



ANTONIO GARCÍA BERRIO¹

Fundación Ortega y Gasset, Madrid - garcia.berrio@fog.es

Artículo recibido: 23/04/2014 / Aceptado: 05/05/2014

EL VIAJE DEL «QUIJOTE» EN PEDRO CASTRORTEGA

RESUMEN:

La temática del viaje responde a uno de los despliegues mítico-simbólicos fundamentales en el imaginario humano. En cuanto tal, se constituye en una de las instancias estructurales básicas de la narración folklórica y literaria. El mito-viaje implica y explica solidariamente las grandes categorías antropológicas de la sensibilidad que son el espacio y el tiempo; en consecuencia, se descubre como uno de los factores básicos de la esteticidad artística, constitutiva y manifiestamente en el caso de la plástica en cuanto arte espacial, pero también, aunque de forma menos explícita y evidente, en la literatura. Este ensayo profundiza el pensamiento ya tradicional en el autor sobre la extraordinaria capacidad de la sugerencia espacial como uno de los principales pilares de la genialidad artística de Cervantes. En ese marco teórico se analiza en concreto la más reciente de las Ilustraciones plásticas del Quijote, en vísperas de la conmemoración en 2015 del quinto aniversario de la obra, el importante trabajo de Pedro Castrortega, considerado uno de los artistas españoles más reconocidos de su generación.

PALABRAS CLAVE: Cervantes, Quijote, Castrortega, viaje, ilustración.

ABSTRACT:

The theme of the journey reflects one of the fundamental mythic-symbolic deployments in the human imagination. As such, it constitutes one of the basic structural instances of folk and literary narrative. The journey involves myth and explains the great anthropological categories which are space and time; therefore, it becomes one of the basic factors of artistic aestheticism, constitutive and manifestly in the case of plastic space

¹ Catedrático de Universidad de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad Complutense de Madrid. Asimismo, ha sido profesor de las Universidades de Murcia, Málaga y Autónoma de Madrid; y profesor visitante o asociado, en cursos de larga duración, entre otras, en las universidades de Bielefeld, Limoges, París X (Nanterre), así como en la Federal de Río de Janeiro, Michigan (Ann Arbor), Harvard y el Collège de France. Es Doctor Honoris Causa por las universidades de Valladolid y Alicante. Ha investigado sobre teoría de la literatura y retórica, y ha escrito también sobre poética, géneros literarios y estilísticos y ha contribuido de manera notable en la renovación del estudio de estas materias en el ámbito español. Es partidario del Universalismo o existencia de universales estéticos.

as art, but also, though less explicit, obviously, in the literature. This essay explores the well-known author's perspective on the extraordinary ability of space as a suggestive factor and as one of the main pillars of Cervantes' brilliant art. In this theoretical framework is discussed in particular the most recent of the visual illustrations of Don Quixote, on the eve of the commemoration of the fifth anniversary in 2015 of the work, the important work of Pedro Castrortega, considered one of the most renowned Spanish artists of his generation.

KEY WORDS: Cervantes, Quixote, Castrortega, Journey, Illustration

El viaje formula y ordena una de las raíces experienciales con mayor radicalidad en la antropología de la imaginación. Los constructores de inventarios de símbolos, como Jung o Cirlot, recuentan los viajes clásicos en nuestra cultura europea: de Ulises y Eneas a Dante con los antecedentes escatológicos directos de su *Comedia* (Asin Palacios) en las tradiciones musulmanas sufíes de Mohyddin ibn Arabi. Evidencia, pues, masiva la del esquema experiencial del viaje, por más que variada —y hasta contradictoriamente— interpretada; por ejemplo, en los dos autores antes mencionados: búsqueda de la madre en Jung y huída de su posesión para Cirlot. Y, como universal y masiva, prolongada hasta la modernidad esotérica de Rosenkrenz a Flamel, hasta las narraciones fantásticas de Swift o al desengaño poemático de los viajeros de Baudelaire, y descubribles también en términos de trayectorias iniciáticas hacia las islas fantásticas de Ho-Tche, Kuche y T'onglai dentro de las tradiciones exóticas orientales. Añádase el *Relato del pájaro* de Avicena, o el éxodo de los israelitas con Moisés². Una relación bien notoria, en si misma, multiplicable como tal al infinito, tanto la impelida por la pulsión *posturalista* al exterior, cuanto aquellos otros viajes introspectivos «individuales» (Jung), no menos desconfinados hacia el «hondon» espiritual del ser: los viajes-vuelos del místico en su celda: Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz, tan asombrados de descubrimientos como los de Marco Polo o los de los cronistas castellanos de Indias.

No suelen citarse tanto entre los autores más divulgados de diccionarios de símbolos los viajes de los personajes cervantinos, ni tan siquiera el de los universales arquetipos de Don Quijote y Sancho Panza. Sin embargo los viajes ideados por Cervantes son la pauta constructiva más generalizada de su obra. Sin contar por el momento los viajes en sus diversas salidas de Don Quijote, son narraciones viajeras las que conforman las historias de la mayoría de las *Novelas Ejemplares*

² (J. Charlier - A. Grenbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herdes, 1986, Entrada Viaje, pp. 1065-1067).

. Así las jornadas de la progresiva entrada hasta el centro de las influencias de Madrid de la trupe de gitanos y de la marisabidilla y algo arribista Preciosa de *La Gitanilla*, con la sucesiva progresión accidentada hacia Sevilla, que acabaría torciéndose hacia Murcia, gobierno del padre de la protagonista. Los viajes mediterráneos en *El amante liberal*, como los vastamente peninsulares de *Las dos doncellas*, forman el cuerpo central protagonista de las dos animadas narraciones. Al igual que no falta tampoco la tracería del viaje entre la Venta del Molinillo, «que está puesta en los famosos campos de Alcudia, como vamos de Castilla a Andalucía», y la deliciosa Sevilla hampona de Monipodio para los apicarados Rincón y Cortado. Tampoco en los desplazamientos de la gaditana rehén Isabela y el enamorado inglés Ricardo entre los espacios naturales de *La española inglesa*; por no decir que tampoco, si bien más sucintamente narrados, en el esquema de las andaduras viajeras en las peregrinaciones truhanesas del noble burgalés Carriazo, instruido en el juego de la taba en Madrid y en el del rentoy por la ventillas de Toledo, hasta culminar con su graduación en el insuperable emporio de pícaros que eran las almadrabas atlánticas de Zahara, antes de asociarse con su compadre Avendaño, bajo pretexto de graduarse en Salamanca y acabar deliciosamente demorados en el mesón toledano donde servía —sin servicio— *La ilustre fregona*. Fuera de las *Ejemplares* también como viaje —y declarado desde el título— se urde la fantasía literaria del *Viaje del Parnaso*, como fabulosa se prodiga la fascinación viajera de Cervantes en *Los trabajos de Persiles y Segismunda* desvelada pioneramente por Azorín.

El viaje, en definitiva, se constituye en esquema simbólico, epifanía móvil de la conciencia general del *espacio-tiempo* en cuya plasmación reside, para mí, uno de los formantes con mayor fascinación en el arte literario de Cervantes, si no es que sea el principal y más subyugante de todos ellos. Lo vengo subrayando así sobre todo desde mis contribuciones a los fastos del V Centenario de la Primera parte, en 2005³. Capacidad, pues, para sugerir espacios a la evocación fantástica, tal uno de los fuertes principales en el arte narrativo de Cervantes. Espacio poético convencional, genérico si se quiere, aunque con toques inconfundiblemente

³ Artículos en Revista de Occidente:: «Ceremonial sublime: espacios y tiempos en el arte canónico del *Quijote*». (283) enero, pp. 83-113; «Ortega, meditador circunstancial del Quijote, el estilo, el espacio, lo no dicho» (285), mayo, pp. 106-127; «Bisel de edades: el *Quijote* centro del canon occidental». (295), diciembre, pp. 57-80. Artículos todos reunidos en el volumen III de mi obra: «*El centro en lo múltiple*», Barcelona, Anthropos, 2009, pp. 497- 586. Por lo demás, mis tesis «espacialistas» sobre el arte de Cervantes habían sido previamente tratadas en diversos artículos y libros; siendo las más extensas las de mi *Teoría de la literatura*, desde su primera versión, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 429 y ss, así como en *Crítica Literaria*, Madrid, Cátedra, 2004 (1ª edición). pp. 143 y ss. Finalmente en nuestro libro *Ámbito cervantino. La espacialidad como factor estético*, (Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 2010) integramos las reflexiones específicamente cervantinas dentro de la problemática general del espacio como factor fundamental constitutivo de la imaginación literaria.

personales. Lo era así el pastoril de la más temprana *Galatea*, anticipo de las jugosas bucólicas ideadas por los dos protagonistas en el *Quijote*. Y volviendo a las *Ejemplares* menos viajeras, admiramos allí también las asombrosas creaciones de espacios protagonistas en la casa-laberinto estructural de *El celoso extremeño* y en la reducción dramática a la habitación del delito y de la anagnórisis en *La fuerza de la Sangre*.

Inclusive en las novelas doctrinales y menos paisajísticas que son *El licenciado Vidriera* y *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*, resulta fuertemente evocativo el emplazamiento de los acontecimientos en la primera por las venturas italianas de Tomás Rodaja, salido y retornado al *alma mater* de la Salamanca «que enhechiza la voluntad de volver a ella a todos los que de la apacibilidad de su vivienda han gustado», y por donde acaban discurriendo los callejeos del orate. Y otro tanto sobre el arranque más parco en la Pucela de *El casamiento engañoso*, tan tristemente habitada de Cervantes: desde el encuentro de los dos conocidos, el convaleciente Campuzano y el licenciado Peralta a la puerta del hospital de la Resurrección, a la sabrosa charla de ambos en casa del Licenciado, cuando introducen los embelecos de la Estefanía de Caicedo que acabaron por dar con el alférez en el hospital ya dicho de la Resurrección, donde imaginó escuchar los coloquios coloquios entre Cipión y Berganza.

La alta visualidad sugestiva de los espacios (en general se podía decir de cualquiera de lo referido al sutilísimo arte de Cervantes) se alcanza milagrosamente desde el mínimo, o inclusive la ausencia del material significativo. En muchos casos basta con aquella poética del *no-dicho* sobre la que se especuló bastante —Tz.Todorov y O. Oucrot entre otros muchos— en la etapa de la estilística estructural, en pos de las paradojas mallarmeanas del poema perfecto como página en blanco. Bien que con el caso de Cervantes no valen, en esto, las quimeras. Un lector tan avezado como el gran novelista Flaubert lo descubría sorprendido en las páginas de su *Correspondencia* a propósito de los caminos del Quijote, cuando exclamaba: « Comme on voit ces routes d’Espagne qui ne sont nulle part décrites!». Maravilla que acogía desde Flaubert el juvenil Ortega y Gasset de las *Meditaciones del Quijote*, tan fervoroso por entonces de la pedagogía del paisaje en su asendereada España decaída. Habiendo destacado primero cómo, en la *Comedia* del Dante «y más allá de sus monumentales arquitecturas doctrinales se nos quedan entre las manos fulgurando como piedras preciosas unas breves imágenes... por las cuales renunciaríamos al resto del poema... simples visiones sin trascendencia donde el poeta ha retenido la naturaleza fugitiva de un color, de un paisaje, de una hora matinal»; pasaba luego a ponderar el milagro figurativo de Cervantes: « En Cervantes esta potencia de universalidad es literalmente incomparable: llega a tal punto que no necesita proponerse la descripción de una cosa para

que entre los giros de la narración se deslicen sus propios colores, su sonido, su íntegra corporeidad».⁴

EL QUIJOTE. OPSIS DEL VIAJE VISIONARIO POR EXCELENCIA: LAS ILUSTRACIONES DE CASTRORTEGA

Las consideraciones precedentes sobre la sutil «corporeidad» visionaria de los espacios cervantinos alcanzaron su culminación cultural más reconocida y universal en la portentosa crónica viajera del *Quijote* que, a mi modo de ver, debe ser parangonada con los mayores logros experienciales de la obra. A la prueba, para empezar, cómo los más tempranos acercamientos críticos al Quijote se aplicaron a determinar una puntual planimetría, en espacios y tiempos, a los itinerarios españoles del Caballero y de Sancho Panza. Tarea minuciosa que emprendiera ya el teniente coronel de artillería y académico de la Española Vicente de los Ríos, como apéndice de su aportación titulada *Juicio Crítico o Análisis del Quijote* para la edición Ibarra de la Academia Española en 1780. Cronología a la que se adjuntó un detallado mapa «que comprende los parajes por donde anduvo Don Quijote y los sitios de sus aventuras, delineado por D. Tomás López Geógrafo de S.M. según las observaciones hechas sobre el terreno por D. Joseph de Hermosilla Capitán de Ingenieros». Un empeño, pues, con orientación marcadamente topográfico-realista sobre el *Quijote*, que se vería emulando poco después, en 1797, en el nuevo mapa delineado por Manuel Antonio Rodríguez, adjunto a la edición de Juan Antonio Pellicer publicada en Madrid por Gabriel de Sancha y que «no tenía nada que envidiar -a juicio de la minuciosa dieciochista Françoise Étienvre- al que figuraba en el Quijote académico».⁵

De entonces acá son prácticamente incontables los estudios y las ilustraciones visuales del *Quijote* que vienen incidiendo, mas implícita que explícitamente, en el fundamental trayecto mítico espacio-temporal que conforma y sustenta la *fá-bula* narrada por Cervantes; bien sea sobre detalles de la ya centenaria temática de la *ruta* facilitada por el minucioso detallismo del relato cervantino⁶, cuanto

⁴ José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*. Meditación preliminar, punto 8: «La pantera o del sensualismo». Cito por la muy recomendable edición y estudio de José Luis Villacañas (Madrid, Biblioteca Nueva, 2004 p 221.

⁵ Françoise Étienvre, «Lecturas postmayansianas del Quijote», en E. Giménez (ed.) *El Quijote en el siglo de las Luces*, Alicante, Universidad, 2006, p.95.

⁶ Sin pretender hacer aquí una impropio reseña exhaustiva de los estudios, casi siempre anecdóticos, consagrados directa o indirectamente a las cuestiones de la ruta de Don Quijote y Sancho, resulta obligado recordar al menos la lírica vivencia literaria de algunos de sus hitos en el libro de Azorín *La ruta de Don Quijote*. En el decisivo aspecto del «plan cronológico» que se iniciara con el recuento y mapa de Vicente de los Ríos, hay que destacar el bien documentado estudio moderno de L.A. Murillo, *The Golden*

sobre sus reflejos en la iconografía de las ilustraciones plásticas a la obra⁷, en una innumerable tracería de imágenes que van de la tosca y esquemática en la portada de la edición francesa de la Segunda Parte, en 1618, a las vanguardistas modernas de Dalí, en 1946, y de Saura en 1987⁸,

El objeto más novedoso de este artículo es adelantar en primicia una relación del conjunto de dibujos y grabados que en la actualidad prepara el destacado artista manchego Pedro Castrortega con vistas a la inminente celebración del Centenario de la obra completa. Nacido en Piedrabuena (Ciudad Real) en 1956, Castrortega figura ya largamente en la nómina de los más destacados artistas españoles de su generación, que comprende a sus por momentos muy próximos Antón Lamazares, Leiro, Carlos León o Xavier Grau. Un conjunto de validísimos creadores, en suma, desproporcionadamente reducidos a las estrecheces del panorama nacional por la ineptia internacional de los profesionales españoles que habían de ser responsables de la museística y el mercado artístico. Una promoción española de artistas a los que les cuadraría, en relación a su mérito, modificar el abandono derrotista de la canción que aludía al arrepentimiento (de lo que pudo haber sido y no fue), por: de lo que pudo haber sido y lo fue.

Imaginario el de Castrortega iniciado y largamente nutrido en el cultivo de la abstracción minimalista de sus contemporáneos (o más bien, como lo declaraba con acierto Julio César Abad Vidal: «una figuración no imitativa⁹), la tradición y el sentido de sus ilustraciones actuales del *Quijote* despliega una panoplia de referencias bien acotadas, que no desmienten sin embargo al aura general tiernamente poética y evocativa de su pintura, tal como han señalado, de siempre, los

Dial, Oxford, The Dolphin Book, 1975, así como el recuento espacio-temporal sintético de J.M. Casasallas, *Lugares y tiempos en el Quijote*, dentro de la aportación protagonista del V Centenario de la Primera Parte que supuso la edición del Instituto Cervantes a cargo de Francisco Rico. (Ver volumen II. pp. 950-970, con una sucinta enumeración en p.970 de los estudios tradicionales sobre el tema que «nutren - para Casasallas- uno de los capítulos más pintorescos y en general menos afortunados de la bibliografía cervantina».

⁷ En el mismo tenor sumario de la nota anterior, resulta actualmente insoslayable remitir en este aspecto a los meticulosos estudios y síntesis de Jose Manuel Lucía Megías que se han visto sustanciados en su monumental proyecto del C.E.C sobre el «Banco de imágenes del Quijote»

⁸ De los repertorios de ilustraciones que apartaron en 2005 las celebraciones del V Centenario de la Primera parte, destacó el volumen- catálogo de la Exposición *«El Quijote. Biografía de un libro»*, editado por la Biblioteca Nacional de Madrid, al cuidado de la comisaria Mercedes Dexeus, con un capítulo de Elena Santiago Páez sobre las «Ilustraciones para el *Quijote* en la Biblioteca de España» en pp.77-116

⁹ J.C. Abad Vidal, «El camino hacia una Poética de Pedro Castrortega» en *El elogio de las formas*, Madrid, R. Ferrer, 2005, p: «Cabe hablar de una figuración no imitativa, si no evocativa, un lenguaje cifrado de emblemas sobre fondos en apariencia neutros pero profundamente surcados de accidentes».

mejores lectores de sus imágenes; así Juan Manuel Bonet¹⁰ y Alicia Murria¹¹. Por esa vía de la servidumbre obligada a la tradición semántica de las paráfrasis pictóricas a la obra y los personajes cervantinos, Castrortega recupera en sus dibujos y estampaciones actuales la constancia significativa de «contundencia corporal» en la que emplazaba el tenor general de sus imágenes Fernando Castro¹².

Tal como lo exhiben las imágenes a las que ha de ceñirse obligadamente nuestra muestra, por la índole y circunstancia de este ensayo, el protagonismo de las presencias personales se nos impone sobre cualquiera formas espacio-temporal del viaje, (ver, por excelencia, el diálogo de los dos protagonistas en la figura 1). No es rasgo nuevo peculiar este, sin embargo, en el conformación imaginaria de la lectura plástica de Castrortega; así resultaba característico ya desde las más tempranas ilustraciones secientistas de Savery (1657) y Diego de Obregón (1674), a las de la edad mayor dieciochista de las ediciones de Vanderbank (1738), Hayman (1755) y de los ilustradores de la edición académica del *Quijote* en 1780. Habría de ser en esto la revisión romántica de Doré la que deslizara, por momentos y representaciones ocasionales y concretos, una cierta sugerencia del componente escenográfico del paisajismo ambiental en la obra. Por ejemplo, el escenario monumental de la defensa caballerescas del puente, un «paso honroso» muy indirecto y ocasional en el relato cervantino, que a través de la impresionante escenografía de Doré inspira a Castrortega la abigarrada fantasía de la figura 2.

En la línea anterior, las escenas de Castrortega centran en lances viajeros a campo abierto las «aventuras sin ventura» del Caballero, con imágenes de una plasticidad tan idiosincrásica en el estilo habitual del pintor como son el desafío al león (figura 3), o el desventurado encuentro con los disciplinantes (figura 4), que seleccionamos aquí entre las muy numerosas realizadas ya por el artista, en razón de su vigorosa eficacia plástica en la captación tensa de su teatralidad tragicómica. Pero la configuración fantástica del mito viajero del *Quijote* construye –no se olvide– la fascinante animación de sus sugerencias mediante el contraste del acontecimiento tenso desplegado en espacios abiertos, heroico-caballerescos, con la animación concentrada y carnavalesca de los lances acaecidos en el ámbito de acogida y refugio protector de las ventas, las casas de caballeros privados –del Verde Gabán o de don Antonio–, inclusive el cruel recinto de las gamberradas sin gracia que es el palacio de los Duques. De entre todas esas escenas de interior, adelantamos en este texto la interesante andadura de la narración dise-

¹⁰ J.M. Bonet, «Poesía con y sin palabras», en *Pedro Castrortega, Reflejos impropios*. Madrid, Galería 57, 1994: «Castrortega es un pintor-poeta, cuyos cuadros constituyen enigmas de alta densidad lírica»

¹¹ A. Murria, «Cazador de sombras», en *Pedro Castrortega*, Zaragoza, Galería Antonia Puyó, 1997. «... contornos que acogen un vacío interior, pura evocación. Condensación de la realidad»

¹² F. Castro Flórez, «La tierra de las visiones. una aproximación a la obra de Pedro Castrortega», en el libro-catálogo. *Castrortega*, de Fishley Jenkins, 2003



Figura n°1



Figura n°2

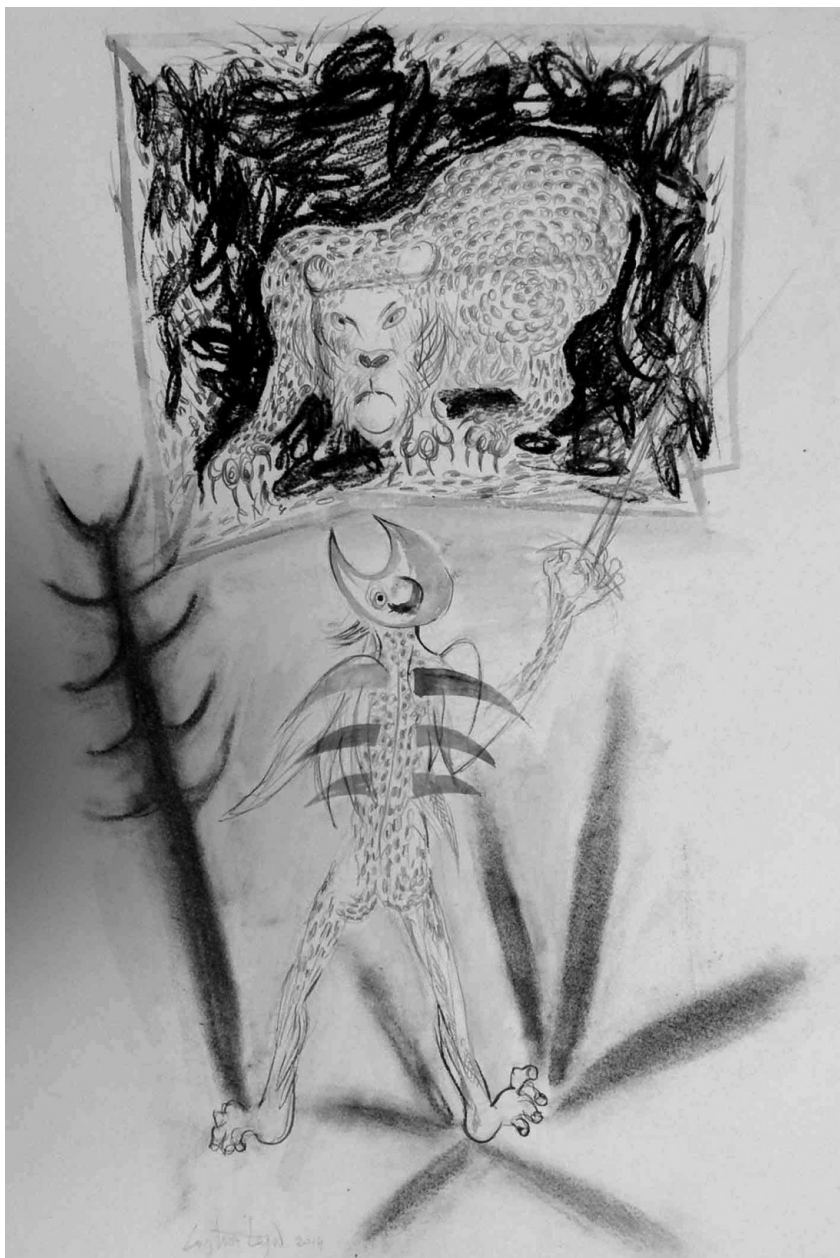


Figura n°3



Figura nº4

ñada por Castrortega en su versión del Retablo de Maese Pedro (figura 5) bajo la inspiración muy inmediata de Doré.

CASTRORTEGA: TRADICIÓN ILUSTRATIVA E IDIOSINCRASIA PERSONAL

Un aspecto que encauza las representaciones en el *Quijote ilustrado* de Castrortega hacia la tradición de la iconografía sugerida por la obra de Cervantes, es la focalización de un detalle instantáneo de la acción, que es durativo y procesual en la narración. Aquí recogemos como ejemplo aproximable a la tradición de los dibujos originales de Antonio Carnicero y otros¹³, la reducción al solo instante inicial de la entrada del Hidalgo en la cueva de Montesinos, cuando se desencadena la tromba de morceguillos y otras aves nocturnas, que la imaginación de Castrortega transforma en la turba de los pajarracos agresivos con largos picos y garras tan característicos y frecuentados en el bestiario fantástico del pintor (figura 6). Instantaneidad sumaria de las imágenes plásticas contra la procesualidad temporal irrepresentable de la narración, que se reitera en la reducción por Castrortega de la aventura de los molinos de viento al sólo detalle de Don Quijote y Rocinante arrebatados por el giro de las aspas; una instantánea, por lo demás, ya canónica desde la vigorosa visión de Doré, que vino a anular por cierto una tradición iconográfica previa difundida por Frederick Bouttats esforzadamente sintetizadora y procesualista, donde la pintura más descriptiva de la embestida a los molinos de viento figuraba como fondo del combate con el Vizcaíno¹⁴.

Las ilustraciones de Castrortega desatienden instintivamente, pues, la tradición de detalles de ambientación paisajística que venía de los grandes ilustradores dieciochistas: Coypel (1725), Venderbank (1738) o Hayman (1755), y que se acrecentó sobre todo desde Doré y los ilustradores románticos. Con eso, el pintor manchego declina los datos ilustrativos para una poética fantástica del viaje, sustituyéndolos por la plasmación más genuinamente moderna, vigorosamente expresionista y abstracta, que rodea y emplaza a los personajes y las escenas en un

¹³ Véase el ejemplo mencionado en: *El Quijote: Bibliografía de un libro*, cit. pag 260, así como otra versión de Franciasco de Alcántara estampada por Amatller con destino a la edición pequeña del *Quijote* de Sancha (p.312), ambas en obediencia al detalle prescrito por la Academia para el *Quijote* de Ibarra de 1780, y que se perpetuarían en figuraciones posteriores como la de Pirelli de 1834 (p344).

¹⁴ La estampa sintética de Bouttats, repetida en las ediciones de Bruselas de 1662 y 1673, y de Amberes en 1697, ilustra con su torquedad plástica el límite inevitable, que comentamos, de las instantáneas contra la procesualidad narrativa del discurso. Por cierto que la plancha con las escenas superpuestas figuraba ya en la edición anterior holandesa del *Quijote* de Iacobus Savry en 1657, donde el diseño de las imágenes está atribuido a Salomon Savry. (Ver detalle en *El Quijote: Biografía de un libro*, cit: pp.187 y 200). La iniciativa sintética se ampliaría con la adición en primer plano del lance entre Sancho y el fraile de San Benito, en aguafuerte de Jacobo Harrevin, mejor ejecutado que el tosco y esquemático de Bouttats para la edición de G. Frics, Bruselas, 1706. Todo ello en el mismo catálogo mencionado de la B.N.M, p204).



Figura nº5



Figura n°6

entorno exornativo sin concesiones al naturalismo. De esa manera, la paráfrasis plástica de Castrortega elide uno de los formantes imaginativos más jugosos en el decorado fantástico de los libros de caballería tradicionales, como era el hábito de los caballeros de «emboscarse» en florestas y refugios vegetales; ambientaciones que no faltaban tampoco en el *Quijote*, pese al subrayado irónico con que Cervantes apostilla siempre las iniciativas grotescas similares del enloquecido Quijano. Tal la ambientación fantástica, nocturna y bucólico-pastoril, que se deja entrever en el escenario donde don Quijote remonta su discurso sobre la Edad Dorada, o la acción que precede a la introducción en el oasis vegetal donde discurriría la bien aderezada pastoral de las bodas de Camacho.

La omisión por parte de Castrortega de esa fértil perspectiva ilusionista del viaje caballeresco, tradicionalmente asumida por los ilustradores de la obra, ha de ser explicada, en mi opinión, no solo en correspondencia con la actualidad moderna del expresionismo abstracto del pintor en la ambientación plástica, sino quizás también en grado, no menos decisivo, por la familiaridad realista y de fondo de las vivencias personales del artista manchego con los escenarios naturales por los que discurrían la mayor parte de los itinerarios de la ruta cervantina. A tal respecto conviene recuperar aquí las frecuentes declaraciones de Castrortega sobre la decisiva influencia de las experiencias ambientales de su infancia campesina y manchega en la fisonomía de su imaginario pictórico: «He nacido en un mundo campesino, rico en sensaciones, en tradiciones rurales basadas en el respeto... a la tierra como rito de vida... Mi universo era mi entorno familiar, mis amigos eran los animales, gallinas, cabras y sobre todo perros, ya que mi padre era cazador profesional... Me había criado en un paisaje árido, de llanura, en donde un árbol solitario era un universo que imponía su presencia, sobre todo en los tórridos veranos cuando el calor confunde los horizontes¹⁵».

En la experiencia veraz de Castrortega no tienen sitio ahora las ensoñaciones quiméricas de los ilustradores europeos del *Quijote*. A no olvidar que Cervantes no había dejado de precisar que la primera salida del Hidalgo aconteció en uno de los días calurosos de finales de julio, cuando los rayos verticales del sol en la Mancha son poderosos a derretir como suero de queso las seseras de los más aventados. Y desde allí hasta la última jornada en las andanzas del Caballero — que debieran haber durado según las casi siempre muy precisas cuentas de Cervantes hasta bien entrado el invierno del año siguiente. Ni noticia de un solo vestigio de invernada en la crónica viajera de Cervantes. Sol duro, pues, de secarral sediento por los polvorientos caminos de la Mancha, que conocieran, como el del Hidalgo, los itinerarios viajeros de Cervantes como las demoras juveniles de Castrortega. Porque a muy buen seguro, los escarnios del viaje vital los decanta definitivos el corazón del hombre.

¹⁵ En el catálogo *Castrortega* de Fishley Jenkins, cit.