

AMÓS DE ESCALANTE ANTE LAS RUINAS DE LA ANTIGUA ROMA: UNA VISIÓN BECQUERIANA

Jorge CANALS PIÑAS
Università degli Studi di Trento
ORCID: 0000-0002-9171-5620

Resumen:

En el presente artículo se analiza la descripción de las ruinas del Coliseo romano en *Del Ebro al Tíber* (1864) de Amós de Escalante, atendiendo a su filiación estética con el posromanticismo español y, en particular, a la influencia de Gustavo Adolfo Bécquer. A partir del examen comparado con el texto becqueriano sobre el monasterio de San Juan de los Reyes en *Historia de los templos de España* (1857), se demuestra que Escalante adopta y reelabora una misma poética de la ruina: la que concibe los vestigios del pasado no como objetos arqueológicos, sino como espacios visionarios y morales donde la imaginación poética restituye la vida y el sentido a lo destruido. El artículo identifica los recursos formales compartidos que configuran una estética de lo sublime y lo alucinatorio, en la que la contemplación de las ruinas deviene experiencia espiritual. Sin embargo, frente a la ambigüedad melancólica de Bécquer, Escalante transforma la visión romántica en alegoría cristiana y en lectura providencialista de la historia, convirtiendo el Coliseo en símbolo de redención y martirio. De este modo, su escritura ejemplifica el tránsito del Romanticismo español hacia una sensibilidad confesional y moralizante en la literatura de viajes de la segunda mitad del siglo XIX.

Palabras clave:

Posromanticismo. Gustavo Adolfo Bécquer. Pedro Antonio de Alarcón. Roma. Ruinas. Coliseo. Sublimidad.

Abstract:

In this article we examine Amós de Escalante's depiction of the ruins of the Roman Colosseum in *Del Ebro al Tíber* (1864), focusing on its aesthetic affiliation with Spanish post-Romanticism and, in particular, the influence of Gustavo Adolfo Bécquer. Through a comparative analysis with Bécquer's text on the monastery of San Juan de los Reyes in *Historia de los templos de España* (1857), it is shown that Escalante adopts and reworks a shared poetics of the ruin: one that conceives the remnants of the past not as archaeological objects, but as visionary and moral spaces where poetic imagination restores life and meaning to what has been destroyed. The article identifies the formal devices common to both authors which together create an aesthetic of the sublime and the hallucinatory, wherein the contemplation of ruins becomes a spiritual experience. However, unlike Bécquer's melancholic ambiguity, Escalante transforms the Romantic vision into a Christian allegory and a providential reading of history, turning the Colosseum into a symbol of redemption and martyrdom. In this way, his writing exemplifies the transition of Spanish Romanticism toward a more confessional and moralizing sensibility within the travel literature of the second half of the nineteenth century.

Key Words:

Post-Romanticism. Gustavo Adolfo Bécquer. Pedro Antonio de Alarcón. Rome. Ruins. Colosseum. Sublimity.

La descripción que de las ruinas de la antigüedad romana nos proporciona Amós de Escalante en las páginas de *Del Ebro al Tíber* (1864)¹ se sujeta a los cánones formales y retóricos del posromanticismo. En dicho fragmento se configura un paisaje sublime, en el que los vestigios arquitectónicos esparcidos por el Campo Vaccino, la Vía Sacra y el recinto del Coliseo, contemplados a la luz de la luna (en cumplimiento de un precepto estético en boga que, arrancando en Chateaubriand², se replicó en la mayor parte de relatos

¹ La obra fue publicada bajo la autoría de Juan García. Era este el seudónimo que Escalante solía utilizar para firmar sus textos periodísticos y libros de viajes, reservando sus verdaderas señas de identidad exclusivamente para la divulgación de su producción poética (Cossío, 1933, 14-15).

² Léanse las páginas del breve capítulo que lleva por epígrafe «Promenade dans Rome, au clair de lune» y que se halla contenido en el *Voyage en Italie* (1969, 99-100). Por lo que se refiere a la

decimonónicos anclados en la urbe latina), excitan la sensibilidad del viajero peripatético de cuyo fondo emocional emerge un redescubrimiento del mundo circunstante. Constituye un caso que ejemplifica el *Ruinenschmerz* en estado puro, por más que poco de nuevo aporta con respecto a esa capacidad compartida con otros autores para aproximarse a los vestigios arqueológicos de Roma con una disposición de ánimo que hace posible que el viajero caiga en estado de trance y llegue al punto de experimentar visiones perturbadoras, como si ante sus ojos se manifestaran figuras del pasado ligadas al lugar por el que transita. Todo ello de acuerdo con ese «carácter retórico-alucinatorio» que Silver (1996: 90) advirtió en los ensayos arqueológicos de Gustavo Adolfo Bécquer y que contagió a escritores que le sucedieron.

Aun así hay, en el texto de Amós de Escalante, rasgos distintivos que lo singularizan frente a las estampas de sus contemporáneos³. Pedro Antonio de Alarcón *in primis*. En el análisis de la descripción del anfiteatro Flavio, que afrontaremos en las siguientes páginas, desarrolla el autor cántabro estilemas que lo distinguen de quienes encauzaron asimismo la estela de aquel inclasificable y tardío movimiento que, cuando menos en la respectiva proyección española, tuvo contornos extremadamente evanescentes y también excéntricos respecto a lo que habían sido los rasgos capitales del alto romanticismo europeo.

Precisamos, al respecto, que tales nociones se utilizarán a lo largo de nuestro artículo en sentido comparativo y no como categorías cerradas. Con alto romanticismo europeo remitimos, muy sintéticamente, a una tradición romántica temprana marcada por la exaltación subjetiva, la ambivalencia simbólica y la ruina como espacio de ensoñación histórica; mientras que con la etiqueta de posromanticismo designamos, por su parte (y pensando sobre todo en cómo se declina en la obra de Amós de Escalante), una reescritura de esos mismos motivos, en la que la experiencia visionaria se carga de sentido moral, confesional o providencialista.

predilección de los escritores españoles por Chateaubriand, vid. Peers (1954, 171-174). En el caso concreto del autor cántabro, y si damos crédito a las palabras de Marcelino Menéndez y Pelayo, el erudito señala que su paisano era buen lector del «delicioso *Viaje a Italia* del Presidente De Brosses, cuyas amenas páginas tanto regocijaban a Escalante» (1907, 198-199). Basta, con todo, un rápido cotejo para advertir la nula influencia que pudo haber tenido esta lectura en el santanderino llegado el momento de describir las ruinas de la antigua Roma (De Brosses, 1923, 31-49).

³ José María de Cossío ha observado, no sin cierto humorismo, que el autor santanderino muestra a menudo su capacidad para «profetizar sobre ruinas, como el profeta sobre huesos y animar el paisaje nativo con la vida finada de otras épocas, con el bullicio de fenecidas costumbres» (1933, 27). Algo que, como se ve, no se limita a hacer tan solo cuando se desplaza por su tierra natal.

El fragmento al que aludimos, y que analizamos en el presente trabajo, halla su espacio en uno de los episodios centrales del relato viajero que Amós de Escalante redactó⁴, a los tres años de haber cumplido con un largo periplo por Italia que tuvo lugar entre fines de julio de 1860 y las primeras semanas de 1861. Lapso de tiempo en el que, en más de una etapa, el cántabro llegó a coincidir con Pedro Antonio de Alarcón, ese singular «romántico que juega a realista» de acuerdo con el ocurrente etiquetado que debemos a Peers (1954, 512). Ambos autores se hallaban, por lo demás, ligados al ejercicio del periodismo profesional que se estaba consolidando en las redacciones de las capitales europeas al calor de la guerra de Crimea, de las campañas norteafricanas, de la guerra de secesión norteamericana y también de la imparable lucha *risorgimentale* que, bajo el mando de la dinastía Saboya, permitía vislumbrar por fin la azarosa unificación política de la península italiana con capitalidad en Turín.

Bastante menos audaz que Alarcón –quien pocos meses antes de su llegada a Italia, y vistiendo ropas de combatiente, había afrontado su bautismo de fuego y sido testigo directo de la conquista militar de la plaza de Tetuán–, de la lectura del relato testimonial de Amós de Escalante no deducimos que el santanderino intentara penetrar en los enclaves de Campania desde los que pudiera asistir al estertor de los últimos días de los dominadores borbónicos puestos bajo asedio en el reducto de la fortaleza de Gaeta. Pero sí que, en cambio, ambos transcurrieron en mutua compañía las festividades navideñas de 1860 en una capital pontificia fantasmagórica y bajo latente amenaza bélica, pese al presidio de las tropas francesas de Napoleón III con las que se procuraba garantizar la salvaguardia del papa-rey. De ahí el interés que deriva de la lectura del testimonio escrito de Amós de Escalante; por más que este quedara eclipsado por la fortuna editorial del diario de viaje de Alarcón, publicado en exitosas entregas a lo largo de 1861 y que finalmente confluyeron aquel mismo año en el volumen que lleva por título *De Madrid a Nápoles*⁵. Pese a ello, sus respectivos relatos se complementan y dejaron huella en la sucesiva tradición odepórica de libros de viajeros españoles a Italia. Sobre todo en los *Recuerdos de Italia* (1872 y

⁴ Episodio central, pero que a don Marcelino le supo a poco a juzgar por la siguiente anotación: «Falta casi enteramente la descripción de Roma [...] Intercalado caprichosamente en el libro está el relato de una visita nocturna al Coliseo, que hace sentir que tal propósito no se realizase» (Menéndez y Pelayo, 1907: 213).

⁵ A lo largo del presente trabajo se indicará, tras la abreviatura, el año de edición de la que se extrae la correspondiente cita, habida cuenta de que las tres publicadas en vida del autor (1861, 1878 y 1886) presentan llamativas variantes. Al respecto remitimos a Canals Piñas (2016).

1876) de Emilio Castelar y esta obra a su vez, en calidad de anillo de conjunción, en Vicente Blasco Ibáñez, autor de *En el país del arte* (1896)⁶.

La contemplación ensimismada del Coliseo, la reliquia por excelencia de la Antigüedad romana tamizada por la claridad irreal que la luna confiere a los mármoles blanquecinos en cuya superficie reverbera⁷, se filtra a través de una sensibilidad excitada por la imaginación desbocada que induce en el lector a la sospecha de que el visitante es presa del delirio. El viajero y espectador visionario de aquellas ruinas se ve a sí mismo proyectado hacia una dimensión muy alejada en el tiempo, convirtiéndose de ese modo en testimonio excepcional de una civilización pretérita y extinguida⁸. De algún modo a ese espectador *flâneur* se le despoja de su condición de turista entrometido (al monumento, que se hallaba por entonces aún a las afueras de la urbe, no podía accederse al caer la noche) y acaba cayendo, sin proponérselo, víctima de un estado alucinatorio.

Las circunstancias en que tuvo lugar aquella visita —a la que, además del cántabro, se unieron Pedro Antonio de Alarcón y Fernando Fernández de Velasco, este último entonces adscrito a la Embajada de España ante la Santa Sede— favorecieron una experiencia sensorial desligada de las coordenadas de lo real, orientada en cambio hacia la trascendencia y la elaboración de un microcosmos imaginario de tintes *kitsch*, que suscita una sutil, pero persistente, angustia metafísica. Al relatar la excursión, refiere el santanderino que se produjo en el transcurso de una jornada inclemente de invierno, «avanzada ya la noche» (Escalante, 1864, 239) y en vísperas de la celebración de la Navidad. De dar crédito a la cronología del diario de viaje de Alarcón (lo que no siempre resulta aconsejable), se produjo en la noche del 22 de diciembre de 1860 y fue el resultado de una resolución impulsiva que sus participantes tomaron tras uno más de los encuentros vespertinos que reunían periódicamente, en las salas del *Caffè Greco*, a los miembros de la nutrida colonia española residente en Roma o de paso por ella.

⁶ En el mencionado volumen confluyeron los artículos que en 1895 había ido publicando en las páginas del diario *El Pueblo*, por él fundado. Sobre la influencia del libro de Castelar en las crónicas italianas de Blasco Ibáñez, admitida por el prolífico escritor valenciano, no se ha llamado lo bastante la atención respecto a una admisión de la que ha dejado constancia Pla en *Itàlia i el Mediterrani* (1997, 261-262).

⁷ La luna confiere al panorama una dimensión fantástica e imaginaria, como ha señalado Bowra al referirse al «misterio lunar de Coleridge entre el sueño y la vigilia» (1972, 303).

⁸ Las ruinas de Roma activan en quienes se han educado y crecido en la cultura occidental dicha dimensión emotiva. Ya William Beckford (tal como recuerda Macaulay [1984, 190]) se había sugestionado de manera parecida al pasar por entre las ruinas del Coliseo, que revitalizan la memoria histórica de sus antiguos protagonistas.

Todo se confabuló para crear, de camino al Coliseo, una ambientación idónea con la que favorecer una experiencia sensorial extremada: «la tramontana, viento áspero del norte⁹, empujaba anchos vellones de nubes que a intervalos cubrían el astro, y a intervalos le dejaban ver campeando en toda su luminosa belleza sobre el oscuro y purísimo azul del cielo» (Escalante, 1864, 240). Alternancia de claros y de oscuridad, como en la mejor de las tradiciones pictóricas tenebristas y que sumió a los viajeros en una escenografía de cuño gótico que Alarcón así describió: «La atmósfera helada carecía de diafanidad, y la transición de la blanca luz a las negras sombras era violenta, súbita, fantástica a sumo grado» (Alarcón, 1861, 525). Llegados a lo alto del Capitolio, primera de las etapas de la comitiva antes de atravesar el Foro y de hacer que el carruaje se detuviera a los pies del Coliseo, la furia de los elementos se abatió sobre ellos: «el viento gemía rasgado en los ángulos y cornisas, y ningún otro rumor respondía a aquel largo lamento» (Escalante, 1864, 240). Un quejido que llevará progresivamente al autor cántabro a evocar el dolor de quienes sufrieron persecución a lo largo del extenso período de la Roma imperial, de la que los vestigios que el viajero contemplaba en el curso de la excursión nocturna eran recordatorio omnipresente.

Luz, claroscuro, vendaval... Las ruinas diseminadas por el suelo del antiguo Foro configuran un paisaje caduco y espectral: «Sus arcos, sus columnas, restos de templos gloriosos, esqueletos de monumentos deshechos en polvo, se levantaban macilentos y tristes como fantasmas sepulcrales» (Escalante, 1864, 241)¹⁰. Todo allí era recordatorio de muerte y de devastación, eco de una civilización arrasada por el tiempo y de la que solo quedaban sus rastros en aquel paisaje. Pero la claridad de la luna creciente obró el sortilegio y pareció insuflar nueva vida a aquellos testimonios hasta entonces inertes:

⁹ Posteriormente agregará una pincelada sublime con la que caracterizarlo: «a par la luna iluminase el paisaje con su luz melancólica y le animase el viento con su voz fantástica y tempestuosas» (Escalante, 1864, 243). La prosopopeya como factor que contribuye a la expresión plástica de lo sublime ha sido filón desarrollado por Knap (1985) y cumple en la producción de Bécquer un papel de relieve, algo que Silver (1996, 124) ha puesto en relación con el magisterio de Alberto Lista y Aragón, quien fue su preceptor.

¹⁰ Se diría que esa imagen macabra que asimila la ruina a un esqueleto fantasmagórico hunde sus raíces en el humanismo, a juzgar por cuanto redactó el autor anónimo (tal vez el pintor Rafael de Urbino) de una célebre epístola a León X, fechada en 1519, abogando por la preservación de los vestigios romanos y en la que se describen las ruinas como obras que se muestran «senza ornamenti, e, per dir così, l'ossa del corpo senza carne» (Settis y Ammanati, 2022, 13).

los girones de luz que blanqueaban sus ángulos y molduras, y que al paso de las nubes cambiaban y se movían, parecían los girones de sus mortajas sacudidos por el viento. ¿Quién se atreve a romper el silencio de aquellos cadáveres? ¿Quién osa turbar su reposo solemne? (Escalante, 1864, 241).

Dicho pasaje marca el momento de inflexión en el que la naturaleza muerta despierta a la vida y a partir del cual los componentes de la comitiva sienten sobre sí la amenaza de aquellas presencias fantasmagóricas que les rodean y que tanto terminan sugestionándoles en aquellas excepcionales circunstancias¹¹. A partir de este momento, el delirio se insinúa progresivamente hasta imponerse sobre la mente del espectador vulnerable a su influjo.

Pudiera pensarse que los pasajes en los que ya sea Amós de Escalante que Pedro Antonio de Alarcón rememoran respectivamente aquella excursión nocturna discurren con total simetría. Pero un cotejo pone de inmediato al descubierto algunas variantes destacables. Una de las más llamativas (pero poco sorprendente para quien se haya aproximado antes a los libros de viajes de Pedro Antonio de Alarcón) deriva del hecho de que en el relato del guadijeño se enfatiza el carácter aventurero de aquella visita. En MN la excursión al Coliseo es el resultado de una decisión personal que se lleva a cabo en completa soledad. Una iniciativa de la que un compatriota intentó disuadirlo hasta el último minuto: «Vana fue la resistencia que me opusieron mi amigo y mi razón; en vano se me habló de ladrones y se me anunció que las afueras de Roma estarían intransitables a consecuencia del hielo y de la nieve de estos días» (Alarcón, 1861, 524-525). Y no solo hubo de vencer la resistencia del amigo y del propio sentido común, que le dictaban lo contrario a sus deseos, sino que también sobresaltó al conductor del carruaje en el que montó:

en vano me arguyó la pereza, protestó la conciencia y me miró asombrado el cochero a quien le dije en la plaza de España, después de sentarme a su lado en el pescante: ¡Al Colosseo!... ¡Todo fue en vano! La suerte estaba

¹¹ Rose Macaulay ha apuntado al desvarío mental al que induce el contacto continuado con las ruinas que son testimonio de grandezas ligadas a tiempos pasados: «To be surrounded by great ruins is seldom safe; they have a singular effect on the mind» (1984, 171). Cabría, de hecho, interrogarse sobre las causas de la melancolía que instila todo paisaje en el que las ruinas sabiamente dispuestas son rastros tangibles de la decadencia de una civilización. Tal mecanismo se activa en los ensayos arqueológicos de Gustavo Adolfo Bécquer, donde el autor «*alucina* imaginando o, a falta de ello, *recuerda* platónicamente a los héroes y acontecimientos del pasado nacional» (Silver, 1996, 118-119). Lo ejemplificaremos, en nuestro trabajo, en la descripción que lleva a cabo de San Juan de los Reyes [JR], en lo que postulamos que constituye la fuente de inspiración directa para la que del Coliseo romano compuso Amós de Escalante.

echada. El alma había recobrado su imperio sobre los sentidos (Alarcón, 1861, 525).

El fragmento de Amós de Escalante, publicado bastantes años más tarde que MN, está todo él permeado por un tono elegíaco («¡Días inolvidables aquellos de Roma!» [ET, 239]) en el que asoma a la superficie la nostalgia acuciante que le asalta al rememorar aquellas semanas de invierno transcurridas, tantos años atrás, en la capital pontificia, cuando buscó cotidianamente la compañía de sus compatriotas¹². Evoca así el domicilio de Juan Bautista de Sandoval y Manescau, primer secretario de Embajada: «era un hogar cariñoso y apacible donde se ahuyentaban las tristezas nostálgicas que asaltan infaliblemente al peregrino en tierra extraña» (Escalante, 1864, 239). Y también, con parecida intensidad, el círculo de artistas que se reunían cotidianamente por las noches en los salones de *Caffè Greco*: «centro hospitalario donde se tendía cordialmente la mano al recién venido y se le daba franco lugar» (Escalante, 1864, 239). De hecho, es el recuerdo de una de esas veladas, transcurrida una vez más en compañía de la colonia hispana, cuanto le incita a dar cuenta de la aventurosa excursión al Coliseo.

Un ulterior rasgo que distingue la descripción de Escalante de la de Alarcón es el itinerario seguido por sus protagonistas. Así como en el fragmento del cántabro advertimos una progresiva incursión en el microcosmos de la Roma antigua (el grupo de amigos se dirige, en un primer momento, al Capitolio, tras lo cual atraviesa el Foro y llega así al Coliseo), en el relato de Alarcón la excursión nocturna apunta directamente al anfiteatro Flavio y solo en el camino de regreso a Roma el cochero le lleva por la ruta alternativa de Campo Vaccino y del Capitolio. Es esta altura, punto de observación tan del gusto de los viajeros del Romanticismo (Santos Salazar, 2025, 174-175), el lugar desde el que se despiden con melancolía del mundo clásico y pagano antes de volver de nuevo a acogerse al seguro refugio de la urbe pontificia. Algo que hará solo tras haberse cumplido la medianoche y solo tras haber declamado teatralmente dísticos elegíacos extraídos de los *Tristia* de Ovidio, tal como hubiera hecho cualquier personaje de personalidad exaltada salido de la pluma de Byron. Es decir, de aquel poeta en el que se cifra el modelo estético y también comportamental de la generación

¹² En Yeves Andrés (2014, 75) se publica una fotografía fechada en Roma, en enero de 1861, sobre la que ya Pardo Canals (1979) había llamado la atención. En ella figuran Amós de Escalante en compañía de: Vicente Palmaroli, Díoscuro Teófilo Puebla, Mariano Soriano Fuertes, Fernando Fernández de Velasco, Pompeo Molins, Ramón Pujols, José del Saz Caballero, Juan Figueras, José de Vilches y Pedro Antonio de Alarcón.

posromántica española y de Amós Escalante muy en particular, quien llegó a traducir al autor inglés, tal como recuerda Marcelino Menéndez y Pelayo en su semblanza del santanderino (1907, 196-197; v.q. García Castañeda, 2012, 272).

En ET, la descripción del paso de los forasteros por Plaza Capitolina (o Acrópolis romana de acuerdo con las palabras del cántabro) se despoja de tales poses, excesos y afectaciones románticas. A la manera de peregrinos modernos («Vagábamos a la ventura» [ET, 240]), la comitiva pasa cohibida bajo la estatua ecuestre de Marco Aurelio —que aviva a su vez el recuerdo de un verso de Quevedo («osa pisar el viento»¹³), con lo que instaura intertextualidad con la poesía barroca española— y de la Minerva romana. Los bultos de dichas estatuas apenas se advierten en la oscuridad de la noche, aunque son lo bastante perceptibles como para permitir al autor cántabro contraponer la grandeza espiritual de los vestigios romanos a la arquitectura de los edificios proyectados por Miguel Ángel, que delimitan la plaza capitolina y que se erigen en paradigma de la modernidad, tan inferior en todo a la Antigüedad latina.

El paso fugaz por el Capitolio sirve de transición a la descripción del espacio del Foro por el que acto seguido se adentran tras descender por la Cuesta sagrada. Todo se dispone en ET como en una progresión que culminará con la llegada al Coliseo (la ruina máxima de la Roma Imperial) y que exige antes la paulatina inmersión en un mundo contrapuesto a la civilización contemporánea. Al caminar por el Foro y pasar bajo el arco de Tito, nada delata que los viajeros vayan en busca de una experiencia meramente arqueológica con la que saciar su erudición, sino que la descripción (tan teñida de sublimidad romántica) revela, con ese peculiar tono elegíaco y reverente que Amós de Escalante le imprime, una *quête* emocional y moral, dando pie a una experiencia que logra ponerlos en comunicación con la Roma espectral y sagrada. Se hace tangible una melancolía activa que sirva de acicate para una meditación amarga sobre el destino de los imperios, el crimen, la gloria y la expiación. El paso del Capitolio al Foro puede leerse, pues, como el descenso al cementerio de la Roma pagana, tras haber dejado los viajeros a sus espaldas la grandeza fundacional y perdurable de la latinidad. La sabiduría de Minerva o la autoridad virtuosa de Marco Aurelio se elevan a cifra del espíritu invicto de Roma; mientras que el Foro y sucesivamente el Coliseo se erigen, por su parte, en símbolo antagónico de la decadencia y de la culpa.

¹³ En *Roma antigua y moderna*, vv. 97-102: «Allí del arte vi el atrevimiento; / pues Marco Aurelio, en un caballo, armado, / el laurel en las sienes añudado, / osa pisar el viento, / y en delgado camino y sendas puras / hallan donde afirmar sus herraduras» (Quevedo, 1974, 115).

El autor recurre a una potente imagería macabra mediante la cual presentar al lector las ruinas que yacen en el Foro, «bañado por la luna y desierto» (Escalante, 1864, 241), como si se tratara de cadáveres diseminados en un campo de desolación. Los describe como «esqueletos de monumentos deshechos en polvo» (Escalante, 1864, 241), a los que la claridad que arroja el astro, y que modula los claroscuros al filtrarse por entre las nubes que se desplazan en el cielo a remolque del vendaval, hace que se levanten «macilentos y tristes como fantasmas sepulcrales» (Escalante, 1864, 241). Todo aparece como si se tratara de cuerpos inertes pertenecientes a una civilización desaparecida; cuyas voces, armas y pasiones han sido silenciadas, pero que logran comunicar su memoria latente. Los fantasmas habitan el lugar y confieren a la llanura una dimensión espectral, cuya visión convierte a los espectadores modernos en testigos reverentes de un lugar sagrado profanado por el viento. El silencio, la ausencia de vida y los elementos naturales, así como la luz y las ráfagas de la tramontana que anima los «girones de sus mortajas» (Escalante, 1864, 241), refuerzan esa metáfora fúnebre que trasciende lo descriptivo y sugestiona las mentes de los forasteros hasta modelar un juicio histórico y estético sobre la decadencia y la grandeza de Roma. La ruina deja de ser solo legado y testimonio material de un pasado pretérito para convertirse en advertencia silenciosa y admonición para el hombre del futuro que sepa penetrar y leer en los vestigios antiguos.

La contemplación de las ruinas activa la imaginación histórica, mediante la cual el observador no se limita a registrar la materialidad erosionada del pasado; sino que, estimulado por la huella visible de lo que fue, reconstruye mental y emocionalmente un mundo desaparecido:

és la imaginació la que reconstrueix la ruïna; la que refà els arquitraus, les columnes i les llindes; la que omple de gent les cases buides i els camins tapats; la que inunda de vida el que ara és mort i la que mena a un altre ordre, potser no millor que el d'ara, però sí divers i discordant (Marí, 2005, 13-14).

En este sentido, las ruinas se convierten en potentes catalizadores de lo imaginario, capaces de resucitar épocas remotas con una vivacidad que trasciende lo arqueológico y se adentra en lo simbólico y existencial¹⁴.

¹⁴ La ruina estimula la reevocación. Y, en este sentido, se hace difícil pensar que la reconstrucción del pasado a partir de su contemplación no obedezca a un topos de alcance universal: «A ruin is a dialogue between an incomplete reality and the imagination of the spectator» (Woodward, 2002, 139). Son las ruinas, y su ensimismamiento en ellas, las que hacen posible una reflexión

El texto en el que se describe el Coliseo romano da testimonio ejemplar de este fenómeno. En él, el autor –que comienza registrando una experiencia nocturna real en el monumento– reconoce pronto que resulta «imposible que, abandonado el pensamiento a la influencia del sitio, no llegue un momento a levantar la ruina, a restituirle su forma acabada, su esplendor prístino» (Escalante, 1864, 245-246). Ese acto imaginativo lo lleva a «poblar las vastas graderías» (Escalante, 1864, 246) con la multitud romana, devolviendo momentáneamente la vida al recinto solitario. La visión subjetiva convierte así la ruina en un palimpsesto narrativo donde se superponen el presente sensorial, la evocación estética y la relectura moral de la historia. No es casual que la descripción de la estructura física del Coliseo –«un montón de ruinas, esqueletos de arquerías, envueltos en salvajes parietarias¹⁵» (Escalante, 1864, 243)– dé paso a una reconstrucción vívida del espectáculo romano, con detalles sensoriales que llenan e inundan el espacio imaginado: la «sangrienta charca» (Escalante, 1864, 246); el «piso donde luchan los combatientes» (Escalante, 1864, 246); la «plebe amontonada en la mediana» (Escalante, 1864, 247) que grita ronca «de furor, pidiendo: ¡nueva sangre! ¡más vidas!» (Escalante, 1864, 248).

La ruina no solo evoca el pasado, sino que lo convoca: lo dramatiza en la mente del espectador, lo transforma en experiencia casi visionaria, hasta el punto de hacer posible una forma de testimonio emocional. En ese proceso, lo que parecía mera piedra se convierte en un umbral temporal en el que confluyen la memoria histórica, la experiencia estética y la reflexión moral. El Coliseo ruinoso, en palabras del propio narrador, resulta quizás más imponente ahora, «decrépito, moribundo y llevando de siglo en siglo su larga agonía» (Escalante, 1864, 245), que en su época de esplendor. Esa paradoja resume el poder de las ruinas: hablar con más elocuencia desde la disgregación que desde la totalidad, convirtiendo su silencio y su sombra en formas persistentes de revelación.

sobre el futuro; al tiempo que la percepción emocional de las ruinas permite la recreación de un mundo nuevo. Al hablar del microcosmos literario del escritor Giuseppe Tomasi di Lampedusa, ha escrito Woodward: «although Lampedusa intended his novel to be a memorial to a world which had vanished, he had inadvertently created a new and vivid world in its ruins» (2002, 246).

¹⁵ Los viajeros decimonónicos solían quedar muy sugestionados por los árboles y flora que invadían el recinto del Coliseo. Y, de hecho, hubo quienes lamentaron que la preservación arqueológica del monumento (cuidados que iniciaron hacia 1870 tras la unificación política del territorio italiano y la designación de Roma como capital del nuevo Estado [Beard y Hopkins, 2024, 175]) dejara las piedras al desnudo, sin la romántica maraña de plantas que habían enraizado en aquel terreno del extrarradio de Roma. Acertadamente ha escrito Woodward: «No ruin can be suggestive to the visitor's imagination, I believe, unless its dialogue with the forces of Nature is visibly alive and dynamic» (2002, 73).

En el ámbito de la literatura decimonónica, las ruinas no son simples restos arqueológicos ni meras curiosidades históricas: son símbolos vivos, catalizadores de la melancolía, de la reflexión y, sobre todo, de la imaginación poética. Tanto en el texto de Gustavo Adolfo Bécquer, que tiene por mira las ruinas del monasterio conventual de San Juan de los Reyes en Toledo¹⁶, como en la descripción del Coliseo romano que analizamos, se percibe una misma actitud estética: la ruina es contemplada no con ojo científico ni con interés documental, sino con la mirada reverente del poeta que busca –y encuentra– en lo fragmentario un portal hacia el pasado vivo y palpitante.

Aunque el texto de Bécquer se inscribe en un volumen que no se presenta como libro de viajes, puede leerse funcionalmente como un relato odepórico en sentido amplio, en la medida en que activa algunos de sus rasgos prototípicos: la primacía de la descripción sobre la narración, la identificación entre el yo textual y el autor empírico, y el valor testimonial conferido a la experiencia directa del lugar. Esta condición genérica híbrida explica, en parte, las afinidades estructurales y retóricas que presenta con el relato viajero de Escalante, tal como ha señalado la tradición crítica sobre el mencionado género (Alburquerque García, 2011).

En ambos textos se produce un fenómeno paralelo: el presente contemplativo cede el paso a la ensoñación visionaria, en la que las ruinas recobran su plenitud. Bécquer lo formula explícitamente cuando afirma que «solo un poder existe capaz de devolveros por un instante vuestro perdido esplendor y hermosura: el poder de la exaltada mente del poeta» (JR, 949). A partir de ahí, su imaginación reconstruye (o «reanima», por recurrir preferiblemente al verbo utilizado por Bécquer [JR: 949]) San Juan de los Reyes en sus días de gloria:

yo veo cubrirse los rotos ajimeces de vidrios de colores, los entrearcos de tapices, las aras de imágenes; de lámparas de oro las bóvedas, de trofeos

¹⁶ Forma parte del segundo tomo de la *Historia de los templos de España* (1857), que quedó bajo la responsabilidad de Bécquer. Nos interesa la cuarta sección, que lleva por título «Reflexiones sobre sus ruinas», a la que citaremos en nuestro trabajo de acuerdo con la edición de Joan Estruch Trobella (Bécquer, 2004, 947-951). Cabe preguntarse si el sevillano pudo a su vez encontrar estímulo compositivo en las *Notti romane al sepolcro de' Scipioni*, de Alessandro Verri, obra que se tradujo al español hasta en dos ocasiones en la primera mitad de siglo: 1814-1821 (arco de tiempo en el que aparecen progresivamente los seis pequeños tomos en los que se recoge la versión completa de Francisco Rodríguez de Ledesma) y 1837 (siendo este el año en que se publica la traducción de la primera parte a cargo de Ramón Vaudaró y Fábregas) (Closa Farrés, 1992, 81-87).

de guerra las capillas y de tisú, pendones y escudos las tribunas. [...] yo miro descender de sus nichos como para celebrar otra vez su triunfo esa muda generación de reyes, obispos, guerreros, pajes y heraldos, cuyas sordas y huecas pisadas parece que retumban en mi oído, cuyos rostros inmóviles veo animarse con el rayo de luz y de vida que les presta mi imaginación (JR, 249).

De forma casi idéntica, el autor santanderino no puede resistirse a esa reconstrucción interior, cuando declara que es «imposible que, abandonado el pensamiento a la influencia del sitio, no llegue un momento a levantar la ruina, a restituirla su forma acabada, su esplendor prístino y, poblando las vastas graderías, reproduzca fantásticamente el espectáculo grandioso de las fiestas imperiales» (Escalante, 1864, 245-246).

La similitud entre ambos fragmentos no se limita al recurso narrativo de la reconstrucción visionaria, sino que alcanza el plano de la sensibilidad estética y moral. Tanto Bécquer como Amós de Escalante recurren a una imaginерía profundamente sensorial para dar vida al pasado. En Bécquer, por ejemplo, el incendio que destruye el convento adquiere una dimensión apocalíptica: «un mar de lava y humo corre por las extensas galerías» (JR, 951); las llamaradas se enroscan «silbando a lo largo de las columnas como una serpiente» (JR, 951); los códices y «tesoros de la ciencia» (JR, 951) son devorados por el fuego. Esa misma intensidad visual y sonora aparece en el texto del cántabro, donde «del suelo revuelto y batido por los pies y por los cuerpos de hombres y bestias sube el vapor de la sangre» (Escalante, 1864, 246), los gladiadores «resbalan en la sangrienta charca» (Escalante, 1864, 246) y el pueblo grita «ronco de furor» (Escalante, 1864, 248) reclamando nueva sangre y más vidas. En ambos casos, el horror de la destrucción o del espectáculo sangriento no cancela la belleza, sino que la acentúa: la ruina es sublime y el espectáculo evocado, aunque atroz, es grandioso.

En este sentido, los dos textos coinciden también al materializarse con un tono elegíaco y moralizante, donde la contemplación estética se transforma en juicio histórico. Bécquer contempla las ruinas profanadas por las tropas napoleónicas y se imagina a las estatuas «temblar de indignación» (JR, 950) y «llevar sus heladas manos a las espadas de granito» (JR, 450). El Coliseo, por su parte, es descrito como un monumento que arrastra su «larga agonía y lenta destrucción como la pena de las abominaciones de que fue instrumento» (Escalante, 1864, 245). En ambos casos, la ruina no es solo testimonio del pasado

glorioso, sino que se configura asimismo como reliquia de una culpa, de una violencia y de una grandeza perdida.

Cabe destacar que ambos autores adoptan la voz del poeta como contrapunto al cronista de gestas antiguas. Bécquer se presenta explícitamente como «el poeta, que no trae ni los pergaminos del historiador ni el compás del arquitecto» (JR, 947), sino que acude a las ruinas en busca de «un rayo de inspiración» (JR, 947). El autor del texto sobre el Coliseo actúa del mismo modo: se distancia de cualquier enfoque erudito o técnico y entrega la narración a la vivencia subjetiva, a la exaltación emocional, a la memoria afectiva. En los dos casos, la ruina se convierte en interlocutora privilegiada de la imaginación, en una forma de revelación que solo el alma sensible puede captar.

Por todo ello, no resulta descabellado afirmar que el texto anónimo sobre el Coliseo participa de una tradición estética inaugurada —o al menos consolidada— por Bécquer: una poética de las ruinas que se apoya en la evocación sensorial, en la melancolía espiritual y en la reconstrucción visionaria del pasado. Ambos textos son, más que descripciones, ejercicios de resurrección. En el cruce entre la piedra derruida y la palabra exaltada, el tiempo se pliega y el lector es transportado, no al pasado tal como fue, sino al pasado tal como pudo o debió ser, transfigurado por la imaginación poética.

Estas analogías no se reducen únicamente al contenido o a la actitud reverente y visionaria del narrador frente a las ruinas. También en el plano formal —en el modo de construir el discurso, en los procedimientos retóricos y en la textura estilística de la prosa— ambas descripciones revelan una evidente filiación estética. La estructura narrativa en ambos casos obedece a un mismo movimiento tripartito: la descripción sensorial del presente en decadencia, la reconstrucción visionaria del pasado glorioso y, finalmente, la meditación moral o elegíaca. Esta secuencia —que puede entenderse como una dramatización del proceso de percepción poética ante la ruina— es articulada mediante un ritmo discursivo pausado, casi litúrgico, sustentado por una sintaxis amplia y ondulante, rica en oraciones subordinadas, incisos enfáticos y paralelismos de cadencia.

Uno de los rasgos más visibles de esta cercanía formal es el uso de la primera persona del singular (y ocasionalmente del plural), que no solo permite la implicación emocional del narrador, sino que refuerza la subjetividad del acto de contemplación. En Bécquer, este *yo* poético se define desde el comienzo como el poeta «que no viene a reducir vuestra majestad a líneas ni vuestros recuerdos a números» (JR, 947), mientras que en el texto sobre el Coliseo el santanderino se sumerge en la experiencia con fórmulas como «yo pensaba en

aquellos primeros cristianos [...]» (Escalante, 1864, 244) o «largo rato permanecimos allí, callados, dispersos, entregado cada cual a sus imaginaciones» (Escalante, 1864, 251). Esta focalización íntima otorga a ambos textos un tono confesional, casi místico, que los aleja de cualquier objetividad descriptiva para instalarse en el terreno de la evocación.

También coinciden en el uso profuso de recursos retóricos de filiación romántica, como la prosopopeya, mediante la cual las ruinas se dotan de vida y voz propias. En el texto becqueriano, se recurre de forma sostenida a la segunda persona –singular y plural– para apostrofar a las ruinas del monasterio y conferirles vida y alma, convirtiéndolas en interlocutores directos del poeta, intensificando el tono íntimo y visionario de cuanto se describe. Las estatuas parecen reaccionar a los ultrajes sufridos («vosotros debisteis temblar de indignación» [JR, 950]), mientras que el Coliseo es descrito por Escalante como un gigante moribundo que arrastra su «larga agonía y lenta destrucción» (Escalante, 1864, 245) a lo largo de los siglos. A través de esta animación simbólica, las ruinas dejan de ser objetos para convertirse en sujetos, en interlocutores espirituales del narrador. Asimismo, abundan las interrogaciones retóricas, las anáforas y los exclamativos, mecanismos que intensifican la carga emocional del discurso y acentúan su carácter performativo. Sirvan como ejemplo el vibrante «¡Qué has hecho de tu alma, pueblo romano!» (Escalante, 1864, 248), que exclama el santanderino ante el Coliseo; así como el lamento becqueriano ante los testigos pétreos de la destrucción napoleónica: «¡Mudas estatuas que me rodeáis! ¡Guerreros que dormís inmóviles en vuestros nichos de piedra [...]!» (JR, 950).

Desde un punto de vista léxico, ambos textos comparten un vocabulario de resonancias arcaizantes y sagradas (*ara*, *lustral*, *mancebo* o *prez*), lo que refuerza formalmente la dimensión sacralizada del espacio que se halla en ruinas. En el caso del Coliseo, el lugar profanado por la violencia del espectáculo pagano es finalmente redimido por el sacrificio de los mártires cristianos. En Bécquer, el monasterio transita desde el esplendor caballeresco a la devastación y, de allí, también a la meditación espiritual. Esta carga simbólica se potencia mediante un uso denso de imágenes sensoriales (visuales, sonoras y también táctiles) capaces de envolver al lector en una experiencia inmersiva. Las «lenguas de fuego» (JR, 951), que devoran San Juan de los Reyes, hallan su eco en el «vapor de la sangre» (Escalante, 1864, 246) que asciende desde la arena del Coliseo. El silencio que en la noche se apodera de las graderías del Coliseo, solo roto por las ráfagas de la tramontana, se corresponde con el susurro de la brisa, casi un «cantar misterioso» (JR, 951), que envuelve al templo toledano en la hora del crepúsculo.

En ambos casos, el entorno no es un simple trasfondo, sino un organismo simbólico que vibra con la presencia del narrador y responde a un peculiar estado anímico.

La riqueza del léxico al que se recurre en ambos fragmentos descriptivos no se limita al uso de términos arcaizantes o solemnes, sino que revela con nitidez las intenciones simbólicas y emotivas de los respectivos narradores. El vocabulario no es un mero ornamento: es vehículo de una determinada visión del mundo y, en este caso, de una concepción de la ruina como umbral hacia lo sagrado, lo trágico y lo visionario.

En el fragmento de Escalante sobre el Coliseo, predomina un léxico litúrgico y sacrificial que convierte la ruina en escenario de martirio y de redención. Aparecen términos como *cadalso*, *martirio*, *sepultura*, *veneración*, *sacrificio*, *altar* / *ara*, *vestidura*, *viático*, *hostia*, *catecúmeno* o *neófito*, los cuales remiten de manera explícita y directa al ritual cristiano. Esta red de palabras configura un campo semántico de la expiación, que resignifica el Coliseo no como simple símbolo de la Roma imperial, sino como lugar de tránsito espiritual: de la barbarie pagana a la redención cristiana. A esta sacralización verbal se añade un repertorio léxico que atañe a lo trágico y lo violento: *charca sangrienta*, *cadáver*, *verdugo*, *garras*, *entrañas*, *rugido*, *festín de sangre* u *orgía de muerte*. Dicho repertorio de voces no anula lo sagrado, sino que lo intensifica por contraste. El léxico acentúa así la ambivalencia del Coliseo: lugar de horror y, al mismo tiempo, de revelación.

En el caso de Bécquer, el léxico se orienta hacia una sacralidad más estética que doctrinal, en la que el acento recae en la dimensión poética, memorial y visionaria del templo ruinoso. Abundan los términos que remiten a la labor artística y artesanal (*dosel* > *doselete*, *tallista*, *vidriera*, *guirnalda*, *pergamino*, *códice* o *laúd*), que construyen la imagen de un edificio como obra de arte total. Esta sensibilidad se completa con una red léxica que tiñe la ruina de dolor y nostalgia: *sombra*, *melancolía*, *suspiro*, *llanto*, *fantasma*, *eco*, *lamento*, *ceniza* o *bruma*. Las palabras no nombran el daño desde el espanto, como en Escalante, sino desde el duelo contenido y la meditación. El incendio del convento no es tanto castigo como pérdida irreparable.

Si comparamos ambos repertorios léxicos, advertimos que en Escalante domina el paradigma sacrificial, mientras que en Bécquer se impone un paradigma funerario. En el primero, las ruinas son testigos del conflicto entre violencia e ideal, entre paganismo y fe; en el segundo, son sepulcro de una belleza extinguida, cuya gloria solo puede ser resucitada por el poder visionario del poeta. El sustantivo *mártir* es recurrente en el fragmento del autor cántabro; mientras que en el del sevillano predominan formas sustantivas (tales como

recuerdo, memoria o visión) que colocan la pérdida en una zona emocional más interiorizada. La selección léxica configura, pues, dos modos distintos de significar la ruina: uno donde se dramatiza el conflicto moral de la historia y otro donde se poetiza la pérdida en clave simbólica.

No obstante, ambos fragmentos convergen en un uso estratégico del léxico de la animación: tanto en el Coliseo como en San Juan de los Reyes, las piedras parecen vivir, los muros gimen, las estatuas observan, las sombras caminan. Escalante recurre a verbos como: *rugir, gemir, levantarse, clamoar, arder o resbalar*. Bécquer, por su parte, a otros como: *temblar, cerrarse, murmurar, vagar, desvanecerse o revivir*. La ruina, en uno y otro caso, actúa como sujeto simbólico, aunque no como objeto pasivo. Este uso intensivo del léxico de la vida y la acción atribuido a elementos inanimados refuerza la sensación de que la ruina no es contemplada, sino que se manifiesta.

En suma, la dimensión léxica de ambos textos no es solo afín en su tono elevado y su densidad poética, sino que refleja —con matices distintos— una operación simbólica común: la ruina como lugar de epifanía. Ya sea desde la mística del martirio (Escalante) o desde la estética del duelo (Bécquer), el léxico participa activamente en esa transfiguración de la piedra en palabra, del despojo en visión.

Otro punto de contacto estilístico es el empleo del encabalgamiento narrativo, mediante el cual la descripción desborda en digresiones, visiones, asociaciones y rememoraciones. Esta fluidez discursiva, que rechaza la segmentación y el orden lógico del relato expositivo, obedece más a una lógica afectiva o poética que argumentativa. Lo que se impone no es la cronología de los hechos ni el rigor histórico, sino la intensidad de la vivencia subjetiva. De ahí que el lector experimente ambos textos no como una reconstrucción informativa del pasado, sino como una invocación emocional del mismo. En este sentido, ambos fragmentos se sitúan en la encrucijada entre el ensayo lírico, la prosa poética y la meditación espiritual, géneros que apuntan en la dirección de esa tipología híbrida característica del posromanticismo literario.

Cabe destacar un elemento estructural común: el uso del *crescendo* descriptivo, que lleva al lector desde un registro contemplativo hasta un clímax visionario o apocalíptico. Al describir el Coliseo, el punto culminante lo constituye la fantasía cruel del anfiteatro en pleno delirio sangriento, mientras que en Bécquer lo es el incendio destructor que arrasa la biblioteca y las estatuas del convento. Ambos pasajes están compuestos con un ritmo vertiginoso, oraciones largas, repeticiones e imágenes acumulativas que generan un efecto de intensificación dramática.

En parte relacionado con la creciente intensidad dramatizada de los fragmentos, tanto en el texto de Bécquer como en el de Amós de Escalante se advierte un recurso compartido de alto valor expresivo: el uso del presente histórico como ruptura deliberada dentro de una narración inicialmente anclada en tiempos pretéritos. En ambos casos, la descripción reflexiva y nostálgica de las ruinas da paso a una visión que resucita la intensidad de una época pasada mediante el presente verbal, configurando un momento de alta carga imaginativa y sensorial. En Bécquer, esta técnica se manifiesta con particular fuerza durante la reconstrucción del incendio que devasta el convento: «Ved las llamaradas azules y amarillas enroscarse silbando a lo largo de las columnas» (JR, 951); «Oíd el gemido ahogado del maderamen que se enciende, cruje y salta» (JR, 951). Por su parte, Escalante introduce este viraje cuando el Coliseo, antes espacio nocturno y silencioso, se ve de pronto ‘poblado’ por el bullicio del pasado: «Desaparecieron las tinieblas, cesó el silencio: la ardiente claridad del mediodía envuelve cielo y tierra y los aires se agitan y conmueven al gigantesco rumor de los romanos congregados en el Anfiteatro [...] Allí está el César» (Escalante, 1864, 246). La ruptura de la secuencia temporal no busca únicamente estilizar la descripción, sino conferir al texto una densidad visionaria, en la que el pasado se reactiva con la inmediatez de una experiencia sensorial presente. Así, la alternancia verbal se convierte en dispositivo poético y retórico que articula la memoria, la emoción estética y el juicio moral sobre la historia. Tal afinidad en el empleo del presente histórico sugiere no solo una coincidencia técnica, sino una posible huella de lectura: la escritura de Escalante parece modelarse sobre la de Bécquer, no solo en tono o imagería, sino en su sintaxis profunda.

En conjunto, estas analogías formales permiten afirmar que el fragmento en que se describe el Coliseo no solo hereda de Bécquer una actitud espiritual y estética ante las ruinas, sino que asume su estilo, sus procedimientos y su imaginario. No estamos, pues, ante una mera coincidencia temática, sino ante la reescritura de un modelo romántico perfectamente reconocible, cuyo centro es la convicción de que las ruinas no solo conservan el pasado, sino que lo reviven en el alma del poeta.

A esta altura del análisis, conviene subrayar un aspecto que permea ambos textos pero que no ha sido aún tematizado de forma autónoma: la manera en que la mirada del poeta (más que la del simple viajero) sacraliza el espacio de la ruina, elevándola a categoría de templo simbólico donde la historia se transforma en liturgia y el pasado en misterio. No se trata solo de reconstruir imaginativamente lo que fue, sino de experimentar la ruina como umbral entre lo terreno y lo trascendente, como lugar de revelación. En Bécquer, el raptus

intelectivo que le embarga ante San Juan de los Reyes culmina con un canto elegíaco impregnado de espiritualidad: «vuestra imagen vivirá eterna en mi memoria» (JR, 951), afirma, como quien preserva un relicario. En Escalante, la ruina del Coliseo —emblema de la violencia pagana— es redimida por la memoria de los mártires, al tiempo que la última escena transcurre en las catacumbas, convertidas en capilla subterránea donde se consuma la transustanciación del sufrimiento en fe.

La ruina se inviste así de una dimensión sagrada, no ya por lo que conserva, sino por el sentido que el poeta es capaz de extraer de su descomposición. La imaginería religiosa (*hostia*, *martirio*, *cántico*, *procesión*, *sepultura* o *reliquia*), común a ambos textos, es un indicio de esta operación simbólica mediante la cual la escritura transfigura el derrumbe en experiencia espiritual. De ese modo, el acto de imaginar se convierte en rito; el de escribir, en liturgia. Es este el horizonte en el que tanto Bécquer como Escalante sitúan su estética: no es una arqueología volcada en la aséptica contemplación del pasado, sino una teología de la ruina.

Conclusiones

El análisis del fragmento centrado en la descripción del Coliseo en *Del Ebro al Tíber* permite que postulemos que la descripción del monasterio toledano de San Juan de los Reyes, incluida por Gustavo Adolfo Bécquer en *Historia de los templos de España*, constituye su fuente literaria inmediata. Esta filiación no se limita a un parentesco difuso de estilo o de sensibilidad romántica, sino que se manifiesta en la estructura misma del texto, en su progresión contemplativa, en la construcción del *yo* lírico y en el uso reiterado de la prosopopeya, el presente histórico o el encabalgamiento narrativo entre otros recursos formales. Escalante reproduce con fidelidad la atmósfera visionaria y el tono elegíaco que caracterizan el texto becqueriano, pero los reorienta hacia un objetivo más explícitamente doctrinal: transformar la ruina en alegoría cristiana, espacio de revelación moral y teatro de redención espiritual.

En ese sentido, el Coliseo se presenta no solo como vestigio imperial, sino como escenario sagrado, cuya degeneración histórica encuentra sentido únicamente a la luz del sacrificio de los mártires. El motivo de la ruina entronca, de algún modo, con el humus vital que cubre el suelo de un paisaje y del que,

pasado sobre el tiempo, surgirá nueva vida (Silvestre, 2018, 77-78)¹⁷. Frente a la melancolía abierta y ambigua del texto de Bécquer, Escalante ofrece una lectura cerrada, atravesada por una idea providencialista de la historia. Esa voluntad de sentido único reduce la ambivalencia simbólica del monumento y relega otras posibles interpretaciones —estéticas, arqueológicas o políticas— en favor de una narrativa ejemplarizante.

Con todo, esta relectura del modelo becqueriano permite observar cómo, en la segunda mitad del siglo XIX, la literatura española de viajes adopta con creciente claridad un sesgo confesional, donde la mirada romántica sobre el pasado es absorbida por una retórica de militancia católica. La deuda con Bécquer no solo revela un linaje estilístico, sino también un punto de inflexión: allí donde el romanticismo abría una fisura imaginativa, Escalante la convierte en escenario de ortodoxia.

Bibliografía

ALARCÓN, Pedro Antonio de. (1861) *De Madrid a Nápoles* [MN]. Madrid. Impenta y Librería de Gaspar y Roig.

ALBURQUERQUE GARCÍA, Luis (2011) «El ‘relato de viajes’: Hitos y formas en la evolución del género». *Revista de Literatura*. 145. 73. 13-34.

BEARD, Mary y Keith Hopkins. (2024) *El Coliseo*. Barcelona. Editorial Crítica.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. (2004) *Obras Completas*. Madrid. Ediciones Cátedra.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. (1896) *En el país del arte: Tres meses en Italia*. Valencia. Establecimiento Tipográfico P. de Pellicers.

BOWRA, Cecil M. (1972) *La imaginación romántica*. Madrid. Taurus.

CANALS PIÑAS, Jorge. (2016) «Pedro Antonio de Alarcón y *De Madrid a Nápoles*: análisis de variantes textuales». *Bulletin of Hispanic Studies*. 93. 4. 385-402.

CASTELAR, Emilio. (1872) *Recuerdos de Italia*. Madrid. Imprenta de T. Fortanet.

¹⁷ No otra es la clave interpretativa que se desprende al examinar aquellas muestras de pintura renacentista italiana en la que el nacimiento de Jesús tiene lugar no en el pesebre de la tradición evangélica, sino en un edificio en ruinas (Marí, 2005, 15).

CASTELAR, Emilio. (1876) *Recuerdos de Italia. Parte segunda*. Madrid. Sucesores de Rivadeneira.

CHATEAUBRIAND, François-René. (1969) *Voyage en Italie*. Genève-Paris. Librairie Droz S.A.-Librarie Minard.

CLOSA FARRÉS, Josep. (1992) «La imaginación absorta: La visión romántica de los descubrimientos arqueológicos en Roma». *Romanticismo y fin de siglo*. Gabriel Oliver et al. (coord.). Barcelona. PPU. 78-117.

COSSÍO, José María de. (1933) *Don Amós de Escalante*. Madrid. Tipografía de Archivos.

DE BROSSES, Charles [Presidente De Brosses]. (1923) *Viaje a Italia: Tomo III*. Madrid, Editorial Calpe.

ESCALANTE, Amós de. (1864) *Del Ebro al Tíber: Recuerdos* [ET]. Madrid. Imp. de Cristóbal González.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. (2012) «Menéndez Pelayo (1856-1912) y los escritores montañeses». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 88. 1. 263-288.

KNAP, Steven. (1985) *Personification and the Sublime: Milton to Coleridge*. Cambridge. Harvard University Press.

MACAULAY, Rose. (1984) *Pleasure of Ruins*. London. Thames & Hudson.

MARÍ, Antoni. (2005) «L'esplendor de la ruïna». *L'esplendor de la ruïna*. Barcelona. Fundació Caixa Catalunya. 13-21.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. (1907) «Don Amós de Escalante (Juan García)». *Estudios de crítica literaria: Cuarta serie*. Madrid. Tipografía de la Revista de Archivos. 179-280.

PARDO CANALÍS, Enrique. (1979). «Una fotografía histórica. Roma, 1861». *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. 48. 53-60.

PEERS, Allison E. (1954) *Historia del movimiento romántico español*. Madrid. Gredos.

PLA, Josep. (1997) *Itàlia i el Mediterrani*. Barcelona. Edicions Destino.

QUEVEDO, Francisco de. (1974) *Obras completas: I: Poesía original*. Barcelona. Editorial Planeta.

SANTOS SALAZAR, Igor. (2025) *El Foro romano (400-1944): La invención de un espacio arruinado*. Sevilla. Athenaica.

SETTIS, Salvatore y Giulia Ammanati. (2022) *Raffaello tra gli sterpi: Le rovine di Roma e le origini della tutela*. Milano. Skira.

SILVER, Philip W. (1996) *Ruina y restitución: Reinterpretación del Romanticismo en España*. Madrid. Ediciones Cátedra.

SILVESTRE, Federico L. (2018) «Ruïnes a l'inrevés i poètiques del (des)fer». *(Des)fer paisatges*. Olot. Observatori del Paisatge de Catalunya. 56-81.

WOODWARD, Christopher. (2002) *In Ruins*. London. Vintage.

YEYES Andrés, Juan Antonio. (2014) «Pedro Antonio de Alarcón: De Granada a Madrid y de África a Italia». *Imágenes para la memoria y recuerdos de Almería: Su colección de cartas de visite*. Madrid-Almería-Guadix. Fundación Lázaro Galdiano-Diputación de Almería-Fundación Pintor Julio Visconti. 61-75.