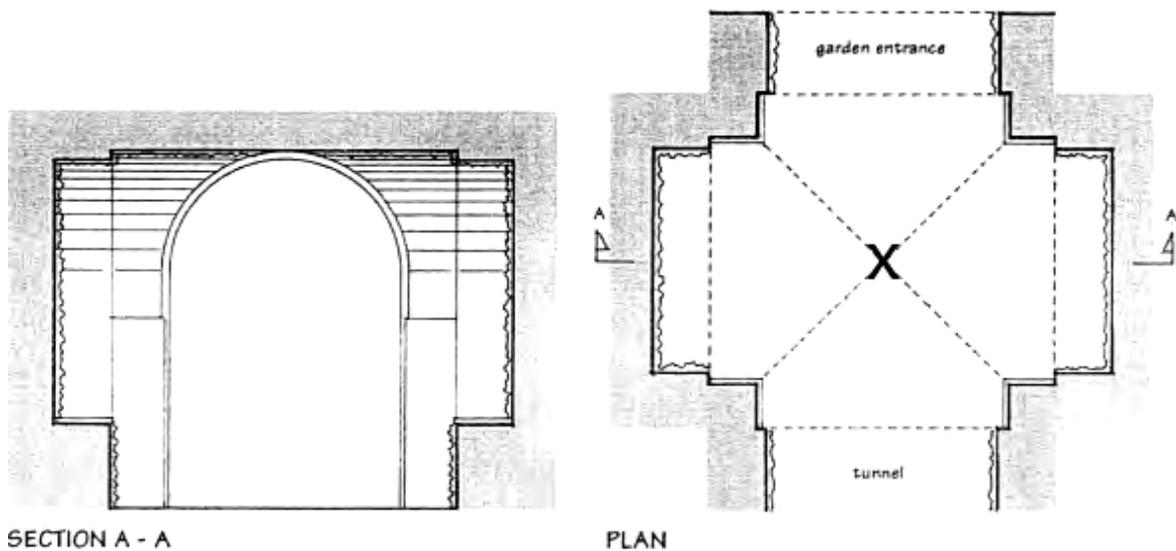


Ilustración 22: “Vestíbulo original a la entrada del jardín”, Anthony Beckles Willson, 1997. Aquí se encontró el manantial (marcado con una equis roja), cuyo curso fue desviado por Pope, para cumplir con otras funciones.



Ilustración 23: El grotto de Pope, vista hacia el río Támesis, siglo XVIII

El jardín principal estaba conformado por once espacios que albergaban “[...] numerosos elementos clásicos dispuestos asimétricamente” (Balmori 44). A su vez, las distintas zonas se conectaban entre sí, por medio de una serie de senderos “serpenteados” e irregulares o diagonales: la casa del jardín (1); un “Orangery”, plantación de naranjos dentro de un espacio resguardado que permitiera su manutención (2); el área del “Shell Temple” que recibía al visitante al ingresar al jardín por medio del túnel (3); un “gran” monte, el principal de los tres (4); una arboleda,

conjunto de árboles colocados de forma asimétrica en ambos extremos del eje principal²⁷ conocido como “Great Walk” (5); una caldera o estufa utilizada para dar calor a las plantas exóticas durante el invierno (6); el “Kitchen Garden”, donde se sembraban plantas necesarias para la cocina (7); un viñedo (8); y un área amplia al centro, cubierta de pasto aprovechada para realizar actividades recreativas como el boliche(9); dos pequeños “montes” o elevaciones (10); y un obelisco en honor a la madre de Alexander Pope, utilizado como remate visual al final del jardín²⁸ (11) (il. 25).

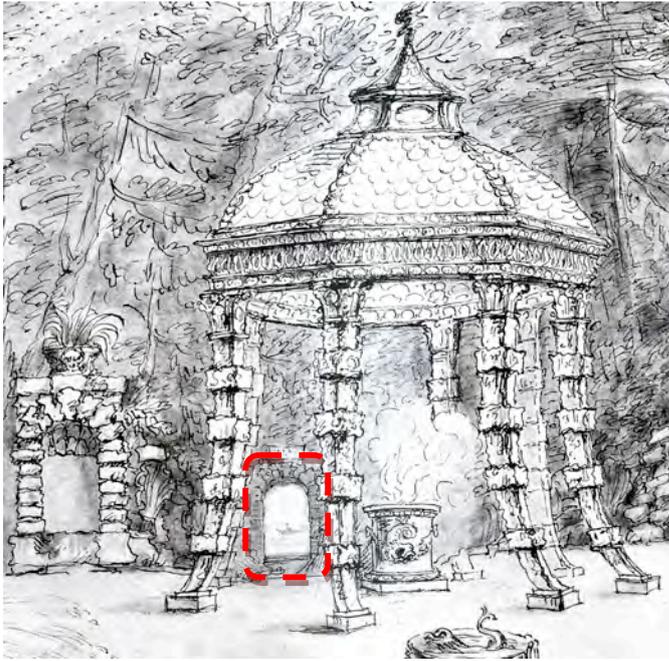


Ilustración 24: Detalle de “Vista en el jardín de Pope con su Shell Temple”, William Kent, [c.1725]. En el recuadro rojo puede apreciarse el ingreso al túnel que conduce a la casa, donde en la parte superior se encontraba inscrita la frase de Horacio (“SECRETUM ITER ET FALLENTIS SEMITA VITAE”). Si se mira atentamente dentro de este recuadro, al interior del túnel puede divisarse un barco transitando por el Támesis, a la lejanía.

En contraste con la casa, el jardín no mostraba algún orden simétrico y se caracterizaba por la abundancia de elementos vegetales sin alteración alguna, sembrados fuera de alguna disposición obvia y geométrica. El efecto de este “desorden” impactaba a los visitantes:

Divaga de todas las formas comunes y modas establecidas, que un bosque o una selva no se desvían mucho de la norma [...] ningún trabajo de trasquilar o tonsura se puede encontrar en toda la escena [...] compuesto de más materiales rudimentarios y no digeridos; está cubierto de arbustos y árboles de crecimiento salvaje y orden confuso [...] entre los cuales un sendero intrincado llega, en un espiral irregular, a la cima; donde está colocada una silla o asiento de bosque²⁹ (mi traducción)

²⁷ Este eje principal, a diferencia de la mayoría de los jardines formales, no estaba alineado con la casa, ni dividía el jardín en dos espacios simétricos y correspondientes.

²⁸ Este fue incorporado hasta el año de 1735 cuando la madre de Pope murió.

²⁹ (it) wanders so much from all common forms and stated fashions that a Wood or Forest doth not deviate much from rule [...] no shear work or Tonsure is to be found in all the scene [...] a

mount [...] composed of more rude and undigested materials: it is covered with bushes and trees of a wilder growth and more confused order." (cit. en Balmori 44).

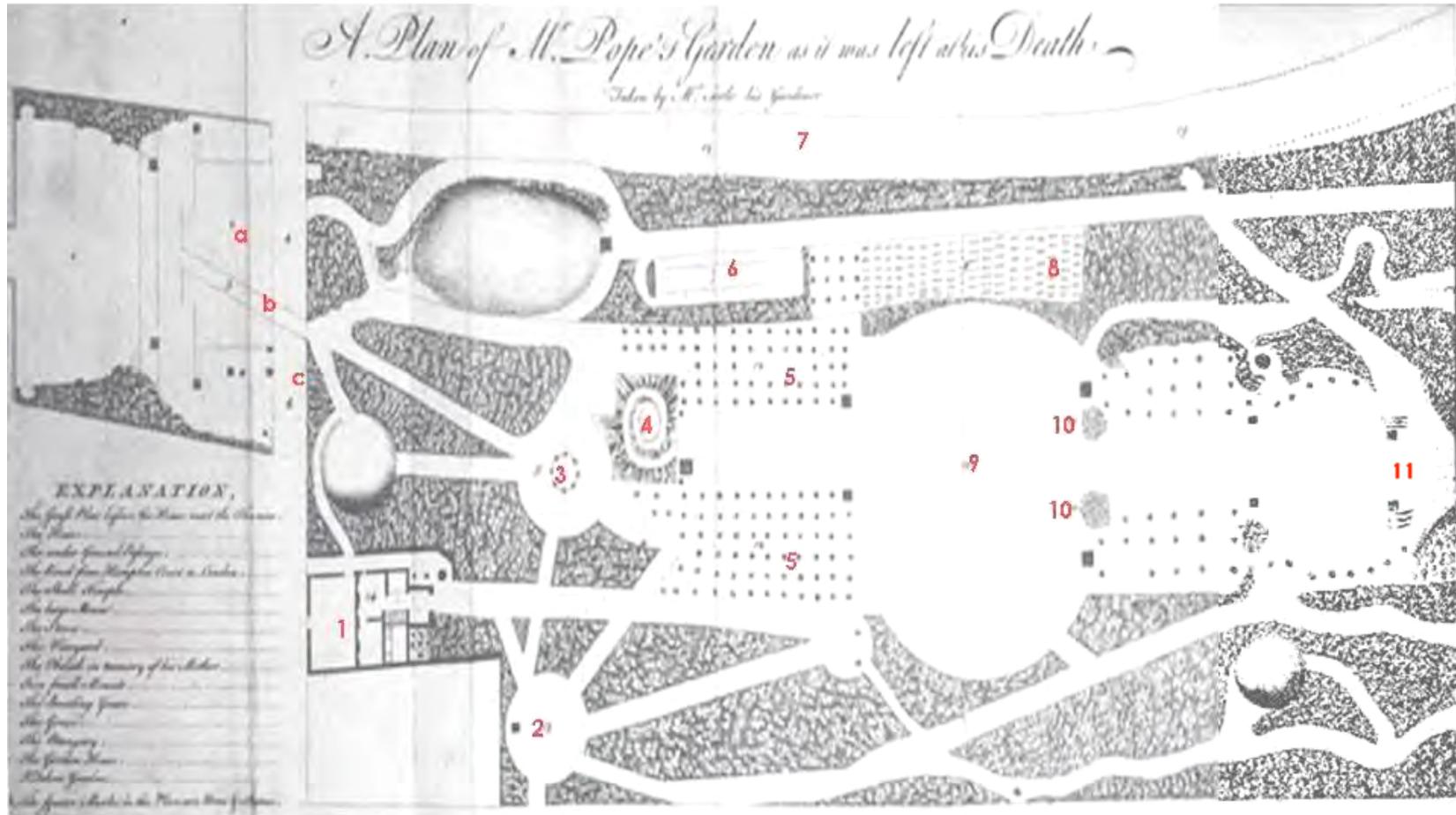


Ilustración 2b: "Plano del jardín de Pope como permaneció después de su muerte". Dibujado por su jardinero, John Serle, 1/45

- a) La casa
 - b) El túnel
 - c) La vía del castillo Hampton Court a Londres (Cross Deep)
- Los pequeños cuadrados negros representan urnas y estatuas.

Dentro del jardín, por medio de senderos curvos e irregulares rodeados de vasta y densa vegetación, Pope transformaba “[...] los límites de un modesto terreno [...]” (Walpole cit. en Deutsch 90) en un sinfín de escenas y perspectivas, descubiertas por el visitante poco a poco mientras recorría el jardín:

Que la belleza no se espíe en todas partes,
Allí donde el aliento consiste castamente en ocultar.
Todos los puntos gana, quien con placer confunde [...]”³⁰
(Pope trad. por Salván 75)

El poeta ocultaba de manera intencionada aquellos elementos que debían de ser percibidos sutil y sorpresivamente. En su mayoría, la alusión a ciertos elementos clásicos o biográficos no parecían ser el principio compositivo, sino simplemente “metáforas” accidentalmente sugeridas, a través de la construcción de escenarios naturales que capturaran la personalidad y el estado de ánimo de Pope: “[...] el jardín se convierte [...] en una lectura,” del pequeño reino del poeta en Twickenham, “[...] un viaje épico en miniatura” (Paulson cit. en Deutsch; 92)

De esta forma, uno de los espacios que más inspiraban un estado de ánimo específico y propio como la melancolía era el área del obelisco en memoria a la madre de Pope. En sí composición, mediante el uso de técnicas pictóricas incorporadas a la vegetación junto con una pieza característicamente clásica, evocaban este sentimiento. Tras la muerte de su madre, dieciséis años después del comienzo de la construcción del jardín, Pope incorporó un recorrido que remataba visualmente con el obelisco al “final” del jardín. Horace Walpole, hijo del primer ministro Richard Walpole detestado por Pope, describió su recorrido por el jardín y finalizaba su narración con la mención de este monumento (il. 26 y 27):

El paso a través de la penumbra del grotto y la plena luz del día, las sombras retiradas y formadas de nuevo, el bosque oscuro, el amplio césped, y la solemnidad de la determinación de los cipreses que llevaban a la tumba de su madre (el obelisco) son manejados con exquisito juicio [...]”³¹ (mi traducción)

³⁰“Let not each beauty everywhere be spied,/Where half the skill is decently to hide,/ he gains all points, who pleasingly confounds[...]” (Pope; Epistle to Richard Boyle, Earl of Burlington, 1899)

³¹“The passing through the gloom from the grotto to the opening day, the retiring and again assembling shades, the dusky groves, the larger lawn, and the solemnity of the termination at the cypresses that lead up to his mother’s tomb, are managed with exquisite judgement”. (cit. en Batey 70).

Horace Walpole, al igual que muchos otros visitantes al jardín de Pope, percibían en el sitio la imaginación expresiva del poeta, aliada inevitable de su personalidad; lo que transformaba al jardín en “[...] una experiencia poética,” reflejo exterior del carácter interno del escritor. De esta manera, jardín y poesía son para Alexander Pope “[...] foros para su expresión personal y su auto - superación” (Deutsch 90). Expresiones por las cuales, el autor logra relacionar aquellas “asociaciones emocionales” y personales con “efectos visuales” (Hunt 97), tal y como hacían los pintores historicistas:

Melancolía negra se sienta, y a su alrededor lanza,
Un silencio como de muerte, y un descanso temido:
Su presencia sombría entristece toda la escena,
Sombrea todas las flores, y oscurece todos los pastos,
Profundiza el murmullo de las inundaciones que caen,
Y respira un horror más marrón sobre el bosque³²
(mi traducción)

Al igual que en la poesía, la estructura del jardín buscaba conectarse con el espíritu del hombre receptivo y sensible, quien por medio de su experiencia y su simpatía hacia el autor, “leía” la intensión dramática de Pope a través de la disposición o descripción de sus escenarios.

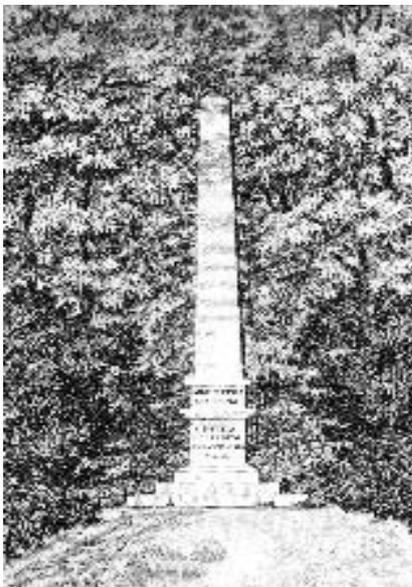


Ilustración 26: Grabado del “Obelisco a la memoria de la madre de Pope en su jardín en Twickenham, Middlesex”, 1797.

³²“Black Melancholy sits, and round her throws,/A death – like silence, and a dread repose:/Her gloomy presence saddens all the scene,/Shades ev’ry flow’r, and darkens ev’ry green,/Deepens the murmur of the falling floods,/And breathes a browner horror on the woods” (Pope; “Eloisa to Aberlard” (cit. en Hunt 102)

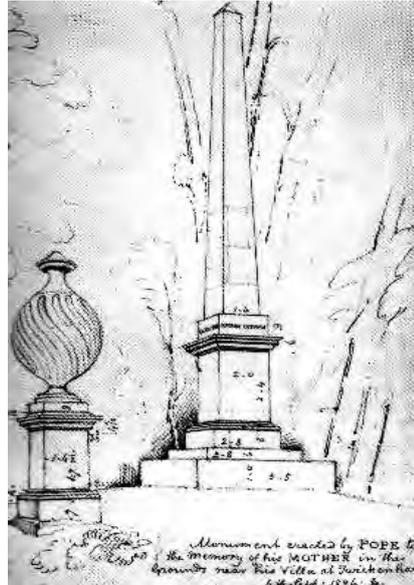


Ilustración 27: "Monumento levantado por Pope en memoria a su madre", J.C. Buckler, 1826

Otro de los espacios más significativos en cuanto a la traducción del "lenguaje del corazón" y las "impresiones naturales" a la expresión plástica del jardín era el monte principal. Además del grotto, este sitio era el predilecto de Alexander Pope para llevar a importantes invitados como Voltaire, Lord Bolingbroke o Bishop Atterbury, donde les mostraría, en palabras del poeta, "las Glorias de mi Reino" (cit. en Deutsch 90). Este monte, probablemente construido con los materiales extraídos tras la construcción del túnel, era pieza trascendental dentro del diseño del jardín, ya que desde sus alturas podía apreciarse la totalidad del conjunto. Al arribar a la cima, después de haber recorrido "un angosto sendero" en forma de espiral, el visitante se encontraba con un asiento colocado ahí, con la intención específica de brindar un sitio de descanso donde se pudiera disfrutar la composición del jardín en toda su expresión.

Por medio de la apreciación panorámica de la composición total, Pope lograba comunicar de manera palpable y real, la esencia de sus propias experiencias y pensamientos individuales dentro de un marco universal y natural. De esta forma, al contemplar todo lo que había en los alrededores, el usuario principal (es decir, Pope) y el visitante se concebirían a sí mismos, como parte de un mismo universo:

Comienza con sensatez, el alma de todo arte,
 Las partes, una a una, conducirán a un todo,
 La belleza espontánea avanzará por doquier³³
 (Pope Trad. por Salván 76)

³³"Still follow sense, of every art the soul,/ Parts answering parts shall slide into a whole,/ Spontaneous beauties all around advance [...]" (Pope; Epistle to Richard Boyle, Earl of Burlington 1899)

De acuerdo a los principios neoclasicistas “la forma más elevada de belleza visible es la totalidad del orden natural concebido como un todo unificado” (Addison 87), de esta forma, reafirmamos como la composición artística de Pope debía ser fiel a la naturaleza. En otras palabras, su diseño debía demostrar su expresión como individuo sin ignorar al resto del mundo como parte esencial en su creación artística.

Toda la naturaleza era un jardín, pero sólo cuando se miraba desde una estación particular o punto de observación [...] esta práctica muestra cuán hábil era el conocedor del siglo dieciocho para separar las impresiones que recibía de un paisaje, de la realidad que él sabía que existía. Tal vez en ningún otro arte del siglo dieciocho, el paisaje fue mantenido tan cuidadosamente remoto del observador, o había dependido tanto en su voluntad, hasta en su ansiedad, por ver estructuras ideales en lo que observaba.³⁴ (mi traducción)

El jardín de Pope entendido como “objeto sensible” era la traducción simbólica de su pensamiento, en cuya abstracción espacial, se acomodaban sus readaptaciones a los valores clásicos, las tradiciones literarias y artísticas neoclasicistas, así como su percepción de lo que el mundo debería de ser: “Pues reitero que detesto de sobremanera las costumbres del mundo [...]” (Pope cit. en Deutsch 89):

Apostad por los puertos abiertos, por los caminos públicos,
Apostad por los templos que se alcen dignos de Dios,
Apostad por anchos arcos que contengan la peligrosa nada, [...]
[...] Estos honores traerán paz a la feliz Bretaña [...]³⁵
(Pope trad. por Salván 79).

De esta forma, la construcción del jardín en Twickenham es una visión idealizada del universo; en el cual, la existencia de Alexander Pope y el resto de los humanos y creaciones naturales, forman parte trascendental de la composición divina del universo. El paisaje del poeta no solamente buscaba sugerir este sentido de

³⁴“All nature was a garden, but only when seen from one particular ‘station’ or point of view [...] this practice shows how able the eighteenth – century connoisseur was to separate the impressions he received of a landscape from the reality he knew to exist. Perhaps in no other eighteenth – century landscape arts was the landscape kept so carefully remote from the observer, or did it depend so much on his willingness, his anxiety even, to see ideal structures in what he saw.” (Barrel cit. en Deutsch 90)

³⁵“Bid harbours open, public ways extend,/ Bid temples, worthier of the God, ascend;/Bid the broad arch the dangerous flood contain[...]/ [...] These honours, peace to happy Britain brings [...]” (Pope; Epistle to Richard Boyle, Earl of Burlington, 1902)

benevolencia y belleza divina, sino reflejar la aportación armoniosa y creativa de un solo hombre -Pope- en busca del restablecimiento del orden natural.

Al recorrer y observar el jardín en su totalidad, el visitante formaría parte trascendental de esta composición tras realizar una traducción personal de los símbolos naturales a partir de su "experiencia y pensamiento". El jardín se convertiría en un sitio de reflexión, donde el hombre podría imaginar y pensar libremente; mientras, caminaba alrededor del sitio o contemplaba sus componentes, rodeado de naturaleza. Para Pope, este sitio era el ideal para dedicar su pensamiento al "festín de la Razón y al movimiento del alma" (cit. en Batey; *"The Poet and the Landscape"*, 35), bendecido por la compañía de los "mejores".

Por otro lado, el uso de esculturas e inscripciones servían a Pope meramente como simples complementos dentro de los distintos escenarios del jardín. Como se ha mencionado, la complejidad de representar los distintos valores clásicos –como la virtud, la belleza y el decoro- de forma pictórica o escrita, conllevó a la necesidad de incorporar historias sobre la mitología antigua a representaciones iconográficas que permitieran relacionar un valor moral con cierta imagen. Este principio fue retomado por Pope dentro de sus composiciones pictóricas dentro del jardín. Además, la composición total del jardín incorporaría obeliscos, urnas, esculturas y templos. Las obras creativas de Pope retoman dos tradiciones: en primer lugar, el uso sutil de ciertos elementos alegóricos, basados en los emblemas; y en segundo lugar, la sensibilidad personal representada a través de técnicas pictóricas. Ambas, utilizadas como recursos compositivos en la poesía y en el jardín de Alexander Pope.

Al concebir su jardín como representación propia de su carácter, Pope modificó y corrigió el conjunto al mismo tiempo que perfeccionaba sus obras poéticas y su vida: "me parece que mi jardín como mi vida, parece querer corrección y requerir alteración" (cit. en Hunt 103). Tras veinticinco años de modificaciones y alteraciones vivenciales y plásticas, en el año de 1744 al haber concretado sus metas, Pope murió.

Para el mes de agosto de 1745, la propiedad del poeta fue vendida por el arrendatario a Sir William Stanhope, quien comenzó con la modificación del jardín. Al morir Stanhope en el año de 1772 la villa cambió de dueño, pero no fue hasta el año de 1807 que fue adquirida por la Baronesa Howe, quien harta de las continuas visitas que acudían a Twickenham a observar las reminiscencias del legado de Pope, demolió la casa y lo que quedaba del jardín. Únicamente conservó el grotto

con fines prácticos, puesto que aun necesitaba del túnel para comunicar la casa con el jardín (il. 28).



Ilustración 28: "La villa de Pope en Twickenham", Samuel Scott, 1759

3.2 El legado de Pope a Kent

Durante los años que Alexander Pope habitó en la Villa de Lord Burlington en Chiswick, el poeta entabló una amistad cercana con el pintor William Kent: "[...] protegido de Burlington, amigo de Pope, y discípulo de Shaftesbury" (Brett 213), a quien Burlington trajo consigo al volver de su segundo *Grand tour* en el año de 1717. Al igual que Pope, Kent comenzó a involucrarse en la misma teoría estética que contemplaba a la naturaleza como pieza artística y creativa. Aunque como pintor, Kent implementaría su conocimiento sobre técnicas pictóricas aprendidas en Italia combinadas con su experiencia visual de los paisajes italianos, sobre la creación del nuevo jardín inglés (Sicca 60). A lo largo del siglo XVIII, la villa en Chiswick se convirtió en el hogar permanente de distintos artistas como Pope y Kent, entre otros³⁶ (il. 29).

³⁶ La "villa" de Burlington en Chiswick, se convirtió en el hogar de muy distintos personajes miembros del ámbito artístico, en los que se incluía además de Pope y Kent, el escultor Giovanni Battista Guelfi y el músico George Frideric Handel, entre otros. La propiedad de Burlington en Chiswick se convertiría entonces, en el punto de encuentro entre la literatura, la pintura, la moral y la estética, que actuarían como conjunto en la conformación del primer "acto" del jardín inglés en el paisaje construido.

Desde el arribo de Kent a Chiswick hasta la muerte de Alexander Pope en el año de 1744, Kent y el poeta entablaron una buena amistad, en la que ambos compartían el interés por los paisajes poéticos de la literatura y la pintura. Como poeta, Pope contaba con la sensibilidad artística de crear paisajes que recreaban en sus narraciones, metáforas y descripciones sensibles. Kent, por su lado, era un pintor de profesión y un “artista versátil”, hábil al diseñar muebles y edificios, decorar interiores e ilustrar publicaciones literarias. Kent era capaz de utilizar su sensibilidad artística en un gran número de cuestiones creativas. Al haber habitado en Italia por más de diez años con la intención de estudiar pintura y arquitectura, el pintor conocía a fondo las técnicas pictóricas necesarias para brindar ciertos efectos visuales al espectador de su composición.



Ilustración 29: “Retrato de William Kent”, William Aikman, 1723 - 1725

A diferencia de Kent, Pope se encontraba inmerso en la teoría estética y la plástica del jardín³⁷ desde el año de 1713 y, para el año de 1719 ya había comenzado con la construcción de su propio jardín y grotto. La experiencia de Pope para “pintar” y “reconocer” los paisajes y escenarios provenientes del arte literario, le permitió a éste comenzar con la experimentación de materializar su poesía por medio del uso de la

³⁷ Recordemos que el primer ensayo de Pope concerniente a la jardinería, fue publicado por Addison en su revista “The Guardian”, cuatro años antes del arribo de Kent a Inglaterra.

plástica orgánica y real dentro de su jardín. Pope fue quien introdujo a Kent a esta noción sobre la posibilidad plástica de llevar a la realidad, por medio de la técnica pictórica y la jardinería, los escenarios de paisajes únicos y "perfectos" descritos por la poesía (Batey; "The Poet and the Landscape", 128).

Al comenzar su carrera como jardinero en la década de 1720, Kent dio uso a sus habilidades plásticas, en conjunto con su sensibilidad artística, para al igual que Pope, llevar a cabo la consolidación de sus obras artísticas en el mundo real. El primer ensayo de Kent fue el jardín de Stowe creado por Charles Bridgeman para Lord Cobham en años anteriores. Debido a su reciente inicio como jardinero, Kent no tendría la oportunidad de modificar la composición del espacio. En su lugar, el pintor pudo intervenir en el diseño de algunas edificaciones simbólicas que funcionaban como parte de la escenografía. Uno de los edificios que fueron creados por el pintor en Stowe fue el templo de Venus, donde llevó a cabo su primer ensayo sobre "[...] la personificación visual de las ideas poéticas, en la forma de edificios de jardín en una escena de *Faerie Queene*" (Batey; "The Poet and the Landscape", 102).

Cabe mencionar que antes de la contribución de Kent a Stowe, Kent ilustró la reedición del libro de "The Faerie Queene"³⁸ (il. 30). Según Mavis Batey, éste era uno de los textos predilectos de Kent puesto que a su consideración "The Faerie Queene" contaba con la mejor composición de imágenes pintorescas descritas que mostraban de manera singular el arte poético utilizado para pintar paisajes en la imaginación ("The Poet and the Landscape", 101). Antes de la construcción del templo de Venus en Stowe, Kent ya había realizado su primer acercamiento hacia la consolidación plástica de un escenario poético. Ayudado por la asociación compositiva que Pope hizo entre el paisaje poético y la pintura, en el templo de Venus Kent logró convertir el escenario pintoresco de una narración a una pintura para finalmente transformarla en un espacio real.

Conforme proseguían los años, Kent había adquirido mayor experiencia y renombre. En el año de 1731 el pintor sería contratado por la Reina Carolina para crear una ermita en el jardín de Richmond. Al igual que Stowe, el jardín de Richmond había sido creado por Charles Bridgeman tan sólo cuatro años atrás, aunque a diferencia del primer ejercicio de Kent, en Richmond el pintor tendría la libertad de modificar ciertos

³⁸ Escrito por Edmund Spenser en 1590, quien a diferencia de Pope, mezclaba las historias "caballerescas" con aspectos clásicos, guiado por la estructura de la poesía clásica. La edición de "The Faerie Queene" ilustrada por Kent, fue publicada hasta el año de 1748, un año después de su muerte.

aspectos de la composición original de Bridgeman que complementarían la escena de la ermita.



Ilustración 30: Bosquejos para la ilustración de "The Faerie Queene" de Edmund Spenser, William Kent, [c.1730]

La ermita se había construido con el propósito de funcionar como un sitio de aislamiento y estudio. La construcción central de forma octagonal, contaba con una habitación y una biblioteca de forma rectangular en ambos lados. Además, Kent ideó la forma de integrar la construcción y el resto de los elementos naturales en una sola composición (il. 31 y 32). En oposición a la estructura geométrica del resto de la ermita, la fachada principal estaba construida con "[...] piedras colocadas irregularmente" lo que hacía parecer que se encontraban ahí por accidente, formando una cueva. Además, la construcción se encontraba rodeado por un "[...] montículo de árboles, arbustos y musgo" (Balmori 48) De acuerdo a Balmori, la escena ideada por Kent, era muy similar al grotto de Pope en Twickenham, en tanto que ambas buscaban unificar el arte con la naturaleza por medio de un elemento natural como la cueva (54).



Ilustración 31: Detalle del grabado del Exterior del Ermita en Richmond, 1738

Para el año de 1731, cuando Kent diseñó el pabellón de la ermita, los cánones neoclasicistas sobre la naturaleza y el arte se habían “intensificado” (Balmori 49). Al igual que Pope, Kent -quien conocía bien las técnicas pictóricas- utilizó la vegetación como elemento compositivo para crear grandes efectos visuales que se integraban de manera armoniosa al resto de la naturaleza circundante:

La ermita parecía ser tan primitiva y antigua como la vieja montaña que lo rodeaba [...] la estructura arquitectónica mostraban claras marcas de artificio. El artificio se reflejaba más obviamente en la estructura clásica de la ermita, pero la escena natural estaba también construida cuidadosamente [...] la montaña de alrededor, cuya gentil curva simétrica repite la forma del domo del interior. En cada lado se encuentran grupos de pinos que extienden el efecto de flanqueado de las dos alas [...] La montaña [...] parece ser ambas, primitiva y moderna, natural y construida³⁹ (mi traducción)

³⁹“The Hermitage appeared to be as primitive and ancient as the hill that surrounded it, but both the architectural structure and the hill bore clear marks of artifice. The artifice was most obviously reflected in the classical structure of the Hermitage, but the natural setting too was carefully structured [...] the surrounding hill, whose gentle, symmetrical curve repeats the domed shape of the interior. On either side are groups of pines that extend the flanking effect of the two wings and, at the center of the hill [...] The hill [...] appears to be both primitive and modern, natural and constructed.”(Colton cit. en Balmori 49).

A través del uso de la naturaleza, Kent no sólo compuso un escenario, sino que encontró un “punto de unión” entre la naturaleza y el arte: “como la ermita misma, la montaña refleja la doble asociación de la naturaleza y el arte, creando un dramático punto de encuentro entre un diseño estructurado y un mundo natural” (Balmori 50). La similitud entre la composición de la ermita de Kent construida en 1731, y la composición del grotto de Pope comenzada en 1713, nos permite suponer la influencia que el pensamiento de Pope tuvo sobre William Kent.



Ilustración 32: Bosquejo de la Ermita en Richmond, William Kent.

Otro de los jardines creados por Kent que mejor ejemplifican la influencia del pensamiento de Pope sobre el uso de técnicas pictóricas incorporadas a la vegetación es el jardín de Rousham en Oxfordshire, donde el pintor llevó a cabo la composición total del jardín y las zonas verdes en el año de 1737 (Batey; “The Poet and the Landscape”, 121). En Rousham, también creado en un principio por Bridgeman, Kent creó:

[...] una serie de escenas pintorescas [...] plantando el jardín como episodios diferentes. El mejor manejo de sorpresas era el clímax del jardín, el Valle de Venus [...] y su rústica cascada grotto y sátiros danzantes [...] A la mitad del camino de una ladera boscosa adyacente oculta, se encontraba la cueva de Proserpina y, como si correspondiera al camino del Inframundo, el jardinero, actuando bajo las instrucciones de Kent dijo que su plantación era tan óscura y melancólica como era posible hacerla [...] El visitante sentiría el mayor

contraste de humor comparado con los placeres de los floridos arbustos serpenteados[...]”⁴⁰ (mi traducción)

Además, Kent complementó su composición con edificios góticos, estatuas y una serie de senderos y un circuito específicamente planeado para guiar al visitante para sorprender y maravillar al visitante (il.33 y 34): “Rousham depende del movimiento a través del jardín para lograr su efecto, y es importante seguir el circuito planeado por William Kent” (Batey; “The Way to View Rousham [...]” 125).



Ilustración 33: “El Valle de Venus, Rousham”, William Kent, 1738.

⁴⁰ “[...] a series of picturesque scenes [...] planting the garden as different episodes. The best management of surprises was the climax of the garden, the [...] Venus Vale and it’s rustic grotto cascade and dancing satyrs [...] Halfway down an adjacent hidden wooded slope was Proserpina’s cave and as befitted the walk to the Underworld, the gardener, acting under Kent’s instructions said his planting was as ‘dark and melencholly as it was possible to make it [...] The visitor would [...] feel the strong contrast in mood compared with the delights of the flowery serpentine shrubbery[...]” (Batey 121, 1999)

En estos tres ejemplos, podemos observar el desarrollo de dos conceptos atribuidos al pensamiento de Pope sobre la creación de escenarios dentro de un jardín. En primer lugar, por medio de la idealización del paisaje poético, Pope presentó a Kent la posibilidad de transformar sus escenarios pictóricos en composiciones reales que armonizarán con la naturaleza. Gracias a Pope, Kent se instruyó en la apreciación del paisaje poético (Batey; *"The Poet and the Landscape"*, 99). En segundo lugar, Kent retomó del jardín de Pope el uso pictórico de la vegetación (Batey; *"The Poet and the Landscape"* 99). Por medio de la disposición de los elementos naturales, Kent fue capaz de lograr grandes efectos visuales, además de integrar la intervención artística del hombre con el arte más perfecto, la naturaleza.

La asociación compositiva que Pope hizo entre el paisaje poético, la pintura y el jardín, resultó en una de las más grandes aportaciones que el poeta hizo tanto a su amigo pintor, como al desarrollo de la jardinería como una disciplina artística, basada en la filosofía neoclasicista y en la unión de todas las artes. Ambos, Alexander Pope y William Kent, sentaron las bases de una corriente artística que comenzó con la idealización de jardines que acompañarán a la creación suprema -la naturaleza- como parte de una sola composición universal. Además, gracias a la afirmación de la imaginación como "fuerza creadora" del jardín, la integración de la literatura, y el paisaje fue posible.

De este modo, Alexander Pope es la personificación de todo un nuevo movimiento artístico. Ciertamente, la influencia que Pope tuvo sobre Kent es la que dará paso al desarrollo de una nueva apreciación del paisaje inglés.

CONCLUSIÓN

La obra artística de Alexander Pope en Twickenham no sólo representa una postura acerca de la historia en tanto que nos ofrece un proceso ideológico, configurado en una narrativa que plasma creativamente el proceso del pensamiento teórico inglés en materia de arte y moral; sino una filosofía de vida que reconoce a la naturaleza como norma establecida de lo que se considera bello y, por lo tanto, moral. De esta manera, la aportación de Pope a la disciplina artística del jardín reside en la capacidad creativa del poeta de unificar a tres disciplinas (la pintura, la jardinería y la literatura) mediante la evocación del paisaje poético construido con la imaginación. De igual modo, mediante la reintegración de las tres artes hermanas -el jardín, la literatura y la pintura- se otorgó un valor trascendental a la naturaleza como parte importante en la conformación del hombre ético, respetuoso tanto a sus prójimos humanos como a su contexto natural.

El nuevo jardín inglés constituye un esfuerzo y una misión por llevar al mundo real un escenario que representara la asociación de sentimientos expresados mediante características emblemáticas. Cuya composición inevitablemente causa un efecto sensible en el observador, de la misma manera como lo haría la poesía, con las cualidades pictóricas de la naturaleza y el paisaje. Al establecer dicha asociación, la imaginación pasará a formar parte fundamental dentro del proceso creativo que permite la idealización de un paisaje o jardín que más que imponerse sobre la naturaleza se unirá de manera armónica a ella. A través de la integración de los procesos creativos junto con los aspectos personales que conllevan a la realización de una obra de arte, Alexander Pope, Kent y sus contemporáneos lograron la creación de un jardín que difería del resto.

Por otro lado, sin la influencia de las habilidades creativas de Alexander Pope sobre el pensamiento artístico de William Kent, posiblemente el rumbo del jardín inglés habría sido distinto, puesto que Pope le aportó a Kent dos de sus más importantes características: en primer lugar, la apreciación de los paisajes poéticos de Pope, permitirán a Kent crear paisajes por medio de la evocación de la poesía; y en segundo lugar, será Pope quien presente a Kent la noción sobre la “plantación pintoresca” que aportarán a la apreciación del escenario, ciertos efectos visuales, capaces de transformar la composición del jardín al igual y como se haría en una pintura.

Por ello, fue que el jardín inglés de la época romántica sigue con muchas de las características impuestas durante el periodo del neoclasicismo aunque, a diferencia de éste, el jardín recibe de forma oficial el término de *pintoresco*. Asimismo, al periodo romántico se le atribuye el uso del sentimiento como parte fundamental en la creación de experiencias placenteras inmediatas, divergiendo del placer neoclasicista que debe adquirirse por medio del razonamiento y nunca por el impulso inmediato.

Ciertamente el romanticismo inglés se encuentra primordialmente asociado a los sentimientos, no obstante, la creación de jardines durante el neoclasicismo inglés del siglo XVIII, como el jardín de Pope en Twickenham buscaba de igual manera acercarse al individuo por medio del placer estético vinculado a la moralidad de lo bello y la evocación inevitable de una reacción sensible sobre el espectador.

Esta necesidad por lo bello y lo moral acompañada por los factores económicos, políticos y sociales vividos dentro de la isla, traerá durante la época de la Revolución Industrial la necesidad de traer al espacio industrializado, la construcción de parques y jardines dentro de las ciudades que buscaran imitar y recordar al visitante la campiña inglesa, así como los jardines características de las casas de campo. Así fue como la escala del jardín inglés rural, es llevada a una dimensión más grande durante los tiempos de Lancelot “Capability” Brown.

Tras la industrialización del mundo natural como fuente de ingresos, hemos vuelto a percibir a la naturaleza como simple mecanismo que únicamente nos brinda sustento. La naturaleza parece haber vuelto a convertirse en “materia inanimada”, funcional para el hombre ciudadano solo en medida en la que puede ser aprovechada monetariamente.

Casi trescientos años después de que Alexander Pope tomara la decisión de materializar sus pensamientos, experiencias e inquietudes sobre el arte, por medio de una obra plástica real y fantástica, su jardín en Twickenham. La construcción del paisaje actual a perdido casi por completo su asociación con el intelecto artístico y sensible del hombre, donde dicha pérdida se refleja en la desaparición del vínculo del humano del siglo XXI con el resto del universo natural. Cuya presencia día con día, parece desaparecer, mientras el deseo por conquistarla física e intelectualmente persiste.

Es deber del arquitecto paisajista volver a aproximar a la población citadina a la sublimidad de la naturaleza por medio del lenguaje universal del arte, capaz de aproximarse de manera sensible al razonamiento del hombre. El arquitecto paisajista, a diferencia del resto, tiene la posibilidad de crear espacios que inviten al usuario a redescubrir la mística del orden natural del que todos formamos parte:

“Como el pintor, el jardinero (paisajista) trata de realizar un ideal que no es un orden de precisión matemática, sino que se manifiesta en los peñascos y torrentes, en los lugares ásperos de la naturaleza como en los suaves. El jardinero (paisajista) es artista; a él más que a nadie está concedida la posibilidad de colaborar con el espíritu plástico de la naturaleza. No solo su imaginación, sino sus mismos materiales son creadores”(Brett 214).

CRONOLOGÍA LITERARIA DE ALEXANDER POPE

- 1700 *Ode to Solitude*
1703 *The Baid* inspirado en el libro de Statius Libro I
1704 *Summer*, escrito para la Miscelánea de Tonson
January and May adaptación a idioma moderno del libro *Merchants* de Chaucer
Traducción de *The episode of Sarpedon* de la Iliada
1707 *Sapho to Phaon*
1709 *The Pastorals*
1711 *Essay on Criticism*
The temple of fame adaptación del libro *The Hous of fame* de Chaucer
1712 *The Rape of the Lock*
1713 *Messiah*, escrito para *The Spectator*
1713 *Windsor Forest*
1715 Traducción del primer volumen de La Iliada
Key to the Lock
1716 *Elegy to the memory of an unfortunate lady*
Eloisa to Abelard
1717 Publicación de *The works of Alexander Pope*, una recopilación de sus versos
1720 Finalización de La Iliada
1725 La Odisea
1726 *Shakespeare restored*
1728 *The Dunciad* publicado en tres volúmenes
1731 Moral essays, Epistle to the Earl of Burlington
1733 *Essay on Man*
Imitations of Horace

Epistle to Richard Boyle, Earl of Burlington

Of the Use of the Riches

’Tis strange, the miser should his cares employ
To gain those riches he can ne’er enjoy:

· Escrita con base en la cronología de Mavis Batey que aparece en el libro *Alexander Pope the Poet and the Landscape*, p 7. Complementada con otros datos.

Is it less strange, the prodigal should waste
His wealth, to purchase what he ne'er can taste?
Not for himself he sees, or hears, or eats;
Artists must choose his pictures, music, meats:
He buys for Topham, drawings and designs,
For Pembroke, statues, dirty gods, and coins;
Rare monkish manuscripts for Hearne alone,
And books for Mead, and butterflies for Sloane.
Think we all these are for himself! no more
Than his fine wife, alas! or finer whore.

For what has Virro painted, built, and planted?
Only to show, how many tastes he wanted.
What brought Sir Visto's ill got wealth to waste?
Some demos whispered, "Visto! Have a taste."
Heaven visits with a taste the wealthy fool,
And needs no rod but Ripley with a rule.
See! Sportive fate, to punish awkward pride,
Bids Bubo build, and send him such a guide:
A standing sermon, at each year's expense,
That never coxcomb reached magnificence!

You show us, Rome was glorious, not profuse,
And pompous buildings once were things of use.
Yet shall (my Lord) your just, your noble rules
Fill half the land with imitating fools;
Who random drawings from your sheets shall take,
And of one beauty many blunders make;
Load some vain church with old theatric state,
Turns arcs of triumph to a garden gate;
Reverse your ornaments, and hang them all
On some patched dog-hole eked with ends of wall;
Then clap four slices of pilaster on't,
That, laced with bits of rustic, makes a front;
Shall call the winds through long arcades to roar,
Proud to catch cold at a Venetian door;
Conscious they act a true Palladian part,
And, if they starve, they starve by rules of art.

Oft have you hinted to your brother peer,
A certain truth, which many buy too dear:
Something there is more needful than expense,
And something previous even to taste-'tis sense:
Good sense, which only is the gift of Heaven,
And though no science, fairly worth the seven:
A light, which in yourself you must perceive;
Jones and Le Notre have it not to give.

To build, to plant, whatever you intend,
To rear the column, or the arch to bend,
To swell the terrace, or to sink the grot;
In all, let Nature never be forgot.
But treat the goddess like a modest fair,
Nor overdress, nor leave her wholly bare;
Let not each beauty everywhere be spied,
Where half the skill is decently to hide.
He gains all points, who pleasingly confounds,
Surprises, varies, and conceal the bounds.

Consult the genius of the place in all;
That tells the waters to rise, or fall;
Or helps the ambitious hill the heavens to scale,
Or scoops in circling theatres the vale;
Calls in the country, catches the opening glades,
Joins willing woods, and varies shades from shades;
Now breaks, or now directs, the intending lines;
Paints as you plant, and, as you work, designs.

Still follow sense, of every art the soul,
Parts answering parts shall slide into a whole,
Spontaneous beauties all around advance,
Start even from difficulty, strike from chance;
Nature shall join you; time shall make it grow
A work of wonder at- perhaps a Stowe.

Without it, proud Versailles! thy glory falls;
And Nero's terraces desert their walls:
The vast parterres a thousand hands shall make,
Lo! Cobham comes, and floats them with a lake:
Or cut wide views through mountains to the plains,
You'll wish your hill or sheltered seat again.
Even in an ornament its place remark,
Nor in an Hermitage set Dr. Clarke.

Behold Villario's ten years' toil complete;
His quincunx darkens, his espaliers meet;
The wood supports the plain, the parts unite,
And strength of shade contends with strength of light;
A waving glow the bloomy beds display,
Blushing in bright diversities of day,
With silver-quivering rills meandered o'er-
Enjoy them, you! Villario can no more;
Tired of the scene parterres and fountains yield,
He finds at last he better likes a field.

Through his young woods how pleased Sabinus strayed,
Or sat delighted in thickening shade,
With annual joy the reddening shoots to greet,
Or see the stretching branches long to meet!
His son's fine taste an opener vista loves,
Foe to the dryads of his father's groves;
One boundless green, or flourished carpet views,
With all the mournful family of yews;
The thriving plants ignoble broomsticks made,
Now sweep those alleys they were born to shade.

At Timon's Villa let us pass a day,
Where all cry out, "What sums are thrown away!"
So proud, so grand; of that stupendous air,
Soft and agreeable come never there.
Greatness, with Timon, dwells in such a draught
As brings all Brobdingnag before your thought.
To compass this, his building is a town,
His pond an ocean, his parterre a down:
Who but must laugh, the master when he sees,
A puny insect shivering at a breeze!
Lo, what huge heaps of littleness around!
The whole, a labored quarry above ground.
Two cupids squirt before: a lake behind
Improves the keenness of the northern wind.
His gardens next your admiration call,
On every side you look, behold the wall!
No pleasing intricacies intervene,
No artful wildness to perplex the scene;
Grove nods at grove, each alley has a brother,
And half the platform just reflects the other.
The suffering eye inverted Nature sees,
Trees cut to statues, statues thick as trees;
With here a fountain, never to be played;
And there a summerhouse, that knows no shade;
Here Amphitrite sails through myrtle bowers;
There gladiators fight, or die in flowers;
Unwatered see the drooping sea-horse mourn,
And swallows roost in Nilus' dusty urn.

My Lord advances with majestic mien,
Smit with the mighty pleasure, to be seen:
But soft – by regular approach- not yet-
First through the length of yon hot terrace sweat;
And when up ten sheep slopes you've dragged your thighs,
Just at his study door he'll bless your eyes.

His study! with what authors is it stored?
In books, not authors, curious is my Lord;
To all their dated backs he turns you round:
These Aldus printed, those Du Sueil has bound.
Lo, some are vellum, and the rest as good
For all his Lordship knows, but they are wood.
For Locke or Milton 'tis in vain to look,
These shelves admit not any not any modern book.

And now the chapel's silver bell you hear,
That summons you to all the pride of prayer:
Light quirks of music, broken and uneven,
Make the soul dance upon a jig to Heaven.
On painted ceilings you devoutly stare,
Where sprawl the saints of Verrio or Laguerre,
On gilded clouds in fair expansion lie,
And bring all Paradise before your eye.
To rest, the cushion and soft dean invite,
Who never mentions Hell to ears polite.

But hark! The chiming clocks to dinner call;
A hundred footsteps scrape the marble hall:
The rich buffet well-coloured serpents grace,
And gaping tritons spew to wash your face.
Is this a dinner? this a genial room?
No, 'tis a temple, and a hecatomb.
A solemn sacrifice, performed in state,
You drink by measure, and to minutes eat.
So quick retires each flying course, you'd swear
Sancho's dread Doctor and his wand were there.
Between each act the trembling salvers ring,
From soup to sweet wine, and God bless the King.
In plenty starving, tantalized in state,
And complaisantly helped to all I hate,
Treated, caressed, and tired, I take my leave,
Sick of his civil pride from morn to eve;
I curse such lavish cost, and little skill,
And swear no day was ever passed so ill.

Yet hence the poor are clothed, the hungry fed;
Health to himself, and to his infants bread
The labourer bears: what his hard heart denies,
His charitable vanity supplies.

Another age shall see the golden ear
Embrown the slope, and nod on the parterre,
Deep harvest bury all his pride has planned,

And laughing Ceres reassume the land.

Who then shall grace, or who improve the soil?
Who plants like Bathrust, or who builds like Boyle.
'Tis use alone that sanctifies expense,
And splendour borrows all her rays from sense.

His father's acres who enjoys in peace,
Or makes his neighbours glad, if he increase:
Whose cheerful tenants bless their yearly toil,
Yet to their Lord owe more than to the soil;
Whose ample lawns are not ashamed to feed
The milky heifer and deserving steed;
Whose rising forests, not for pride or show,
But future buildings, future navies, grow:
Let his plantations stretch from down to down,
First shade a country, and then raise a town.

You too proceed! make falling arts to care,
Erect new wonders, and the old repair;
Jones and Palladio to themselves restore,
And whatever Vitruvius was before:
Till kings call forth the ideas of your mind,
Proud to accomplish what such hands designed,
Bid harbours open, public ways extend,
Bid temples, worthier of the God, ascend;
Bid the broad arch the dangerous flood contain,
The mole projected break the roaring main;
Black to his bounds their subject sea command,
And roll obedient rivers through the land:
These honours, peace to happy Britain brings,
These are imperial works, and worthy of kings.

(Alexander Pope; An Epistle to Richard Boyle, Earl of Burlington; 1731; texto original; 1897-1903)

Epístola a Richard Boyle, Lord de Burlington, por Alexander Pope

Sobre el Uso de las Riquezas

Extrañamente emplea el mísero su esfuerzo
para lograr riquezas que no llega a disfrutar.
¿Acaso es menos raro que el pródigo derroche

Su fortuna en comprar lo no que puede apreciar?
Por sí mismo no ve, ni escucha ni come.
Son artistas los que escogen sus cuadros, música, manjares,
de Topham compra dibujos y diseños,
De Fountain estatuas, y de Pembroke monedas,
manuscritos oscuros sólo de Hearne,
y libros de Mead, y rarezas de Sloane.
¿Acaso algo de aquello es para él? No más
que su bella esposa, ay, o su más bella querida.

¿Para qué pinta, construye y planta Virro?
Sólo para mostrar el gusto del que carece.
¿Cómo perdió Sir Visto su mal lograda fortuna?
Algún demonio apuntó: « !Visto! Ten gusto »
El cielo otorga el gusto a tontos con fortuna,
sin más vara que Ripley con una regla.
¡Mirad! El jugueteón destino, castiga el vano orgullo,
ofreciéndole construir Bubo, le envía tal guía:
Un sermón permanente, con tal gasto anual
¡que Coxcomb nunca alcanzó en magnificencia!

Nos muestras Roma, que fue gloriosa, no profusa,
donde los edificios pomposos fueron útiles antaño.
Pero (mi Lord) de tus rectas, nobles reglas
lleno está el mundo de imitadores necios:
que toman al azar dibujos de tus páginas,
y de una belleza única hacen mil destrozos.
Llenan cualquier iglesia de teatralidad rancia,
convierten arcos de triunfo en puertas de jardín.
Invierten tus adornos y los cuelgan
en casetas de perro apuntaladas de escombros
encima les colocan cuatro pilastras rústicas,
surcadas de detalles, a modo de fachada.
Llamaran a los vientos a rugir entre arcadas,
orgullosos de enfriarse ante una puerta veneciana,
consciente de actuar en el papel Paladiano,
y si se mueren de hambre, será en honor al arte.

A menudo has confiado a tus hermanos de oficio,
una cierta verdad, que muchos compran cara:
más necesario que el dinero, existe algo,
antes que incluso el gusto está la sensatez.
Sentido común, que sólo el cielo otorga,
y aunque no es ciencia, bien vale las siete:
una luz interior, que debes percibir,
que no les sobra a algunos, como Jones y Le Notre.

Al construir, plantar, para cualquier proyecto,
al levantar columnas o al curvar un arco,
para ondular las Terras o sumergir las grutas;
en todo ello a la Naturaleza nunca olvides.
Mas trata a la Diosa como un hada discreta,
no la vistas de exceso, ni la dejes desnuda.
Que la belleza no se espíe en todas partes,
allí donde el aliento consiste castamente en ocultar.
Todos los puntos gana, quien con placer confunde,
Sorprende, alterna y oculta las fronteras.

Al Espíritu del lugar consulta en todo,
es quien pide a las aguas alzarse o caer,
o a la colina ambiciosa afanarse hacia el cielo,
o el valle excava en teatros circulares,
invita al campo, o abre claros, o a los bosques
los dispone variándolos en sus tonos y sombras,
rompiendo o dirigiendo las líneas imperantes.
Pinta según tú plantas, y según trabajas, traza.

Comienza con sensatez, el alma de todo arte,
las partes, una a una, conducirán a un todo,
la belleza espontánea avanzará por doquier.
Empieza por lo difícil, lánzate al azar,
la Naturaleza te seguirá, y el tiempo dará su fruto.
Una obra digna de admiración, tal vez un Stowe.

Sin esto !Versalles orgulloso; tu gloria se marchita,
y las terrazas de Nerón dejan sus muros:
los amplios parterres hechos con mil manos,
al llegar Cobham, los convierte en un lago.
O corta amplias vistas de la montaña al valle,
y añorarás tu resguardada casa o tu colina.

Contempla los diez años de trabajo de Villario,
Las arboledas se escuren, las espalderas se enlazan,
el bosque reclina en la llanura, las partes se unen
la fuerza de la sombra en liza con la luz.
Los lechos floridos muestran su brillo ondulante,
encarnados del destello cambiante de los días,
entre arroyos de plata alrededor.
¡Disfrútalos! Villario ya no puede,
cansado de parterres y de fuentes,
descubrió al fin que prefiere un prado a lo demás.

En estos bosques jóvenes vagó Sabino ocioso,

y se sentó encantado en la espesura umbría,
a recibir con alegría anual destellos rojos,
o ver al fin las ramas enlazarse,
el gusto refinado de su hijo prefiere vistas amplias,
enemigo de las Dríadas de los bosque paternos,
verdor sin límites, o alfombras florecidas,
hicieron de la familia entera de los tejos, de luto
de plantas florecidas a innobles escobas,
que ahora barren los caminos donde debieron dar sombra.

¡Pasemos la jornada en la villa de Timon,
donde todos exclaman <que dineral tirado>!
Tan orgulloso y grande de ese aire esplendido,
que Amable y Agradable aquí no llegan.
La grandeza, con Timon, es tan escasa
que vuelve todo Brobdignag a la memoria.
En el diseño su casa es toda una ciudad,
su laguna un océano, su parterre una meseta:
Cómo no iba a reírse el Maestro cuando ve
a un minúsculo insecto temblar ante la brisa.
¡Mirad! ¡Qué montañas de pequeñez alrededor!
En conjunto, una cantera trabajada sobre tierra.
Dos Cupidos rocían agua delante, detrás un lago
que hace aún más cortante el viento del Norte.
Los jardines, después, despiertan admiración.
Mires a donde mires, ¡contempla el muro!
No intervienen agradables complejidades,
ni ingenio silvestre que sorprenda la escena,
arboleda saluda a arboleda, cada sendero tiene su gemelo,
y medio estrado refleja el otro medio.
La compungida vista mira la naturaleza invertida,
árboles recortados como estatuas, estatuas grandes como árboles,
Una fuente aquí, para no ser usada,
un cenador allí, que no conoce sombra.
Aquí navega Amfitrita entre enramadas de mirto.
Allí luchan los gladiadores, o mueren entre flores.
Los caballos de mar, sin agua, se lamentan,
y las golondrinas se posan sobre la polvorienta urna del Nilo.

Mi Lord avanza con majestuoso semblante,
tocado por el placer poderoso de ser visto.
Suavemente, a pasos regulares, pero aún no,
primero sudoroso cruza a lo largo la terraza,
y cuando has arrastrado tu trasero por diez empinadas cuestas,
frente a su estudio, con su presencia bendice tu vista.

¡Su estudio! ¿De qué autores se provee?
En los libros, no en los autores, reside su curiosidad.
A sus avejentados lomos te dirige,
aquellos impresos por Aldus, esos encuadernados por Du Sueil.
Algunos son de Vellom, y el resto igual de buenos
por cuanto sabe él, aunque fueran de madera.
No busques en vano a Locke o Milton,
estos estantes no alojan libros modernos.

Escucha ahora la campana de la capilla
que no congrega en torno a la oración:
ráfagas musicales, rotas y desiguales,
hacen que alma brinque danzando al cielo.
Mira con devoción los techos pintados,
donde se recuestan los santos de Verrio y Laguerre,
entre nubes doradas en hermosa expansión,
trayendo el Paraíso entero a nuestros ojos.
Al descanso, el almohadón y el cura llaman,
que a oídos delicados menciona el infierno.

Pero ¡atención! Los relojes anuncian ya la cena.
Un centenar de escalones ascienden al marmóreo hall.
El rico refrigerio se adorna de serpientes de color,
y los tritones boquiabiertos arrojan agua a la cara.
¿Esto es la cena? ¿Es una confortable habitación?
No, es un templo, más bien una hetacombe.
Un sacrificio solemne, ceremoniosa ocasión,
se debe por medidas, y se come al minuto.
Cada volátil plato tan pronto se retira, se diría que pasaron
por aquí el Doctor de Sancho y su vara, tan temidos.
En el entreacto repican bandejas temblorosas,
de la sopa al vino dulce, y Dios salve al Rey.
Famélico de abundancia, martirizado por el ceremonial,
gustosamente servido de todo cuanto odio,
agasajado, acariciado, cansado, marchado al fin,
¡hastiado del civismo de la mañana a la noche!
Condeno tanto derroche pródigo y tan poco arte,
y juro que jamás pasé día más aciago.

Así se visten los pobres y se alimentan los hambrientos.
Salud para sí mismos y pan para sus hijos
el jornalero trae: lo que le niega su duro corazón,
su pródiga vanidad le facilita.

Otra era verá la dorada espiga
dar sombra a la colina, saludar al parterre.

Profundas cosechas ocultan lo que su orgullo planea,
y la risueña Ceres recupera la tierra.

¿Quién honrará entonces, quien mejorará el suelo?
Quien plante como Bathrust, quien construya como Boyle,
tan solo el uso santifica el gasto,
y el esplendor que toma su brillo de la sensatez.

Los acres de su padre, que disfruta en paz,
o place a sus vecinos, al aumentar sus tierras.
Sus arrendatarios honran el trabajo del año,
mas deben al terruño menos que a su señor,
cuyos amplios campos alimentan sin miedo
las novillas de leche y los dignos corceles;
cuyos altos bosques, ni para orgullo o muestra,
sino para edificios y navíos se alzan.
Que su hacienda se extienda de cerro a cerro,
para dar sombra al campo y alumbrar luego una ciudad.

¡Podréis así vosotros! Tomad las artes caídas a vuestro cuidado
erigid nuevas maravillas, y reparad las viejas,
devolved a su ser a Jones y a Palladio,
Y seréis lo que Vitrubio fue una vez.
Hasta que los Reyes se inspiren de vuestras ideas,
orgullosos de ejecutar lo que vuestras manos trazaron,
apostad por los puertos abiertos, por los caminos públicos,
apostad por los templos que se alcen más dignos de Dios,
apostad por anchos arcos que contengan la peligrosa nada,
que el proyectado dique rompa al rugiente mar.
Confinad a sus límites a su súbdito el océano,
y proyectad los obedientes ríos por la tierra.
Estos honores traerán paz a la feliz Bretaña,
esto son obras imperiales, y dignos reyes.

(Alexander Pope; *An Epistle to Richard Boyle, Earl of Burlington*, 1731, traducción al español de Paula Martín Salván a partir del texto original inglés; 74 – 80)

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, Raquel Peláez. *La historia natural en los siglos XVI y XVII*. Madrid: AKAL, 1991. *Google Book Search*. Web. 15 Feb. 2011.

Addison, Joseph. *Los Placeres de la Imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Ed. y trad. Tonia Raquejo. Madrid: Visor Distribuciones, 1991. Impr.

Baines, Paul. *The Complete Critical guide to Alexander Pope*. Londres: Routledge, 2000. Impr.

Balmori, Diana. "Architecture, Landscape, and the Intermediate Structure: Eighteenth-Century Experiments in Mediation." *Society of Architectural Historians* 50.1 (1991): 38-56. *JSTOR*. Web. 27 Abr. 2010.

Barrel, John. "Sportive labour: the farmworker in the eighteenth-century poetry and painting." *The English Rural Communities*. Ed. Brian Short. Cambridge: Cambridge University, 1992. 105-132. Impr.

Batey, Mavis. *Alexander Pope. The Poet and the Landscape*. Londres: Barn Elms, 1999. Impr.

Batey, Mavis. "The Pleasures of the Imagination: Joseph Addison's Influence on Early Landscape Gardens." *Garden History Society* 33.2 (2005): 189-209. *JSTOR*. Web. 1 Mar. 2010.

Batey, Mavis. "The Way to View Rousham by Kent's Gardener". *Garden History Society* 11.2. (1983): 125-132. *JSTOR*. Web. 11 Feb. 2011.

Bredvold, Louis F. "Dryden, Hobbes, and the Royal Society." *Modern Philology*. 25.4 (1928): 417-438. *JSTOR*. Web. 11 Feb. 2011

Brett, R. L. *La Filosofía de Shaftesbury y la Estética Literaria del siglo XVIII*. Trad. Jack Rush. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1959. Impr.

Damrosch, Leopold. *The imaginative world of Alexander Pope*. Los Angeles: University of California Press, 1987. *Google Book Search*. Web. 15 Feb. 2011.

Deutsch, Helen. *Resemblance & disgrace: Alexander Pope and the deformation of culture*. N.p.: Harvard University Press, 1996. *Google Book Search*. Web. 15 Feb. 2011.

Engel, Utel. "La arquitectura inglesa en el neoclasicismo y el romanticismo". *Neoclasicismo y Romanticismo. Arquitectura, pintura, escultura y dibujo*. Ed. Rolf Toman. China: Ullmann & Konemann, 2006. Impr.

Fariello, Francesco. *La arquitectura de los jardines. De la antigüedad al siglo XX*. Vol. 1. España: Celeste, 2000. Impr.

Fixler, Michael. "Plato's Four Furors and the Real Structure of Paradise Lost." *Modern Language Association* 92.5 (1977): 952-962. *JSTOR*. Web. 2 Feb. 2011.

Fort Mir, Josep M. "Naturaleza y artificio: en busca de un nuevo equilibrio". *JSTOR*. Web. 2 Feb. 2010

Fraser, George Sutherland. *Alexander Pope*. London: The Trinity Press, 1978. *Google Book Search*. Web. 15 Feb. 2011.

Gauthier, David. "Thomas Hobbes: Moral Theorist." *Journal of Philosophy*. 76. 10 (1979): 547-559. *JSTOR*. Web. 11 Feb. 2011.

Gibson, William A. "Three Principles of Renaissance Architectural Theory in Pope's Epistle to Burlington." *Studies in English Literature* 11.3 (1971): 487-505. *JSTOR*. Web. 2 Feb. 2011.

Guibbory, Achsah. "Milton and English Poetry." *A Companion to Milton*. Ed. Thomas N. Corns. Oxford: Blackwell Publisher, 2001. 72-90. Impr.

Hamm, Victor M. "Addison and the Pleasures of the Imagination." *Johns Hopkins University Press* 52.7 (1937): 498-500. *JSTOR*. Web. 1 Mar. 2010.

Hauser, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte. Desde el Rococó hasta la Época del Cine*. Trad. A. Tovar and F. P. Varas-Reyes. 2da ed. Distrito Federal: Debolsillo, 2007. Impr. Vol. 2 de *Desde el Rococó hasta la Época del Cine*. 2 vols.

Hotch, Ripley. "Pope Surveys His Kingdom: An Essay on Criticism." *Studies in English Literature* 13.3 (1973): 474-487. *JSTOR*. Web. 2 Feb. 2011.

Hunt, John Dixon. *Gardens and the Picturesque Studies in the history of Landscape Architecture*. 2da ed. 1994. Londres: The MIT Press, 1997. Impr.

Irwin, David. *Neoclassicism*. Londres: Phaidon. 2000. Impr.

Johnson, James William. "What was Neo-Classicism?" *Journal of British Studies* 9.1 (1969): 49-70. *JSTOR*. Web. 20 Nov. 2010.

Kandinsky, Wassily. *De lo Espiritual en el Arte*. Trad. Elisabeth Palma. 9na ed. 1994. Distrito Federal: Ediciones Coyoacán, 2003. Impr.

Macfarlane, Alan. *La cultura del capitalismo*. Distrito Federal: Fondo de cultura económica. 1993. Impr.

Maderuelo, Javier. *Paisaje y arte*. Madrid. Madrid: Abada. 2007. Impr.

Mannings, David. "Shaftesbury, Reynolds and the Recovery of Portrait-Painting in Eighteenth-Century England." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 48.3 (1985): 319-328. *JSTOR*. Web. 11 Feb. 2011.

Maynard, Mack. *The Garden and the City*. Oxford. Oxford University Press. 1969. Impr.

Moore, C. A. "Shaftesbury and the Ethical Poets in England, 1700-1760." *Modern Language Association* 31.2 (1916): 264-325. *JSTOR*. Web. 29 Ene.. 2011.

Mortensen, Preben. "Shaftesbury and the Morality of Art Appreciation." *Journal of the History of Ideas* 55.4 (1994): 631-650. *JSTOR*. Web. 15 Feb. 2011.

Muirhead, J. H. "The Cambridge Platonists (1)." *Oxford University Press* 36.142 (1927): 158-178. *JSTOR*. Web. 29 Ene. 2011.

Pevsner, Nicolás. *Las academias de arte: Pasado y Presente*. Trad. Margarita Ballarín. Madrid: Cátedra. 1982. Impr.

Pope, Alexander. "Epístola a Lord Burlington". *El espíritu del lugar. Jardín y paisaje en Inglaterra moderna*. Ed. y Trad. Paula Martín Salván. Madrid: Abada. 2006. Impr.

- Pope, Alexander. "Epistle to Richard Boyle, Earl of Burlington". *The Oxford Anthology of English Literature*. Ed. Frank Kermode and John Hollander. Vol. 1. Londres: Oxford University, 1973. 1892-1896. Impr.
- Pope, Alexander." Essay on Man". *The Oxford Anthology of English Literature*. Ed. Frank Kermode and John Hollander. Vol. 1. Londres: Oxford University, 1973. 1892-1896. Impr.
- Pope, Alexander. "Essay on Criticism". *The Oxford Anthology of English Literature*. Ed. Frank Kermode and John Hollander. Vol. 1. Londres: Oxford University, 1973. 1892-1896. Impr.
- Pope, Alexander." Windsor Forest". *The Complete Critical guide to Alexander Pope*. Ed. Paul Baines. Londres: Routledge. 2000. 55- 60 Impr.
- Pope, Alexander. "Ode on Solitude." *Poetry Online*. N.p., n.d. Web. 15 Feb. 2011.
- Reverand II, Cedric D. "Ut Pictura Poesis, and Pope's 'Satire II, i.'" *Johns Hopkins University Press* 9.4 (1976): 553-568. *JSTOR*. Web. 29 Mayo 2010.
- Ross, Stephanie. *What Gardens Mean*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. *Google Book Search*. Web. 15 Feb. 2011.
- Sherburn, George, and Donald F. Bond. *The restoration and eighteenth century: (1660 1789)*. Londres: Routledge & Keagan Paul Ltd, 1967. *Google Book Search*. Web. 15 Feb. 2011.
- Sicca, Cinzia Maria. "Lord Burlington at Chiswick: Architecture and Landscape." *Garden History Society* 10.1 (1982): 36-69. *JSTOR*. Web. 13 Apr. 2010.
- SparkNotes Editors. "SparkNote on Essay Concerning Human Understanding." SparkNotes LLC. n.d.(Febrero 9, 2010).
- Thirsk, Joan. "English rural communities: structures, regularities, and change in the sixteenth and seventeenth centuries." *The English Rural Community*. Ed. Brian Short. Cambridge: Cambridge University , 1992. 19-43. Impr.
- Velazques Guadarrama, Angélica. "La jerarquía de los géneros y el coleccionismo del arte". *Catálogo de la Colección de Pintura del Banco Nacional de México del siglo XIX* Coord. Angélica Velázquez Guadarrama., tomo I, México, Banamex, 2002, pp.28-51. Impr.
- Wasserman, Earl R. "Nature Moralized: The Divine Analogy in the Eighteenth Century." *Johns Hopkins Press*.20.1 (1953):39-76. *JSTOR*. Web. 11 Feb. 2011
- Willson, Anthony Beckles. "Alexander Pope's Grotto in Twickenham." *Garden History Society* 26.1 (1998): 31-59. *JSTOR*. Web. 25 Mayo 2010.
- Zuylen, Gabrielle van. *The Garden. Visions of Paradise*. Trans. Mark Paris. 2nda ed. 1995. Londres: Thames & Hudson Ltd., 2000. Impr.

LISTA DE ILUSTRACIONES

AGRADECIMIENTOS

Pridmore, Jan. "Pope." Cartoon. *Literary History*. Jan Pridmore, 8 Aug. 2011. Web. 23 Mar. 2010.

CAPÍTULO II

Ilustración 1: Patel, Pierre. Vista aérea del Castillo y los Jardines de Versailles. 1688. Chateau de Versailles. *The Garden Visions of Paradise*. Por Gabrielle Van Zuylen. Trad. I. Mark Paris. 2nda ed. 1995. Londres: Thames & Hudson, 2000. 72-73. Impr.

Ilustración 2: Kent, William. Design fir the Chatsworth hillside, with river gods beside the two temples. Trustees of the Chatsworth Settlement. *Gardens and the Pisturesque Studies in the history of Landscape Architecture*. Por John Dixon Hunt. . 2nda ed. 1994. Londres: The MIT Press, 1997. 224. Impr.

Ilustracion 3: Richardson, Jonathan. Alexander Pope and his dog, Bounce. [c. 1716]. Private Collection. *Alexander Pope. The Poet and the Landscape*. Por Mavis Batey. Londres: Barn Elms, 1999. 14. Impr.

Ilustración 4: View of London from Southwark. [c. 1626]. Museum of London. "Editorial." *Early Music* Por Andrew Wathey. 25.2 (1997): 180-181. JSTOR. Web. 15 Feb. 2011.

Ilustración 5: Sanby, Paul. A Scene in Windsor Forest. 1801. Hamilton Art Gallery, Ontario. *National Gallery of Australia*. Web. 16 Feb. 2011.

Ilustración 6: Sandby, Paul. A Road through Windsor Forest. Victoria & Albert Museum, Londres. *Scholars Resource*. Web. 10 Ene. 2011

Ilustración 7: Joseph Addison. [c. 1703]. *National Portrait Gallery*, Londres. Web. 16 Feb. 2011.

Ilustración 8: Richardson, Jonathan. Richard Boyle, 3rd Earl of Burlington. [1719]. *National Portrait Gallery*, Londres. *Alexander Pope. The Poet and the Landscape*. Por Mavis Batey. Londres: Barn Elms, 1999. 30. Impr.

Ilustración 9: Closterman, John. Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury. [c. 1700]. Collection of the Earl of Shaftesbury. "Shaftesbury, Reynolds and the Recovery of Portrait-Painting in Eighteenth-Century England." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* Por David Mannings. (1985): 321. JSTOR. Web. 15 Feb. 2011.

CAPÍTULO III

Ilustración 10: Lorena, Claudio de. Paisaje con Psyche en el Palacio de Cupido (El castillo encantado). 1660. *National Gallery*, Londres. *ArtFund*. Web. 16 Feb. 2011.

Ilustración 11: Lorena, Claudio De. Pastoral Landscape with Apollo and Mercury. 1664. Colección privada. *Lib Art*. Web. 16 Feb. 2011.

Ilustración 12: Willson, Anthony Beckles. Reconstrucción de la disposición de la villa y el túnel. 1998. Plano. "Alexander Pope's Grotto in Twickenham." *Garden History Society* Por Anthony Beckles Willson. 26.1 (1998): 36. JSTOR. Web. 25 Mayo 2010.

Ilustración 13: Zacatecas De Sicilia, Maria del Mar. Corte esquemático de la villa y el túnel. 2011

Ilustración 14:Parr, Nathaniel. *An Exact View and Draught of Mr. Pope's Villa at Twickenham*. [c. 1735]. Colección privada. Alexander Pope. *The Poet and the Landscape*. Por Mavis Batey. Londres: Barn Elms, 1999. 46. Impr.

Ilustración 15:Kent, William. *Alexander Pope in his grotto*. [c. 1730]. Courtauld Museum of Art, Londres. "Alexander Pope's Grotto in Twickenham." *Garden History Society*. Por Anthony Beckles Willson. 26.1 (1998): 40. JSTOR. Web. 25 Mayo 2010.

Ilustración 16:Lewis, Samuel. *Perspective drawing of the grotto*. 1786. Twickenham Local Studies Library. "Alexander Pope's Grotto in Twickenham." *Garden History Society* Por Anthony Beckles Willson. 26.1 (1998): 52. JSTOR. Web. 25 Mayo 2010.

Ilustración 17:Vista del grotto. N.d. Devonshire Collection. "Alexander Pope's Grotto in Twickenham" *Garden History Society* Por Anthony Beckles Willson. 26.1 (1998): 40. JSTOR. Web. 25 Mayo 2010.

Ilustración 18: *Fotografía actual del grotto de Pope en Twickenham*. N.d. "Architecture, Landscape, and the Intermediate Structure: Eighteenth-Century Experiments in Mediation." *Society of Architectural Historians*." Por Diana Balmori. 50.1 (1991): 46. JSTOR. Web. 24 Jul. 2010.

Ilustración 19: Swanevelt, H. van. *Grotto of the Nymph Egeria*. Siglo XVII. Alexander Pope. *The Poet and the Landscape*. Por Mavis Batey. Londres: Barn Elms, 1999. 52. Impr.

Ilustración 20: Pope, Alexander. *Plano de los sótanos de la villa*. 1740. Twickenham Local Studies Library. "Alexander Pope's Grotto in Twickenham." *Garden History Society* Por Anthony Beckles Willson. 26.1 (1998): 45. JSTOR. Web. 30 Mayo 2010.

Ilustración 21: Willson, Anthony Beckles. *Plan conjetural de los sótanos de la villa con el grotto original*. 1998. Plano. "Alexander Pope's Grotto in Twickenham." *Garden History Society* Por Anthony Beckles Willson. 26.1 (1998): 38. JSTOR. Web. 30 Mayo 2010.

Ilustración 22: Willson, Anthony Beckles. *Vestíbulo original a la entrada del jardín*. 1997. Plano. "Alexander Pope's Grotto in Twickenham." *Garden History Society* Por Anthony Beckles Willson. 26.1 (1998): 37. JSTOR. Web. 25 Mayo 2010.

Ilustración 23: *El grotto de Pope, vista hacia el río Támesis*. s. SVIII. Colección privada. "Architecture, Landscape, and the Intermediate Structure: Eighteenth-Century Experiments in Mediation." *Society of Architectural Historians*. Por Diana Balmori. 50.1 (1991): 47. JSTOR. Web. 16 Feb. 2011.

Ilustración 24: Kent, William. *Detalle de Vista en el Jardín de Pope con su Shell Temple*. [c.1725].The British Museum, Londres. "Alexander Pope's Grotto in Twickenham." *Garden History Society* Por Anthony Beckles Willson. 26.1 (1998): 36. JSTOR. Web. 25 Mayo 2010.

Ilustración 25:Serle, John. *Plano del jardín de Pope como permaneció después de su muerte*. 1745. London Borough of Richmond upon Thames. The University of Texas at Austin. Web. 11 Feb. 2011

Ilustración 26: *Obelisco a la memoria de la madre de Pope en su jardín en Twickenham, Middlesex*. 1797. Grabado de "History and Antiquities of Twickenham" de Edward Ironside. "Gardens and the Picturesque. Studies in the history of Landscape Architecture." Por John, Dixon Hunt. 2nda ed. 1994. Londres: The MIT Press, 1997. 111. Impr.

Ilustración 27: J.C. Buckler. *Monumento levantado por Pope en memoria a su madre*.1826. Colección privada. Alexander Pope. *The Poet and the Landscape*. Por Mavis Batey. Londres: Barn Elms, 1999. 71. Impr.

Ilustración 28: Scott, Samuel. *Pope's villa, Twickenham*. 1759. Colección privada. "Pope's Villa, Twickenham". *Burlington Magazine*. Por Hilda F. Findberg. 77.452. (1940): [168] JSTOR. Web. 12 Feb. 2010

Ilustración 29: Aikman, William. *William Kent*. [c. 1723]. National Portrait Gallery, Londres. Web. 16 Feb. 2011.

Ilustración 30: Kent, William. Bosquejos para la Ilustración de "*The Faerie Queene*". [c.1730]. Victoria & Albert Collection, Londres. Web. 07 Ene. 2011

Ilustración 31: Kent, William. Detalle del grabado del Exterior del ermitaño en Richmond. 1738. Colección privada. Landscape + Urbanism blog. Web. 11 Feb. 2011

Ilustración 32: Kent, William. Bosquejo del ermitaño en Richmond. Colección privada. "Architecture, Landscape, and the Intermediate Structure: Eighteenth-Century Experiments in Mediation." *Society of Architectural Historians* Por Diana Balmori. 50.1 (1991): 49. JSTOR. Web. 16 Feb. 2011

Ilustración 33: Kent, William. *Venus Vale, Rousham*. 1738. C. Cottrell-Dormer, Country Life Picture Library. Alexander Pope. *The Poet and the Landscape*. Por Mavis Batey. Londres: Barn Elms, 1999. 122. Impr.

Ilustración 34: White, William. *The Circuit Walk shown on the Rousham Estate Plan*. 1738. Colección privada. "The Way to View Rousham by Kent's gardener". *The Garden History Society*. Por Mavis Batey. 11.2 (1983): 13. . JSTOR. Web. 16 Feb. 2011