

LA ARTEALIZACIÓN DEL BOSQUE DE FONTAINEBLEAU Y LAS TRABAS DE LA CONSUMACIÓN CULTURAL

THE ARTEALISATION OF THE FOREST OF FONTAINEBLEAU AND THE OBSTACLES TO CULTURAL CONSUMMATION

Ana Esther Santamaría Fernández¹

Recibido: 19/04/2022 · Aceptado: 07/09/2023

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.37351>

Resumen²

El bosque de Fontainebleau no es solo un espacio verde, es un lugar de encuentro cultural arraigado en la tradición. La idea que existe en el imaginario colectivo procede, en gran medida, de la labor de los artistas que durante el siglo XIX se establecieron en su territorio. Se plantean aquí un par de cuestiones a través de la revisión crítica de los trabajos más relevantes de las últimas décadas —entre otros, los del historiador del arte V. Pomarède, de la historiadora Ch. Georgel y del sociólogo B. Kalaora— dedicados a este entorno desde la perspectiva artística. La primera recoge los principales hitos de su artealización y pone en evidencia cómo la mirada de los artistas ha determinado la percepción de este espacio como un museo verde, lo que condujo a la adopción de medidas de protección. La segunda supone una reflexión acerca de si el exceso de codificación de un paisaje incide en la devaluación de la experiencia estética en pro de una mera consumación cultural.

Palabras clave

Bosque de Fontainebleau; *artealización*; protección de espacios naturales; consumación cultura; pintura de paisaje

Abstract

The forest of Fontainebleau is not just a green space; it is a cultural meeting place rooted in tradition. The idea that exists in the collective imagination comes largely from the work of the artists who settled there in the 19th century. A couple of questions are posed here through a critical review of the most relevant works of

1. Universidad Rey Juan Carlos Autónoma de Madrid. C. e.: ana.santamaria@urjc.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7224-1298>

2. Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto “DEFEP Distance Education for Future: best EU practices in response to the requests of modern higher education seekers and labor market”, financiado por European commission, ref. externa: 101083143, ref. interna: V1265.

recent decades — among others, those of the art historian V., the historian Ch. Georgel and the sociologist B. Kalaora — dedicated to this environment from an artistic perspective. The first one covers the main milestones of its *artelisation* and shows how the artists' gaze has determined the perception of this space as a green museum, which has led to the adoption of protective measures. The second is a final reflection on whether the excessive codification of a landscape leads to the devaluation of the aesthetic experience in favour of mere cultural consummation.

Keywords

Forest of Fontainebleau; artealisation; protection of natural spaces; cultural consummation; landscape painting

.....

«Lo único que deseo señalar es el principio general de que la Vida imita al Arte mucho más de lo que el Arte imita a la Vida»³, escribía Oscar Wilde en *La decadencia de la mentira* (1891). La sentencia se cumple de forma cabal al asomarse al bosque de Fontainebleau en la actualidad y comprobar que perviven las rutas que unen los principales enclaves que pintaron los artistas del s. XIX. Ciertamente, no resulta sencillo escapar de la herencia artística a la hora de acercarse a algunos lugares: la montaña Sainte-Victoire, el monte Fuji, el valle de Yosemite o la isla de Lanzarote van indisolublemente unidos a los nombres de Cézanne, Hokusai, Watkins y Manrique, respectivamente. De hecho, la conquista estética de muchas tipologías de paisaje que, antes de la irrupción del pensamiento contemporáneo, eran consideradas *locus horridus* —sitios a los que nadie acudía para deleitarse porque en ellos el placer de la contemplación estaba desterrado— es inseparable del sustrato cultural en el que las artes jugaron un importante papel⁴.

El filósofo Alain Roger, defensor de la tesis culturalista del paisaje, sostiene que el territorio o país deviene paisaje por mediación de la mirada artística. Una transformación que él denomina *artrealización*, término acuñado por Michel de Montaigne al que Roger dota de un nuevo significado⁵. Esta *artrealización*, referida al paisaje, funciona en dos fases: la primera, *in situ*, cuando el código artístico se instala directamente sobre el propio terreno físico; y la segunda, *in visu*, cuando se ofrecen modelos visuales desde lo artístico a la mirada colectiva⁶. Es decir, primero «el arte ofrece una lectura del territorio, creando una construcción cultural y un ideal para seguir» y después «la construcción cultural determina las intervenciones sobre el territorio en sí»⁷. Estas dos cuestiones se pueden constatar en el proceso de codificación estética del bosque de Fontainebleau, uno de los espacios forestales

3. Wilde, Oscar: *La decadencia de la mentira*. Madrid, Siruela, 2000, pp. 61.

4. Textos pioneros en la apreciación estética de la montaña fueron el poema *Los Alpes* (1729) de Albrecht von Haller y *La nueva Eloísa* de 1761. En cuanto a su incorporación a la cultura visual se puede consultar: Grand-Carteret, John: *La montagne à travers les âges: rôle joué par elle: façon dont elle a été vue*. Grenoble/Moutiers, Librairie Dauphinoise/Librairie Saboyarde, 1903; Martínez de Pisón, Eduardo: *El sentimiento de la montaña. Doscientos años de soledad*. Madrid, Ed. Desnivel, 2002; Reclus, Élisée: *Historia de una montaña* 1880. Palma de Mallorca, El barquero, 2008; Assunto, Rosario: «Dialectica del paesaggio romantico (e consacrazione estética delle Alpi)», en Assunto, Rosario: *Il parterre e i giaccai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del settecento*. Palermo, Ed. Novecento, 1984, pp. 85-120. Además, son fundamentales los estudios de Ramón de Carbonnières, del alpinista H.B. de Saussure o Senancour; así como las fotografías Braun, Bisson o Civiale, aunque las de este último tuvieran un afán eminentemente científico. En cuanto a la consagración estética del mar, se puede consultar: Corbin, Alain: *Le territoire du vide: l'occident et le désir du rivage 1750/1840*. Paris, Ed. Flammarion, 1990 y Corbin, Alain: *El mar: terror y fascinación*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2005. Acerca del desierto: Dragon, Chantal y Kacimi, Mohamed: *Naissance du désert*. Paris, Éditions Balland, 1992. En cuanto a la apreciación paisajística del campo, aunque circunscrita a Italia: Camporesi, Piero: *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*. Milano, Ed. Garzanti, 1992. Y, en cuanto al bosque, además de las referencias que se ofrecen en el desarrollo de este trabajo relativas a Fontainebleau, puede consultarse: Breymayer, Ursula y Ulrich, Bernd (com.): *Unter Bäumen. Die deutschen un der wald*. Berlin, Deutsche Historische Museum, 2012, para el ámbito alemán; también el ya clásico Harrison, Robert Pogue: *Forests: The shadow of Civilization*. Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

5. La expresión acuñada por Montaigne se recoge en: Montaigne, Michel de: *Essais*, vol. III, cap. 5, 1828. Paris, Hector Bossange, p. 355 [en línea] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6343523p/f365.item.r=montaigne+essais.langFR> [Consultado: 05 de septiembre de 2023].

6. Roger, Alain: *Breve tratado del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 21.

7. Arroyo Zapatero, Carlos: «Artealización y ecología. Paisajes productivos sostenibles», *Dearq*, 24 (2019), p. 25.

más antiguos de Francia, cercano a París, cuyos elementos —dunas, arenas, caos o berrocales y masa arbórea— dotan al paisaje de un carácter pintoresco⁸ (FIGURA 1).

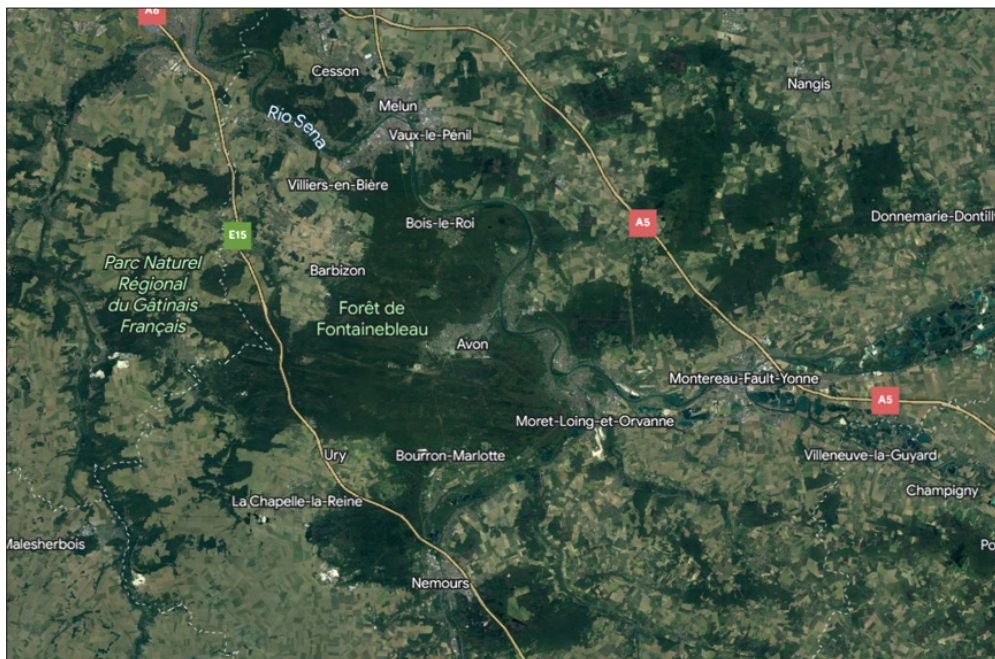


FIGURA 1. IMAGEN L BOSQUE DE FONTAINEBLEAU EN LA ACTUALIDAD. Google Earth. Captura de la autora

El bosque, a través de las edificaciones que se elevaron en él desde el siglo XI, estuvo relacionado con actividades cinegéticas de la monarquía francesa hasta que, siglos después, Francisco I convirtió su palacio en una referencia cultural en la Europa del manierismo. Sin embargo, no fue hasta el inicio del mundo contemporáneo cuando el propio bosque se convirtió en un objeto estético digno de ser protegido⁹. Siguiendo el argumento de Roger: «nuestros paisajes son invenciones culturales que podemos fechar y analizar»¹⁰, se desgranar a continuación una serie de sedimentos culturales que, sobre todo durante el s. XIX, ayudaron a componer la imagen de esta fronda francesa que aún perdura en el imaginario colectivo y determina su fisonomía¹¹.

8. Para conocer aspectos geológicos y del suelo del bosque de Fontainebleau: Arlot, Sylvain; Lassen, Valentin Bel; Coq, Sylvain: *Etude du sol à Fontainebleau*. Paris, Université Paris Saclay, 2003 [en línea] <https://www.imo.universite-paris-saclay.fr/~sylvain.arlot/papers/03pedo.pdf> [Consultado: 12/12/2022].

9. Para ampliar la información acerca de la evolución de los bosques de Francia en las últimas centurias y acceder a una extensa bibliografía sobre el tema: Métaillé, Jean-Paul: «Los bosques de Francia en los siglos XIX y XX. Bosques nuevos y nuevas investigaciones», *Historia Agraria*, 18, Murcia, SEHA, 1999, pp. 33-55.

10. Roger, Alain: «Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos», en Nogué, Joan (ed.): *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, p. 67.

11. Se puede acceder a los principales documentos que hacen referencia a la gestión de los distintos usos que ha tenido el bosque desde el siglo XIV a nuestros días en: Rambaud, Isabelle (dir.): *La forêt de Fontainebleau. Du domaine royal au musée vert*. Dammarie-lès-Lys, Conseil général de Seine-et-Marne, Direction des Archives, du Patrimoine et des Musées départementaux, 2007. En línea: https://archives.seine-et-marne.fr/sites/archives.seine-et-marne.fr/files/media/downloads/la-foret-de-fontainebleau_commentaires.pdf [consultado: 20 de diciembre de 2022]

LEYENDA Y EPIFANÍA DEL BOSQUE

Fueron los artistas de la Escuela de Barbizón los que trasladaron al gran público la imagen de Fontainebleau a partir de la década de los años treinta del siglo XIX. Antes, durante el siglo XVII, Van der Meulen y Oudry realizaron unas composiciones para tapices que conmemoraban las cacerías reales de Luis XIV y Luis XV respectivamente. En ellas se reconocen los terrenos de Apremont, Franchard y los caos de rocas del entorno, aunque no existen por ellos mismos sino como elementos marginales destinados a ambientar las escenas¹². A partir de las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX, comienzan a llegar algunos pintores de los que existe constancia de su presencia en el bosque¹³. Sin embargo, entre los pioneros se hará alusión a dos, Lazare Bruandet (1775-1804) y Simon-Mathurin Lantara (1729-1778), porque en ellos se conjuga de una forma apenas discernible lo real y lo legendario.

En la década de los veinte del siglo XIX se comenzó a elaborar un relato fabuloso alrededor de Lantara. De carrera modesta, se le atribuyeron una serie de anécdotas que contribuyeron a considerarlo precursor de la Escuela de Barbizón¹⁴. Supuestas hazañas de su vida engrosaron una historia insólita escrita en folletines y vodeviles. En 1809 se estrenó la primera pieza teatral y desde 1831 hasta 1866, apareció como protagonista de al menos quince piezas más, aparte de novelas y otros relatos¹⁵ (FIGURA 2.). Se añadieron a su biografía otros datos fantásticos: Lantara descubrió su vocación en el bosque y Fontainebleau le inspiró a trabajar desde el modelo natural.

En el libro de Dulaure, *L'Histoire des environs de Paris* (1825), se ofrece información acerca del bosque de Fontainebleau, y se dice: «C'est là qu'un misérable vacher d'Achères a puisé le goût et fait les premiers essais d'un art où il est parvenu à se faire un nom» [Fue allí donde un miserable vaquero de Achères tomó la inspiración e hizo los primeros ensayos de un arte en el que logró hacerse un nombre]¹⁶. Historia similar a la que Vasari cuenta de Giotto cuando fue descubierto por Cimabue y que asimilaba el genio del francés con el del maestro italiano al dotarle de un talento innato que le llevaba a pintar sobre las rocas. Además, el bosque aparecía como una epifanía ante el sencillo vaquero, era el resorte que despertó su vocación artística

12. En el año 2002 Vincent Pomarède comisarió una exposición que revisaba el papel de la Escuela de Barbizón en el establecimiento de la pintura al aire libre antes del impresionismo. Se aleja de la concepción de «precursor» que había tenido tradicionalmente este grupo de artistas y reivindica su idiosincrasia: Pomarède, Vincent: «Songe à Barbizon, cette histoire est sublime», en Pomarède, Vincent y Wallens, Gérard (com.): *L'école de Barbizon. Peintre en plein air avant l'impressionisme*. Lyon, Musée des Beaux-Arts, Paris Réunion des musées nationaux, 2002, p. 34.

13. La lista completa de estos artistas la recoge: Georgel, Chantal: «La forêt de Fontainebleau: une nature monumentale, un monument naturel?», *Perspective*, 1 (2017), p. 133.

14. Según recoge Julio Caro Baroja, el proceso de acumulación de anécdotas hace que el arquetipo sea un modelo inteligible para el grupo. Caro Baroja, Julio: *De los arquetipos y leyendas*. Madrid, Itsmo, 1991, p. 39.

15. Existe un trabajo recopilatorio de 1852 en el que se recoge un completo inventario de todas las noticias que circulaban del artista: De la Chavignerie, Émile B.: *Recherches historiques, biographiques et littéraires sur le peintre Lantara avec la liste de ses ouvrages, son portrait et une lettre apologétique de M. Couder*. Paris, J.-B. Dumoulin, Libraire-Éditeur, 1852 [en línea] <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t8rb9pn4d&view=1up&seq=9> [Consultado: 27 de noviembre 2022].

16. Dulaure, Jacques-Antoine: *Histoire physique, civile et morale des environs de Paris*. Paris, Guillaume, 1825-1827, t. VIII, p. 67. [Todas las traducciones que aparecen en el texto son propias].



FIGURA 2. RETRATO DE SIMON-MATHURIN LANTARA SEGÚN BOCETO DE JOSEPH VERNET, IMPR. FÉLIX BRACQUEMON, 1857, BRITISH MUSEUM. © The Trustees of the British Museum (licencia CC BY-NC-SA 4.0)

y el elemento que tenía que trasladar al lienzo directamente. Un hecho que, aunque injustificado, establece un precedente de la pintura *en plein air* en la década de los veinte, momento en el que comenzaron a llegar al bosque de Fontainebleau los pintores neoclásicos, coincidencia que no debe considerarse fortuita.

Se aderezó la historia de Lantara con la imagen de borrachín y calavera, rematada con un final de folletín al hacerle morir solo en un hospital de caridad. Un perfil que se acomoda a la imagen del artista que el matrimonio Wittkover investigó y recogió en 1963 en el clásico *Nacidos bajo el signo de Saturno*¹⁷, pero que no le convierte en un revolucionario ni en un precursor en el arte del pincel. Como advierte Vincent Pomarède, aunque los turiferarios de Barbizón hayan querido verle como un apasionado de la naturaleza, sus cuadros muestran la tradición nórdica y deben tanto a Boucher como a Hobbema o Ruysdael y no transitó el realismo de la pintura *en plein air*, sino que continuó la tradición estética flamenca y holandesa. No hay nada que pruebe que acudiese a Fontainebleau a encontrar su motivo pictórico «ni même qu'il ait véritablement travaillé en pelin air afin de retrouver devant le motif cette relation directe avec la nature» [ni mucho menos que el haya verdaderamente trabajado en *plein air* para encontrar delante del motivo esta relación directa con la naturaleza]¹⁸. Sin embargo, su fama legendaria ha hecho que su nombre sea una excelente opción para rubricar muchos paisajes anónimos y que su firma, en algunos grabados que se le atribuyen, sea controvertida¹⁹.

Lazare Bruandet también aparece retratado como alguien que repartió su vida entre el arte y las reyertas y su leyenda se sigue engrosando todavía. En 2021, el artista gráfico Duchazeau publicó un cómic que recoge todos los tópicos que contribuyeron a forjar su imagen de pintor maldito. El libro, *Le peintre hors-la-loi* [El pintor forajido], cuenta cómo Bruandet, después de asesinar a su esposa, se refugia en las

Lazare Bruandet también aparece retratado como alguien que repartió su vida entre el arte y las reyertas y su leyenda se sigue engrosando todavía. En 2021, el artista gráfico Duchazeau publicó un cómic que recoge todos los tópicos que contribuyeron a forjar su imagen de pintor maldito. El libro, *Le peintre hors-la-loi* [El pintor forajido], cuenta cómo Bruandet, después de asesinar a su esposa, se refugia en las

17. Lectura de referencia para el estudio de la figura del artista excéntrico y su papel en la sociedad: Wittkover, Rudolf y Margot: *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid, Cátedra, 2015.

18. Pomarède, Vincent: *op. cit.*, p. 36.

19. Para profundizar en la figura de Lantara se puede consultar el catálogo de la exposición que en 2011 le dedicó el Musée Departemental de l'École de Barbizon: Jouveaux, Hervé: *Simon-Mathurin Lantara (1729-1778). Un paysagiste et sa légende*. S.L., Éditions Lac Ceysson, Conseil Generaux de Seine-et-Marne, 2011.

ruinas de una abadía en el corazón del bosque de Fontainebleau²⁰ (FIGURA 3). Sobre la realidad de su vida se tiene un mapa incompleto y debía ser un artista olvidado a mediados del siglo XIX, como se deduce de las palabras que Baudelaire dedicó a su amigo Charles Asselineau: «De un espíritu extravagante el seductor proyecto/-¡Quién entre tantos héroes va a escoger a Bruandet!»²¹.



FIGURA 3. FRANZT DUCHAZAU, VIÑETAS DEL CÓMIC EL PINTOR FORAJIDO, (MADRID, 2021, P. 38)

Asselineau dedicó su vida literaria a los artistas olvidados y escribió un texto dedicado al pintor, *Notice sur Lazare Bruandet. Peintre de d'École française 1753-1803* (1855)²² en el que se quejaba del olvido al que había sido condenado Bruandet, del que apenas logra reunir tres o cuatro referencias escritas. Recoge datos de catálogos de ventas de pinturas, ofrece una lista de personas que compraron sus cuadros—muchos atribuidos—, indaga entre los que le conocieron y recibe información hartamente discordante. Añade que era montaraz y solitario, que no dejó discípulos, que despreciaba lo académico, que era independiente, que su amor lo depositaba solo en el arte y achaca el desinterés de la crítica por él al éxito de David y su escuela.

20. Duchazau, Frantz: *El pintor forajido*. Madrid, Ponentmont/Cyan S.A., 2021.

21. Baudelaire, Charles: *Las flores del mal/Poesía/Piezas condenadas*. Edición Proyecto Espartaco, p. 256 [en línea] <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Baudelaire,%20Charles%20-%20las%20flores%20del%20mal.pdf> [Consultado: 22 de noviembre 2022].

22. Asselineau, Charles: *Notice sur Lazare Bruandet. Peintre de d'École française 1753-1803*. Paris, Dumoulin, libraire, quai des Augustins, 1855 [en línea] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61791h/f19.item.textelimage.zoom> [Consultado: 22 de noviembre 2022].

Rescata la idea del pintor encerrado en el bosque, que era su taller y lugar de inspiración, y narra que el propio Luis XVI, un día que regresaba de montar a caballo por el bosque de Fontainebleau, comentó: «J'arrive de Vincennes; je n'y ai rencontré que des sangliers et Bruandet» [Llego de Vincennes; allí no he encontrado más que a los jabalíes y a Bruandet]²³. Cuando habla de su pintura alaba la actitud del pintor ante la naturaleza, compara sus cualidades con los antiguos como Hobbema y de los modernos como Corot y pone en valor «l'impression, cette magie qui est au paysage ce que l'expression est au portrait» [la impresión, esa magia que está en el paisaje como la expresión está en el retrato]²⁴.

El crítico daba por hecho que Bruandet pintaba al aire libre, que captaba la *impresión* del paisaje, lo que engordaba su leyenda, al tratarle como otro precursor, e incidía en la idea del bosque como elemento inspirador. Igual lo retrata Duchazeau, escondido en la espesura solo tiene un deseo: atrapar con su pincel la fascinación que le produce la naturaleza. Pero Asselineau matiza el comentario anterior: «Toutefois, l'œil est quelquefois distrait de cette grande qualité par l'habilité un peu minutieuse d'exécution» [Sin embargo, el ojo es a veces distraído de esta gran cualidad por la habilidad un poco minuciosa de la ejecución]²⁵. Verdaderamente parece incompatible la expresividad de la impresión ágil que se obtiene en una pintura directa del modelo natural, con la ejecución minuciosa de los lienzos de Bruandet, propia del trabajo de taller. La pintura al aire libre —con los ensayos previos, sobre todo de los neoclásicos italianos— triunfó plenamente a partir de los años cuarenta del s. XIX, cuando el pintor norteamericano John Goffe Rand patentó los tubos de óleo en 1841. Hasta ese momento, aunque algunos artistas hacían estudios a través del dibujo o con acuarela directamente del natural, trasladar los óleos para trabajar con ellos en plena naturaleza era complicado, pues los colores se manejaban en vejigas de animales que se rompían con facilidad, lo que obligaba a terminar los trabajos en el taller, donde el artista podía entregarse al detalle con mayor comodidad, limpieza y operatividad.

Bruandet sí usó los bosques como modelo, representó vistas del bosque de Boulogne o de Pré Saint- Gervais y, en los Salones de 1791 y 1793, del bosque de Fontainebleau. Según Pomaréde, ha devenido un personaje mítico por la orientación de su pintura exclusivamente a la naturaleza lo que le convirtió en un ejemplo para los pintores románticos²⁶. Además, exponía habitualmente en salones, a diferencia de Lantara que lo hizo de manera esporádica. La presencia de Bruandet en Fontainebleau está demostrada y aunque no parece probable que pintase el bosque directamente del natural, las cualidades que se le atribuyeron —su marginalidad, el amor a la naturaleza y su adhesión al realismo— no solo le transformaron en un pintor moderno, sino que «a fini par devenir le premier des 'barbizonniens'» [ha terminado por convertirse en el primero de los «barbizonniens»]²⁷, uno de los primeros que contemplaron el bosque como el sujeto principal de la pintura.

23. *Ibidem*, p. 18.

24. *Ibidem*, p. 20.

25. *Idem*.

26. Pomaréde, Vincent: *op. cit.*, p. 36.

27. *Ibidem*, p. 38.

Del mismo modo que en los mitos fundacionales de una cultura existen personajes legendarios que la legitiman en el presente y hacia el futuro, Lantara y Bruandet permanecen en el origen de la consideración estética del bosque, arquetipizados y presentados con rasgos legendarios o simbólicos²⁸. Para que se dé la condición mítica hay que justificar el advenimiento de algo novedoso, pues: «Todo mito de origen narra y justifica una “situación nueva”»²⁹. El hecho novedoso que acontece en la floresta y que coloca al artista-profeta en propio bosque es el rito de la pintura *en plein air*. Esta fase da lugar a un segundo momento que se corresponde con lo que se denomina la «sacralización del lugar» o espacio hierofánico, según Eliade, aquel en el que se ha manifestado lo sobrenatural y que pervive por encima de las distintas confesiones³⁰. En el caso de la selva de Fontainebleau, la «sacralización» vino de la mano de literatos y artistas plásticos que comenzaron a dar fe de su existencia desde una perspectiva nueva y, que como también sucede en los mitos, se trasladó a la colectividad.

LA MIRADA ARTÍSTICA Y EL «BOSQUE VERDAD»

En 1817 se creó el Gran Premio de Roma de Paisaje Histórico y la Academia recomendaba a los artistas practicar la pintura directamente en la naturaleza. Los neoclásicos d'Áigny, Brancassat, Enfantin o el romántico Bonington, entre otros, ejecutaron en Fontainebleau sus ejercicios de pintura al tiempo que comenzaban a explorar el bosque. Paillet en su escrito *Description physique de la forêt de Fontainebleau*, animaba a los pintores a acudir al bosque para estudiar la naturaleza³¹. Un reclamo que Remard también hacía en su guía de 1820³². Estos primeros ensayos pictóricos y estas primeras llamadas coincidieron la publicación de algunas obras literarias que ensalzaban el bosque. Castel publicó en 1805 el poema *La Forêt de Fontainebleau*, en el que alababa el lugar con pasión romántica. Por otro lado, *Obermann*, la novela que Senancour escribió en 1804, reeditada con gran éxito en 1833, se convirtió en una referencia inexcusable para artistas plásticos, literatos y músicos. Fue un libro de cabecera para Listz, Sainte Beuve, Hugo, Balzac, Mme. De Staël, Lamartine, Musset, Sand, e incluso para Baudelaire, Wilde o Unamuno. Senancour cuenta la vivencia introspectiva que tiene el protagonista en el bosque de Fontainebleau, espacio que describe derrumbado y ruinoso, pero que la soledad y el silencio que le acogían le resultaban suficientes³³. Un lugar para esconderse a sesenta kilómetros de París se le antojaba a Obermann un gesto ingenuo: «No cabe duda de que hay un poco de puerilidad en crearse un desierto casi a las puertas de una capital»³⁴. La novela se convirtió en el primer reclamo para muchos otros

28. Caro Baroja, Julio: *op. cit.*, p. 28.

29. Eliade, Mircea: *Mito y realidad*. Barcelona, Editorial Labor, 1991, p. 14.

30. Eliade, Mircea: *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, vol. I. Madrid, Ediciones Cristiandad, 1978, p. 151.

31. Paillet, François Hippolyte: *Description physique de la forêt de Fontainebleau*. Versailles, Imprimerie Jacob, 1806.

32. Georgel, Chantal: *op. cit.*, p. 133.

33. Senancour, Étienne Pivert: *Obermann*. Oviedo, KRK Ediciones, 2009, p. 161.

34. *Ibidem*, p. 187.

que vinieron detrás. Lejos de hacer una descripción en la que poder *ver* el paisaje, Senancour traslada al espectador los efectos que ha producido en el protagonista, la contemplación del lugar, sus vivencias, sus sentimientos y sus recuerdos, pues la relación entre la literatura y el paisaje genera imágenes abstractas, muy distintas de las que ofrece la pintura:

Creo que mientras que la pintura puede representar el paisaje de la naturaleza y conseguir que sea reconocible, identificable y visualizable, cuando se intenta representar este mismo paisaje a través de la literatura, entonces ya no es tan reconocible y, a menudo, es de muy difícil visualización³⁵.

Los textos de Senancour, Sand, Musset, Castel o Gautier generaban en los lectores imágenes sugerentes que les introducían mentalmente en el corazón de la espesura y los animaban a materializar ese acto. De aquí parte una de las cuestiones primordiales en la codificación estética del bosque de Fontainebleau, la penetración en su territorio, pues la vivencia del bosque real implica una determinada localización física del espectador³⁶. El bosque es un interior y para que se despliegue toda su potencia estética hay que estar dentro. De este modo, como advirtió Gaston Bachelard, se dispara la ensoñación dinámica que emana del árbol que va de la tierra al cielo³⁷. El bosque «está encima del hombre», pero no en un *arriba* inalcanzable sino cercano, pues el bosque también es símbolo de recogimiento³⁸. Y allí se manifiesta en el sujeto la *inmensidad íntima* que es la que propicia que cobren significado los elementos del mundo exterior³⁹. Esta es la experiencia que comenzaron a traducir los pintores que se internaban en la floresta de Fontainebleau.

Fue Gintrac el primer artista que presentó el *interior* del bosque en el Salón de 1831, iniciando un gesto que se fue imponiendo poco a poco⁴⁰. Así, se aglutinaron alrededor de la pequeña aldea de Barbizón desde la década de los treinta los pintores Rousseau, Dupré, Corot, Daubigny, Huet, Díaz de la Peña, Millet; y los fotógrafos Le Gray, Adalbert y su hijo Eugene Cuvelier, Famin o Delondre, entre otros⁴¹. El movimiento de penetración fue triunfando poco a poco, yendo más allá de la simple visita, e implicaba un establecimiento definitivo que permitió a los artistas un mejor conocimiento de la relación entre la aldea y el bosque⁴². Se ha interpretado tradicionalmente su abandono de la urbe como una huida para instalarse en una suerte de arcadia pastoril, y su pintura como la «evocación de un mundo nostálgico y de inocencia»⁴³. Más allá del *topos* rousseauniano, esta «escapada» no suponía la

35. Marí, Antoni: «Paisaje y literatura», en Nogué, Joan (ed.): *op. cit.*, p. 141.

36. Nuno de Mendoça ha estudiado las diferentes poéticas de las tipologías paisajísticas: Mendoça, Nuno de: *Para uma Poética da paisagem*, 2 vols. Évora, Universidade de Évora, 1985.

37. Bachelard, Gaston: *El aire y los sueños* (1943). México, fondo de Cultura Económica, 2003, p. 252.

38. Canetti, Elías: *Masa y poder*. Barcelona, Galaxia Guttemberg, pp. 95 y 96.

39. Bachelard, Gaston: *La poética del espacio* (1957). México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 220.

40. Georgel, Chantal: *op. cit.*, p. 136.

41. Para ampliar la información acerca de los fotógrafos en Barbizón se puede consultar el catálogo de la exposición: Challe, Daniel; Marbot, Bernard (com.): *Les photographes de Barbizon. La forêt de Fontainebleau*. Paris, BnF, Galerie de Photographie, 1991-1992.

42. Pomarède, Vincent, *op. cit.*, p. 48.

43. Rosenblum, Robert; H.W. Janson: *El arte del s. XIX*. Madrid, Akal, 1984, p. 263.

disolución romántica de los lazos con la ciudad. Era una suerte de exilio amable, porque alejados de París se emancipaban de los dictados estéticos hegemónicos, del gusto impuesto en los salones oficiales al tiempo que reivindicaban el paisaje, género entonces poco reconocido. Un exilio necesario porque era una salida a otro lugar abierto «a todas las posibilidades»⁴⁴. Refugiados en la *inmensidad íntima* de la selva, los pintores de Barbizón elegían un nuevo lugar para vivir, el bosque y también un nuevo lenguaje, la pintura directa fuera del taller. Se *emboscaron*, en el sentido en el que lo describió Jünger, para oponerse al automatismo en el que se había instalado la Academia y el bosque fue la patria desde la que ofrecieron resistencia⁴⁵.

Su obra mostraba una naturaleza real, un arte nuevo que abrazaba la ciencia y que, como esta, exigía un análisis metódico de los hechos y de lo representado. Unos presupuestos que no eran bien recibidos por Charles Baudelaire, que seguía militando por una pintura de corte romántico basada en la imaginación. Así lo expresó en algunos de sus escritos, como «El paisaje», perteneciente al Salón de 1859: «Sí, la imaginación hace el paisaje» o «Echo todavía de menos, y obedezco quizá sin saberlo a las costumbres de mi juventud, el paisaje romántico, e incluso el paisaje novelesco que existía ya en el siglo XVIII», afirmaba⁴⁶. Sin embargo, para los artistas de Barbizón el paisaje se convertía en un ejercicio de empirismo en el que el rito de la pintura *en plein air* renovaba el mito y las leyendas que se habían construido acerca de Fontainebleau⁴⁷. El realismo, impuesto en la estética artística a partir de 1850 dejaba atrás el regusto romántico que aún se apreciaba en Huet o Dupré y se puso el foco, sin excluir un sincero sentimiento hacia la naturaleza, en la *verdad*, enarbolada por Rousseau⁴⁸:

Notre art est capable d'atteindre au pathétique que nous voulons retrouver, par la sincérité de la portariture; par la verité excate; en observant avec toute la religion de son coeur, on finit par songer à la vie de l'inmensité; on ne copie pas ce que qu'on voit avec la précision mathématique, mais on sentet on traduit un monde réel dont toutes les fatalités vous enlacent.

[Nuestro arte es capaz de alcanzar lo patético que queremos recobrar, a través de la sinceridad del retrato, a través de la verdad exacta; observando con toda la religión de su corazón, se termina por fantasear con la vida de la inmensidad; no se copia más que aquello que se ve con precisión matemática, pero se siente y se traduce un mundo real en el que todas las fatalidades se abrazan»⁴⁹.

Retratar el bosque era una vivencia real y los pintores los encargados de trasladar su imagen a la sociedad, pues su retiro no excluía su participación en la vida cultural de la ciudad. La burguesía emergente del Segundo Imperio apoyó a estos rechazados

44. Kundera, Milan: *Un encuentro*. Barcelona, Editorial Tusquets, 2009, p.129.

45. Jünger, Ernst: *La emboscadura*. Barcelona, Editorial Tusquets, 2002, p. 59.

46. Baudelaire, Charles: *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2005, pp. 277 y 279.

47. El antropólogo Arthur M. Hocarts estableció que el ritual dota de sentido al mito y este se renueva a través de aquel. Hocarts, Arthur M.: *Mito, ritual y costumbre. Ensayos heterodoxos*. Madrid, s. XXI Editores, 1985.

48. Steven, Adams: *The Barbizon Shool & the origins of Impresionism*. Londres, Ed. Phaidon Press, 1994, pp. 11-24.

49. Pomarède, Vincent: «L'étude de L'École de Barbizon: une necesarie remise en question de l'histoire de l'art», en Pomarède Vincent; Wallens Gérard (com.), *op. cit.*, p. 22.

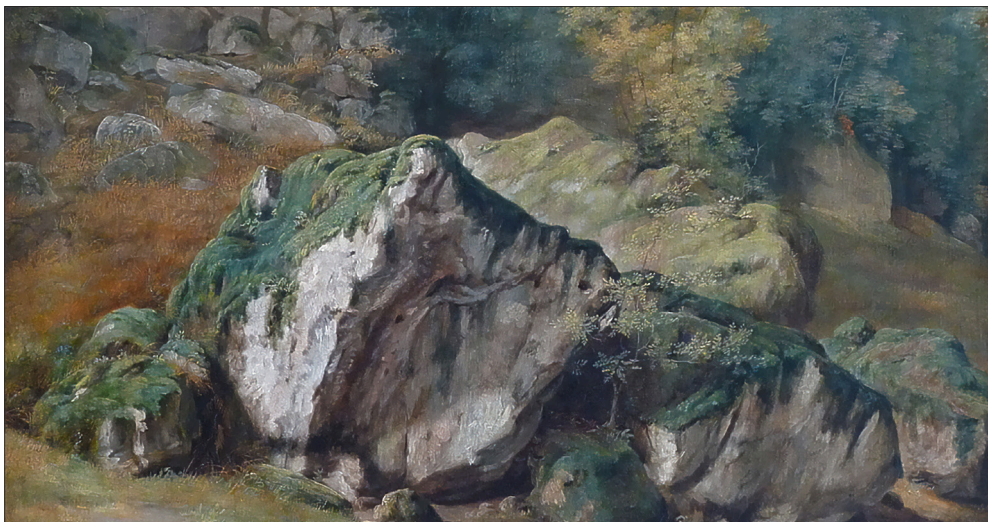


FIGURA 4. THÉODORE ROUSSEAU, ÉTUDE DE ROCHERS ET D'ARBRES, FONTAINEBLEAU, 1829.
Museo de Bellas Artes de Estrasburgo

en los salones oficiales. Ellos propiciaron que se popularizase una imagen visual del bosque de Fontainebleau que, como apuntaba Antoni Marí, pudiera ser reconocible por todos⁵⁰ y también que estos rechazados se fueran incorporando paulatinamente a los salones oficiales. Rousseau consiguió la Legión de Honor en 1852 y tres años después tuvieron una presencia multitudinaria en la exposición universal donde gran público descubrió el bosque de Fontainebleau tamizado por la mirada de los pintores. El paisaje retrato había ganado el pulso al paisaje romántico y heroico, un género censurado hasta antes de 1850⁵¹. Un paisaje «real» que, sin embargo, desde la perspectiva actual, se antoja todavía convencionalizado, pues el espacio exterior es «como un estudio sin paredes» y el modelo estético se «halla más en el mundo imaginario que en el real»⁵².

Las imágenes producidas desde Barbizón daban fe de la existencia del bosque ante la sociedad parisina que comenzaba a llegar a Fontainebleau para constatar la veracidad de las estampas que veía en los salones. Por otro lado, los artistas recogían en sus composiciones «elementos individuales, como un árbol o un roquedo, dando origen a la denominación de *morceau* para referirse a este tipo de cuadros»⁵³, en vez de retratar un conjunto de sujetos, hasta llegar a hacer un «inventario exhaustivo de la naturaleza» del lugar⁵⁴ (FIGURA 4). De entre estos motivos, los árboles fueron uno de los elementos que abandonaron el anonimato, comenzaron a ser singularizados, nombrados y reconocidos por la comunidad como parte de su patrimonio⁵⁵.

50. Marí, Antoni: *op. cit.*, p. 141.

51. Kalaora, Bernard: *Le musée vert. Radiographie du loisir en forêt*. Paris, Éditions L'Harmattan, 1993, p.11.

52. Nogué, Àlex: «El paisaje en el arte contemporáneo: de la representación a la experiencia del paisaje», en Nogué, Joan (ed.), *op. cit.*, p. 157.

53. Maderuelo, Javier: *El espectáculo del mundo. Una historia cultural del paisaje*. Madrid, Abada Editores, 2020, p. 507.

54. Steven, Adams: *op. cit.*, p. 11.

55. Georgel, Chantal, *op. cit.*, p. 135.

Además, pintores y fotógrafos plasmaban en sus estampas los mismos lugares que, incluso hoy, son los predilectos del turismo: Reine Blanche, Bas Bréau, Gosges d'Apremont, Ecouettes, Maclenin, Calirbois o Franchard. Y es que, más allá de que esos artistas fueran pioneros del plenairismo o del *morceau* pictórico, una de sus principales aportaciones fue su contribución a la consolidación estética del espacio forestal que se convirtió en un *bosque monumento* en pocos años⁵⁶. Así lo percibió R. L. Stevenson cuando visitó el lugar en 1874:

Sin embargo el bosque ya ha sido completamente civilizado. Los rincones más salvajes tienen nombre y se les aprecia como antigüedades; en lo más remoto, la Naturaleza ha preparado y equilibrado sus efectos como con un arte consciente, y el hombre, con sus flechas orientadoras pintadas en azul, ha refrendado la pintura⁵⁷.

Las flechas azules guiaban la mirada de los visitantes dentro del propio lugar como las pinturas que llegaban a París lo hacían dentro de los salones (FIGURA 5). La costumbre romántica de los artistas de ir al bosque fue emulada por los turistas y desde que se creó la línea de ferrocarril entre el bosque y capital, hacia 1840, la afluencia de personas se llevó a cabo cada vez con mayor profusión.



FIGURA 5. G. LAFOSSE TRAINS DE PLAISIR À FONTAINEBLAU, 1875. PUBLICADA EN LE JOURNAL AMUSANT, 994, P. 3

56. Kalaora ha estudiado el fenómeno del ocio en el bosque, usando Fontainebleau como caso de estudio y analizando su adquisición del estatuto de obra de arte para su posterior explotación. Kalaora, Bernard: *op. cit.*

57. Stevenson, Robert Louis: *En defensa de los ociosos*. Madrid, Editorial Verbum, 2021, p.71.

EL BOSQUE MONUMENTO: MEDIDAS DE PROTECCIÓN Y CONSUMACIÓN CULTURAL

La moda de acudir al bosque se extendió a amplias capas de la sociedad francesa y el progreso iba cambiando la faz de Fontainebleau⁵⁸. Así aparece en un pasaje de *La educación sentimental* (1869) ambientado en uno de los episodios más violentos de la revolución de 1848. Frédéric y Roxanette dejan París para descansar en Fontainebleau y uno de los días recorren el bosque en un landó desde el que el cochero les muestra cada lugar de interés turístico: «Estos son los hermanos siameses, el faramundo, el ramillete del rey...» no olvidando ninguno de los sitios célebres, hasta deteniéndose algunas veces para hacer que los admirasen⁵⁹. El bosque aparece ya poblado de elementos que aluden a la industrialización y al turismo: tras el arbolado de Franchard, una cima soporta una torre de telégrafo; tras las alturas de Apremont, acceden a un lugar del que dice Flaubert que «tiene algo de ahogado, de salvaje y recogido» en el que hay un tenderete donde pueden comprarse palos de acebo para ayudar al paseo, recuerdos y limonada para refrescar a los visitantes⁶⁰. Sin bajar del coche, Frédéric y Roxanette reconocen los ejemplares arbóreos más singulares, las mujeres que llevan a la espalda pesadas cargas, como las que aparecen en los cuadros de Narciso Díaz de la Peña o los canteros de Caryelle d'Aligny. Al salir de la Cueva de los ladrones, encuentran a un pintor que, con su blusa azul, «trabajaba al pie de una encina con su caja de colores sobre las rodillas»⁶¹. La fronda se ha llenado de gente, «en los lugares más famosos es literalmente un hervidero de turistas», dice Stevenson⁶². Incluso el pintor —que aparece retratado como un motivo propio del bosque en los cuadros— se percibe como un elemento más del pintoresco paisaje que, por su abundancia, llegaba a ser objeto de chanza en algunas publicaciones de la época (FIGURAS 6 y 7).

Julien Gracq dedicó unas palabras a este episodio de Flaubert en *Leyendo escribiendo* (1980) donde ponía de manifiesto la irremediable estandarización del entorno:

En el episodio no obstante célebre de Fontainebleau, el bosque está descrito en el mismo estilo de *Baedeker* o de los itinerarios de las *Guías azules*: cada parada de los paseantes da lugar con monotonía a la puesta en marcha del *topos* descriptivo como contraseña⁶³.

58. Gustave Flaubert acudió en 1868 al bosque de Fontainebleau para tomar las notas precisas del lugar y trasladarlas a su novela. El itinerario que realizó está recogido en los siguientes artículos: Giraud, Sylvie: «Dans le pas de Flaubert en forêt de Fontainebleau», *Flaubert. Revue critique et génétique* (2019), [en línea]:

<https://journals.openedition.org/flaubert/3467?lang=en> [Consultado: 20 de noviembre 2022]; Giraud, Sylvie: «L'Éducation sentimentale: Frédéric et Roxanette en forêt de Fontainebleau», *Flaubert. Revue critique et génétique* (2018), [en línea] <https://journals.openedition.org/flaubert/2843> [Consultado 20 de noviembre de 2022].

59. Flaubert, Gustave: *La educación sentimental*. Barcelona, Debolsillo, 2011, p. 395.

60. *Ibidem*, p. 396.

61. *Idem*.

62. Stevenson, Robert Louis: *op. cit.*, p. 73.

63. Gracq, Julien: *Leyendo escribiendo*, (Tr. Cecilia Yepes Martín-Lunas). Madrid, Ediciones y Talleres de escritura creativa Fuentetaja, 2005, p. 93.



FIGURA 6. ERNEST CHÉROT (1814-1833), *PINTOR EN FONTAINEBLEAU*. Musée Millet, Barbizon

También transitaba el bosque Claude François Denecourt, veterano del ejército francés y guarda del bosque, que dedicó cuatro décadas y parte de sus ingresos a la floresta francesa. Hizo la primera guía turística dedicada enteramente al bosque en 1839: *Guide du voyageur dans la forêt de Fontainebleau, ou choix de promenades les plus pittoresques*⁶⁴. Los itinerarios descritos se basaban en los mismos lugares que plasmaban en sus obras los pintores y seguían los mismos cánones estéticos. Se promocionaba la visión del entorno como jardín histórico en vez de lugar natural que, para leerse convenientemente, se acompañaba de un código artístico que establecía un arte de la visita, la proyección de una determinada mirada sobre el bosque «qui a déterminé le principe de son aménagement» [lo que ha determinado el principio de su ordenación]⁶⁵. En 1878 se habían publicado cincuenta ediciones de la guía, que estableció un patrón de acercamiento estético al bosque que, con los senderos creados en 1842 y señalizados en 1847, aún permanece vigente⁶⁶. Se incidía en la dimensión estética y se dirigían no solo a turistas dotados de sensibilidad ante la belleza sino también a jóvenes artistas que tomaban el relevo de sus predecesores.

64. Existían otros textos anteriores, además de los que se han citado como el de Abbe Gilbert de 1731, el de Alexis Donet de 1824. Y también algunas guías como la de 1820 de Charles Rémard, en la que dedica apenas catorce páginas al bosque y otra de Étienne Jamin de 1837 que describía cuatro paseos por la floresta y en la que, probablemente se apoyó Denecourt. Estas referencias son recogidas por Kalaora, Bernard: *op. cit.*, pp. 111-117 y en Georgel, Chantal, *op. cit.*: pp. 131-133.

65. Kalaora, Bernard: *op. cit.*, p. 130.

66. Denecourt también publicó un libro en el que recogía la historia real e imaginada del bosque: Denecourt, C.F.: *Fontainebleau: Paysages, Légendes, Souvenirs, Fantaisies*. Paris, L'Hachette, 1855.

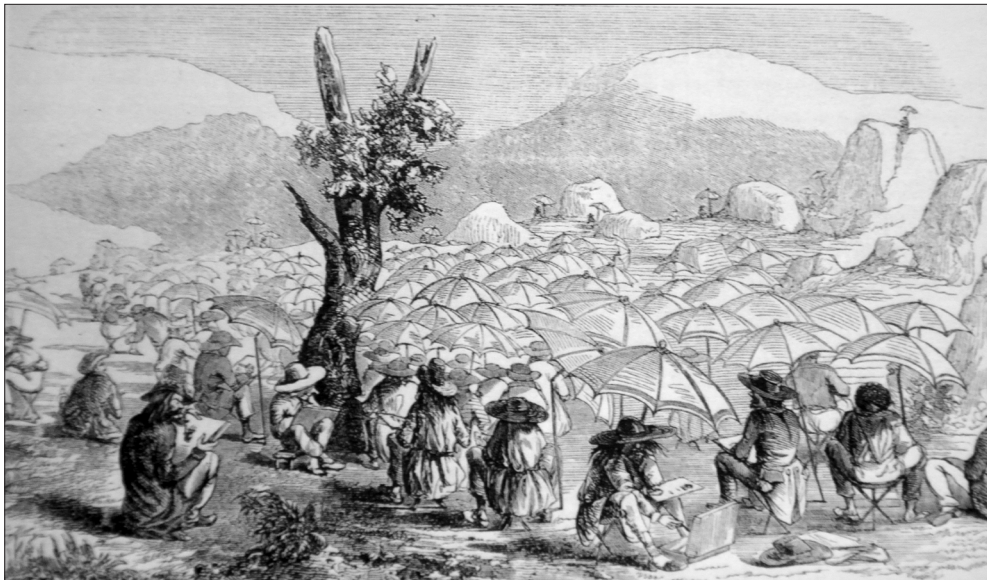


FIGURA 7. LES PEINTRES DE PAYSAGE, DANS LA FÔRET DE FONTAINEBLEAU, ÉTUDE D'APRÈS NATURE PAR UN MARCHAND DE PARAPLUIE ET DE PARASOLS, 1855. PUBLICADO EN L'ILLUSTRATION, DIC. 1849

El descubrimiento del paisaje como valor estético hizo surgir una nueva idea, la de proteger los lugares⁶⁷. Muchos, como Rousseau, mantuvieron una actitud militante para conservar la belleza del bosque y era habitual que, después de las sesiones diarias de pintura, arrancasen, antes de regresar a sus dependencias, unos cuantos pinos jóvenes, por considerar la especie estéticamente indigna de la selva francesa. El propio Denecourt escribió dos cartas a Napoleón III en la década de 1860 en las que solicita protección para el bosque como si se tratase de un monumento. En la primera enumeraba los sitios dignos de conservar por sus admirables puntos de vista, los preferidos por los pintores, desde los que se podía apreciar la extensión de masas rocosas, los árboles seculares o la conjunción de los árboles con las rocas. Añadía que el bosque de Fontainebleau no era solo uno de los lugares de deleite más querido en Europa, sino «un museo nacional»⁶⁸. La segunda epístola apelaba a la sensibilidad del emperador y comparaba la floresta con un museo, subrayando la faceta estética sobre la utilitaria:

(...) les plus attrayantes beautés, méritent d'être considérées, non comme sol d'exploitation, mais bien plutôt comme les galeries du plus précieux musée de sites et de paysages que possède la France et dont la conservation devrait avec raison être assimilée à celles des monuments historiques les plus dignes d'être sauvegardés.

[(...) las bellezas más atrayentes, merecen ser consideradas, no como suelo para la explotación, sino más bien como las galerías del máspreciado museo de lugares y

67. Kalaora, Bernard: *op. cit.*, p.115.

68. *Ibidem*, p. 132.

paisajes que posee Francia y en el que la conservación debería con razón ser asimilada a aquélla de los monumentos históricos más dignos de ser salvaguardados]⁶⁹.

Un *museo verde* que exhibía los lugares elegidos por los artistas de forma ordenada, en el que se amontonaban placas, estelas y otros elementos conmemorativos que se sumaban a los que perduraban desde el siglo XVII, costumbre que llega hasta la actualidad⁷⁰. Los senderos, ordenados para el paseo, eran lo opuesto al caos de la naturaleza sin domeñar, considerada por Denecourt como una enemiga. Así solicitó al emperador asistencia para que las grutas, los caminos y los miradores no fuesen pasto de la maleza y las zarzas y permaneciesen despejados para evitar que el bosque se convirtiese en un lugar abandonado a los «demonios de la naturaleza»⁷¹. El 13 de agosto de 1861, un decreto imperial promulgado por Napoleón III clasificaba 1.097 hectáreas del territorio como *serie artística* y quedaban excluidas de cualquier tipo de explotación, gesto considerado como la creación de la primera reserva natural, pues se produjo unos años antes de la protección federal de Yosemite y una década antes de la declaración de Yellowstone como Parque Nacional⁷². Los artistas continuaron la lucha y encabezados por Rousseau crearon el Comité de Protección Artística del bosque de Fontainebleau en 1873. En él se dieron encuentro pintores, —Daubigny, Corot, Chapu—, escritores —Victor Hugo, Michelet, d'Aureville, Geroge Sand— y también políticos —Careil, Choiseul-Praslin. La petición se publicó el 3 de mayo de 1873 en *La Chronique des arts et de la curiosité* y se pedía equiparación del bosque a los monumentos nacionales para la admiración de artistas y turistas, para lo que había que limitar la explotación y respetar íntegramente la división entre parte artística y no artística⁷³.

Desde ese momento se incrementó el número de hectáreas protegidas, en 1904 llegaron a 1.692. En 1948, de la conferencia internacional que se celebró en Fontainebleau se generó la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza. Hoy el bosque cuenta con protección desde Red Natura 2000, es Reserva mundial de la biosfera y Zona natural de interés ecológico faunístico y florístico⁷⁴. Un entorno en el que aún perduran los itinerarios que, hace poco menos de dos siglos, comenzaron a establecer los artistas. Un lugar en el que la mirada del sujeto sigue mediada por la de aquellas personas que lo pintaron y en el que el ocio, más allá de dar cobertura a las necesidades vitales, sigue suponiendo una verdadera *consumación cultural* para la colectividad⁷⁵.

69. *Ibidem*, p. 133.

70. Louis Broch ha realizado un inventario de todas las inscripciones del bosque y lo ha recogido en: Broch, Louis: *Les inscriptions de la forêt de Fontainebleau du XVII^{ème} siècle à nos jours*. Le Coudray-Montceaux, 2020 [en línea] <https://lepetitbleausard.fr/Bleau/Bleau/inscriptions-foret-fontainebleau/> [Consultado: 22 de enero de 2023].

71. Kalaora, Bernard: *op. cit.*, p. 135.

72. La petición coincidía con el ruego que años antes habían hecho los artistas encabezados por Rousseau que consiguieron en 1853 la retirada de 624 hectáreas de la explotación en las que entraban los terrenos de Bas Bréau, Cuvier Châtillon, Franchard, Gorges d'Apremont, Solle y Mont Chauvet. *Ibidem*, p. 136.

73. *La Chronique des arts et de la curiosité*, nº 18, 3/05/1873, p. 175 [en línea] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6201762h/f7.item> [Consultado: 10 de diciembre de 2022]

74. Quingle, Jordi: «Prólogo», en Sand, George: *El bosque de Fontainebleau*. Barcelona, José J. de Olañeta, Editor, 2019, p. 14.

75. La expresión es acuñada por Kalaora. Kalaora, Bernard: *op. cit.*, p. 138.

¿A VUELTAS CON WILDE? BREVE REFLEXIÓN A MODO DE CODA

En el mes de diciembre de 2016 se talaron numerosos árboles del caos rocoso de Apremont. Las plantas eran ejemplares sanos y vigorosos, por lo que se produjeron reacciones encendidas desde algunos grupos ecologistas⁷⁶. No era una operación para sanear, ni utilitaria ni destinada al aprovechamiento de recursos sino una tala estética que pretendía recuperar el paisaje que pintaron los artistas del siglo XIX. «La Vida imita al Arte», resuena la frase de Wilde con la que se iniciaba este escrito; postulado que defendió también el filósofo Alain Roger al afirmar que nuestra mirada, antes que ser limpia está repleta de «modelos latentes, arraigados y, por tanto, insospechados: pictóricos, literarios, cinematográficos, (...)»⁷⁷. Defiende, al igual que otros especialistas en la materia como Javier Maderuelo, Raffaele Milani o Augustin Berque, entre otros, que el paisaje es una construcción cultural y que el goce estético de un paisaje tiene que ver con identificar en él algún componente artístico. En el territorio del bosque de Fontainebleau las fases de *artalización* de las que habla Roger: *in situ* e *in visu* se han amalgamado durante esos procesos de culturización hasta llegar a confundirse. La construcción cultural del bosque de Fontainebleau, elaborada desde el arte, ha determinado las intervenciones posteriores hasta llegar a imitar el paisaje que inspiró a los de Barbizón. La cuestión es si procede en el siglo XXI realizar una restauración paisajística al más puro estilo de Viollet-le-Duc, planteada en términos de repriminación que, a todas luces, resultan obsoletos, como obsoleto es el modelo cultural decimonónico.

Si se admite que el paisaje es producto de una operación perceptiva, determinada socioculturalmente, se debe aceptar que el paisaje se transforma como lo hacen las personas que lo habitan. Por tanto, es inevitable que, en muchos entornos que han sido codificados en exceso, el espectador curioso se sienta decepcionado si no reconoce en el lugar los paisajes inventados por el arte. Un problema que trató René Magritte en *La llave de los campos* (1936), obra en la que se plantea la preocupación de que el paisaje solo existe como copia de su representación⁷⁸. ¿Qué sucede entonces si no coincide el sustrato real con el que procede de la imaginación cultural?⁷⁹ Federico López

76. Combe-Amrouche, Florence: «Massacre au bulldozer en forêt de Fontainebleau», *Reporterre* (9 de febrero de 2017) [en línea] <https://reporterre.net/Massacre-au-bulldozer-en-foret-de-Fontainebleau> [Consultado: 15 de enero de 2023].

77. Roger, Alain: *Breve tratado del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 20.

78. Parret, Herman: «Le sentiment de paysage», n Boumédiène, Farid; Couégnas, Nicolas (dir.): *Paysages & Valeurs. Actes Sémiotiques*. Limoges, Université de Limoges, 2005 [en línea] <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3418> [Consultado: 23 de enero de 2023].

79. Alain Roger recoge tres ejemplos para desarrollar esta cuestión: autismo del vacío, autismo del desplazamiento y autismo de la renuncia. Roger, Alain: *op. cit.*, pp. 127-134. Además, la falta de correspondencia entre el paisaje real y el imaginario es mayor cuando se trata de tipologías arquetípicas como el bosque, tema desarrollado en: Nogué, Joan: «La emergencia de territorios sin discurso y de paisajes sin imaginario», en Estévez Fernández, Xerardo; Fernández Cerviño, María José (eds.): *Territorio, paisaxe e identidade (Foros do Instituto de estudos das identidades, Xaneiro 2007)*, Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, 2007, pp. 21-25; López Silvestre, Federico: «Dó país á paisaxe. Os desfases entre realidade física e imaxinario social na Galizia do século XXI», en Estévez Fernández, Xerardo; Fernández Cerviño, María José (eds.): *op. cit.*, pp. 15-17 y Lois González, Rubén C.; López Silvestre, Federico; Pazos Otón, Miguel: «Dal bosco reale al paesaggio immaginato. Differenze tra realtà territoriale e immaginario sociale nella Galizia contemporanea», en Copeta, Clara (dir.): *Cartografie. Imagini. Metafore*. Ravenna, Longo Editore Ravenna, 2009, pp. 115-130.

Silvestre ha cuestionado esta *lógica del reconocimiento o consumación cultural*, como la denominó Kalaora, porque consideraba que invalidaba la capacidad de asombro que ha de preceder a la experiencia estética⁸⁰. Frente al exceso de codificación ponía, en el otro extremo de la cuerda, la siguiente afirmación de Lyotard:

Habría paisaje cada vez que el espíritu se deporta de una materia sensible a otra, conservando en esta la organización sensorial conveniente para aquella, o al menos su recuerdo. La tierra vista desde la luna por el terrícola. El campo para el habitante de la ciudad, la ciudad para el agricultor. El destierro [dépaysement] sería una condición del paisaje⁸¹.

Traducía López Silvestre el término *dépaysement* como ‘extrañamiento’ y escindía la última frase del resto del párrafo. Se considera necesario comprenderla dentro del texto y matizar el sentido de este vocablo, que quizás tampoco sería ‘destierro’ sino ‘cambio de escenario’. Cambiar de escenario no implica el enfrentamiento con algo absolutamente ajeno, sino que supone conocer un escenario previo, ese del que el sujeto, según Lyotard, debe guardar su organización sensorial o su recuerdo para situarse ante lo nuevo. Resulta comprensible que el exceso de conocimiento pueda nublar la espontaneidad del descubrimiento y convertir la experiencia del paisaje en una mera confirmación de lo ya sabido —lo que conduce a una estandarización de los lugares que se banalizan al convertirse en clichés y, por tanto, productos de consumo—. ¿Cómo se puede entonces, acceder al *descubrimiento* si el ojo no es inocente? Decía John Berger: «Solo vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto de elección»⁸². La contemplación es un término asociado también a la experiencia estética y es un modo antagónico de usar el espacio al impulsado por el consumo⁸³. Por otra parte, la contemplación está alineada con la elección y supone un examen delimitado y paciente en el que convergen mirada, memoria —que no es lineal, como la del conocimiento aprendido, sino afectiva— y acontecimiento. Ese último está asociado a la inevitable transformación de los paisajes y de los elementos socioculturales que les rodean, incluida la percepción. ¿Tiene sentido detener el tiempo en el bosque de Fontainebleau para preservar el paisaje generado por el modelo cultural del s. XIX? Probablemente no, como tampoco lo tiene volver a pintar como los artistas de Barbizón. Sin embargo, parece difícil, en este caso, escapar de la inercia museística que envuelve este emblemático entorno. O quizás exista una posibilidad contemplativa, desde la que calibrar la distancia entre lo sabido y lo percibido, entre la evocación y el accidente, que acepte el devenir del paisaje, que permita al sujeto desprejuiciado devolver a las cosas su esencia y discernir lo que queda de bosque en las orillas de la herencia cultural.

80. López Silvestre, Federico: «¿Es el paisaje simple reconocimiento? Sobre mis problemas de atención en Barbizón», en Luna, Toni y Valverde, Isabel (dir.): *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Barcelona, Universidad Pompeu Fabra/ Observatorio del paisaje de Cataluña, 2011 p. 94.

81. Lyotard, Jean-François: *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1998, pp. 185-186.

82. Berger, John: *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2016, p. 8.

83. Riesco Chueca, Pascual: «La deliberación sobre el espacio vivido: empirismo y comunicación en los espacios postmodernos», en Almagro Jiménez, Manuel (ed.): *Representaciones de la postmodernidad. Una perspectiva interdisciplinaria*. Sevilla, ArCiBel Editores, 2011, p. 85.

REFERENCIAS

- Arroyo Zapatero, Carlos: «Artealización y ecología. Paisajes productivos sostenibles», *Dearq*, 24 (2019), pp. 22-33.
- Asselineau, Charles: *Notice sur Lazare Bruandet. Peintre de l'École française 1753-1803*. Paris, Dumoulin libraire quai des Angustins, 1855 [en línea]: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61791h/f19.item.texteImage.zoom> [Consultado: 22 de noviembre de 2022].
- Baudelaire, Charles: *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2005.
- Berger, John: *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2016.
- Bachelard, Gaston: *El aire y los sueños* (1943). México, fondo de Cultura Económica, 2003.
- Bachelard, Gaston: *La poética del espacio* (1957). México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Baudelaire, Charles: *Las flores del mal/Poesía/Piezas condenadas* Edición Proyecto Espartaco. [en línea] <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Baudelaire,%20Charles%20-%20las%20flores%20del%20mal.pdf> [Consultado: 22 de noviembre de 2022].
- Broch, Louis: *Les inscriptions de la forêt de Fontainebleau du XVII^{ème} siècle à nos jours*. Le Coudray-Montceaux, 2020 [en línea] <https://lepetitbleausard.fr/Bleau/Bleau/inscriptions-foret-fontainebleau2/> [Consultado: 22/01/2023].
- Canetti, Elías: *Masa y poder*. Barcelona, Galaxia Guttemberg, 2002.
- Caro Baroja, Julio: *De los arquetipos y leyendas*. Madrid, Ediciones Itsmo, 1991.
- Combe-Amrouche, Florence: «Massacre au bulldozer en forêt de Fontainebleau». En *Reporterre*, (9/02/2017) [en línea] .. [Consultado: 15 de enero de 2023].
- Challe, Daniel; Marbot, Bernard (com.): *Les photographes de Barbizon. La forêt de Fontainebleau*. Paris, BnF, Galerie de Photographie, 1991-1992.
- De la Chavignerie, Émile B.: *Recherches historiques, biographiques et littéraires sur le peintre Lantara avec la liste de ses ouvrages, son portarit et une lettre apologétique de M. Couder*. Paris, J.-B. Dumoulin, Libraire-Éditeur, 1852 [en línea] <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t8rb9pn4d&view=iup&seq=9> [Consultado: 27 de enero de 2023].
- Duchazeau, Frantz: *El pintor forajido*. Madrid, Ponentmont/Cyan S.A., 2021.
- Dulaure, Jacques-Antoine: *Histoire physique, civile et morale des environs de Paris*, T. VII. Paris, Guillaume, 1825-1827.
- Eliade, Mircea: *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. Madrid, Ediciones Cristiandad, 1978.
- Eliade, Mircea: *Mito y realidad*. Barcelona, Editorial Labor, 1991.
- Flaubert, Gustave: *La educación sentimental*. Barcelona, Debolsillo, 2011.
- Georgel, Chantal: «La forêt de Fontainebleau: une nature monumentale, un monument naturel?», *Perspective*, 1 (2017), pp. 129-143.
- Giraud, Sylvie: «Dans le pas de Flaubert en forêt de Fontainebleau» *Flaubert. Revue critique et génétique* (2019) [en línea] <https://journals.openedition.org/flaubert/3467?lang=en> [Consultado: 20 de noviembre de 2022].
- Giraud, Sylvie: «L'Éducation sentimentale: Frédéric et Roxanette en forêt de Fontainebleau», *Flaubert. Revue critique et génétique* (2018) [en línea] <https://journals.openedition.org/flaubert/2843> [Consultado: 20 de noviembre de 2022].
- Gracq, Julien: *Leyendo escribiendo*, (tr. Cecilia Yepes Martín-Lunas). Madrid, Ediciones y Talleres de escritura creativa Fuentetaja, 2005.
- Harrison, Robert Pogue: *Forests. The shadow of Civilization*. Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

- Hocarts, Arthur M.: *Mito, ritual y costumbre. Ensayos heterodoxos*. Madrid, s. XXI Editores, 1985.
- Joubeaux, Hervé: *Simon-Mathurin Lantara (1729-1778). Un paysagiste et sa légende*. S/L, Éditions Lac Ceysson, Conseil Generaux de Seine-et-Marne, 2011.
- Jünger, Ernst: *La emboscadura*. Barcelona, Editorial Tusquets, 2002.
- Kalaora, Bernard: *Le musée vert. Radiographie du loisir en forêt*. Paris, Éditions L'Harmattan, 1993.
- Kundera, Milan: *Un encuentro*. Barcelona, Editorial Tusquets, 2009.
- La Chronique des arts et de la curiosité*, 18 (3/05/1873), p. 175 [en línea] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6201762h/f7.item> [Consultado: 10 de diciembre de 2022]
- Lois González, Rubén C.; López Silvestre, Federico; Pazos Otón, Miguel: «Dal bosco reale al paesaggio immaginato. Differenze tra realtà territoriale e immaginario sociale nella Galizia contemporánea», en Copeta, Clara (dir.): *Cartografie. Imagini. Metafore*. Ravenna, Longo Editore Ravenna, 2009, pp. 115-130.
- López Silvestre, Federico: «¿Es el paisaje simple reconocimiento? Sobre mis problemas de atención en Barbizón», en Luna, Toni; Valverde, Isabel (dir.): *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Barcelona, Universidad Pompeu Fabra/ Observatorio del paisaje de Cataluña, 2011, pp.89-102.
- López Silvestre, Federico: «Dó país á paisaxe. Os desfases entre realidade física e imaxinario social na Galizia do século XXI», en Estévez Fernández, Xerardo; Fernández Cerviño, María José (eds.): *Territorio, paisaxe e identidade (Foros do Instituto de estudos das identidades, Xaneiro 2007)*. Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, 2007, pp. 15-20.
- Lytard, Jean-François: *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1998.
- Maderuelo, Javier: *El espectáculo del mundo. Una historia cultural del paisaje*. Madrid, Abada Editores, 2020.
- Marí, Antoni: «Paisaje y literatura», en Nogué, Joan (ed.): *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, pp. 141-154.
- Mendoça, Nuno de: *Para uma Poética da paisagem*, 2 vols. Évora, Universidade de Évora, 1985.
- Nogué, Álex: «El paisaje en el arte contemporáneo: de la representación a la experiencia del paisaje» en Nogué, Joan (ed.): *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, pp.155-168.
- Nogué, Joan: «La emergencia de territorios sin discurso y de paisajes sin imaginario», en *Territorio, paisaxe e identidade (Foros do Instituto de estudos das identidades, Xaneiro 2007)*, Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, 2007, pp. 21-25.
- Paillet, François Hippolyte: *Description physique de la forêt de Fontainebleau*. Versailles, Imprimerie Jacob, 1806.
- Parret, Herman: «Le sentiment de paysage». En Boumédiène, Farid et Couégnas, Nicolas (Dir.): *Paysages & Valeurs. Actes Sémiotiques*. Limoges, Université de Limoges, 2005. Obtenido de: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3418>. [Consulta 23/01/2023].
- Pomarède Vincent y Wallens Gérard: *L'école de Barbizon. Peintre en plein air avant l'impressionisme*. Lyon musée des Beaux-Art, Paris Réunion des musées nationaux, 2002.
- Rambaud, Isabelle (dir.): *La forêt de Fontainebleau. Du domaine royal au musée vert*. Dammarie-lès-Lys, Conseil général de Seine-et-Marne, Direction des Archives, du Patrimoine et des Musées départementaux, 2007 [en línea] https://archives.seine-et-marne.fr/sites/archives.seine-et-marne.fr/files/media/downloads/la-foret-de-fontainebleau_commentaires.pdf [consultado: 20 de diciembre de 2022].

- Riesco Chueca, Pascual: «La deliberación sobre el espacio vivido: empirismo y comunicación en los espacios postmodernos», en Almagro Jiménez, Manuel (ed.): *Representaciones de la postmodernidad. Una perspectiva interdisciplinar*. Sevilla, ArCiBel Editores, 2011, pp. 69-113.
- Roger, Alain: *Breve tratado del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- Roger, Alain: «Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos», en Nogué, Joan (ed.): *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, pp. 67-85.
- Rosenblum, Robert y H.W. Janson: *El arte del s. XIX*. Madrid, Akal, 1984.
- Sand, George: *El bosque de Fontainebleau*. Barcelona, José J. de Olañeta, Editor, 2019.
- Senancour, Étienne Pivert: *Obermann*. Oviedo, KRK Ediciones, 2009, p. 161.
- Steven, Adams: *The Barbizon Shool & the origins of Impresionism*. London, Ed. Phaidon Press, 1994.
- Stevenson, Robert Louis: *En defensa de los ociosos*. Madrid, Editorial Verbum, 2021.
- Wilde, Oscar: *La decadencia de la mentira*. Madrid, Siruela, 2000.
- Wittkover, Rudolf y Margot: *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid, Cátedra, 2015.