



## Esvero y Almedora

### fidelidad y desvío del canon épico

Luis F. DÍAZ LARIOS

Universitat de Barcelona

Glorieux, mais jaloux de votre renommée,  
Rempli de vos accords, dans notre langue aimée,  
Aux succès que l'on rêve aspirant à mon tour,  
J'ai chanté l'amitié, la vaillance et l'amour.

Estos versos de Juan María Maury, que pertenecen a la dedicatoria de su *Espagne poétique* a sus «anciens amis» Quintana y Arriaza, contienen la primera alusión a Esvero y Almedora, citado en nota al pie como «Poème inédit en douze chants»<sup>223</sup>. Siete años después, Alcalá Galiano anteponía cuatro versos del «Canto cuarto» al Prólogo de *El moro expósito* y, casi al tiempo que redactaba ese famoso proemio para la «leyenda» con que su amigo Ángel de Saavedra inauguraba «un género nuevo de la poesía castellana», escribía una serie de artículos sobre literatura española contemporánea para *The Atheneum*<sup>224</sup>. Llama la atención que reseñe de Maury el primerizo y ya lejano ensayo épico *La agresión británica* (1806) junto a la justamente elogiada antología, y olvide en cambio el poema cuyos versos transcribía en el susodicho Prólogo. Como explicación más plausible de tan clamorosa omisión, tengo para mí que don Antonio eludió comentar el extenso «poema novelesco» en su nota bibliográfica sobre Maury porque sabía cuán lejos estaba aún su autor -a quien había

visitado meses antes- de ponerle punto final. Pero en sus preliminares a *El moro expósito* lo citaba interesadamente con independencia de su estado de elaboración, porque proclamaba la libertad creadora del poeta sobre la que hacía girar gran parte de su discurso.

En efecto, el texto no debió de quedar ultimado hasta el verano del año de su publicación, según parece deducirse de la primera octava del «Canto duodécimo», en la que el poeta alude a la bonanza de un excepcional mes de mayo parisino que le ha animado a continuar su obra:

-116-

Del año apenas en la quinta casa  
Entrado el sol, ¿cómo es que tal sublima  
Fogoso el paso, y penetrante abrasa  
Del frío Sena el nebuloso clima?  
Su luz, que darnos suele tan escasa,  
Y a la imaginación la desanima,  
Ya inspiradora en rayos me rodea,  
Iluminando mi anhelante idea.

(p. 412)<sup>225</sup>

Lo que gana en claridad y precisión traducido a prosa llana en la nota correspondiente: «No se crea imaginación poética, esta primavera de París de 1840, con admiración de las gentes, no le debe nada a un bello verano de Andalucía; pero acaso en junio retoñará el invierno» (p. 507).

Estas puntualizaciones cronológicas delatan un lentísimo proceso de composición que empieza antes de 1826 y termina catorce años después<sup>226</sup>. Ello significa que Maury escribió *Esvero y Almedora* en el período que coincide exactamente con el viraje de la «épica clásica» hacia la «leyenda romántica» en medio de un debate -al que no es ajeno el desarrollo de la novela- en que participaban teóricos y creadores<sup>227</sup>.

No sería razonable, por tanto, obviar la incidencia de ese marco de creación y crítica en la obra más ambiciosa de un autor residente en París y viajero por Inglaterra e Italia, formado en el clasicismo y muy atento a la revolución romántica, como -117- tendremos enseguida ocasión de comprobar<sup>228</sup>. *Esvero y Almedora* es contemporáneo de las primeras novelas históricas españolas -*Los bandos de Castilla* (1830) de López Soler, *El doncel de don Enrique el Doliente* (1834) de Larra, *Sancho Saldaña* (1834) de Espronceda, *Ni rey ni roque* (1835) de Escosura, *El golpe en vago* (1835) de García Villalta- y también de los poemas más significativos de esos «años decisivos» y de «plenitud romántica»<sup>229</sup>. Si pudo nacer bajo la sugestión de *El paso honroso* de Saavedra (*Poesías*, 1820 en su versión definitiva), con quien comparte protagonista, fue componiéndose a la vez que *Florinda* (1824-1826) y *El moro expósito* (1829-1833), publicados ambos en el mismo volumen en 1834; a la vez también que el joven

Espronceda, instigado por su maestro Lista, empezaba y abandonaba el *Pelayo* tras una década infructuosa (1825-1835); y que José Joaquín de Mora escribía *Don Opas* durante su peregrinar americano, para incluirlo entre sus *Leyendas españolas* (Londres, 1840) el año en que Isidro Boix editaba las entregas de *El diablo mundo* en Madrid, mientras en París la Librería Hispano-Americana, como antes había hecho con la leyenda de Rivas, imprimía el poema de Maury<sup>230</sup>. Paralelamente, aparecían *Arte de hablar en prosa y verso* (Madrid, 1829) de Gómez Hermosilla, *Poética* (París, 1830) de Martínez de la Rosa, *Musa Épica* (Madrid, 1833) de Quintana con una importante «Introducción» sobre la historia del género en España, *Emancipación Literaria. Didáctica* (Barcelona, 1837) de Antonio Ribot, y el artículo «De la epopeya» de Lista (1839), recogido en sus *Ensayos literarios y críticos* (Sevilla, 1844)<sup>231</sup>.

No quisiera aburrir con un impertinente registro de fechas y títulos, que desde luego podría ampliar. Sólo pretendo constatar -y en la medida en que aquí brevemente pueda hacerlo- cómo esos tratadistas, con la excepción de Ribot<sup>232</sup>, se desentendieron -118- de lo que ocurría a su alrededor: la pujante irrupción de una clase de novela -sobre todo la «histórica»- que se legitimaba como heredera de la épica a la par que en ésta se experimentaban sintomáticas estrategias de aproximación a aquélla.

Maury, ante los ajustados corsés de algunos de sus paisanos, se implicó en el debate sobre la épica con un talante enraizado en la crítica inglesa y francesa menos clasicista del siglo XVIII, al que tampoco fueron ajenos otros españoles, para llevar a cabo una propuesta de poema narrativo que, manteniéndose fiel a los principios canónicos del *epos* virgiliano y ariostesco, aspiraba a enriquecerlos con recursos propios de los novelistas y poetas modernos que habían innovado con tanto éxito el relato en prosa y verso. Nada más lejos de una solución a medias, de un limitado y tímido producto ecléctico. Todo lo contrario: *Esvero* y *Almedora* era el resultado de una consciente y cuidadosa síntesis de los modelos clásicos «heroicos» y «caballerescos», con la «temporalidad» de Scott y la «ironía melancólica» de Byron -ingredientes estos últimos, por cierto, que caracterizan la novela romántica española, según ha advertido Sebold<sup>233</sup>-; es decir, la expresión conciliadora de «una época de transición» tras «una crisis», tras «una reacción natural», dicho con las mismas palabras del autor que recuerdan conceptos expuestos por Víctor Hugo en algunos de sus combativos prólogos.

En efecto, en las «Notas e ilustraciones» que Maury añade al final del poema -y supongo redactadas después de compuesto aquel- queda insinuada, cuando no explícitamente referida, una teoría poética que, por lo que respecta a la epopeya, acusa la herencia de principios formulados por tratadistas y poetas del Setecientos que seguirían vigentes hasta mediados del siglo XIX<sup>234</sup>. A propósito de los límites entre épica y novela, por ejemplo, el autor comparte los distingos de Voltaire en el *Essai sur la poésie épique*:

-119-

El poema épico-heroico no es más que una especie del género. Al fin, el autor de la *Henriade* le dio al *Orlando* el título de poema épico, mientras se lo negó al *Telémaco* resuelta y constantemente. Ya se ve: ¿cómo dejar de tener la versificación por parte esencial de la poesía?

La influencia del ilustre pensador me parece notoria en los juicios sobre Homero, Tasso y Milton (pp. 451, 453-454, 461, 478), a los que antepone Virgilio (pp. 451, 459, 461, 465) -predilección compartida, por cierto, con Víctor Hugo<sup>235</sup>-; y Ariosto (pp. 453 y 492), sus autores favoritos sobre héroes épicos (pp. 460-461), hasta el punto de colocar a Enrique IV de Francia a la altura de Eneas como ejemplos de «personajes eminentes que hayan sido objeto real y positivo de un poema épico» (p. 461); y se apoya en su autoridad para desechar las «invenciones absurdas, consignadas por los frailes en los diccionarios, archivos alfabéticos de la mentira» (p. 504).

El reconocimiento del maestro del *Dictionnaire philosophique* -cuyo artículo sobre el término «Epopéya» igualmente debió de consultar<sup>236</sup>- va acompañado a veces de matizaciones propias o apropiadas. No es difícil encontrar referencias a la autoridad de Hume (p. 464), Dryden (p. 472) y Gibbon (p. 504). Y es probable que en sus comentarios sobre las relaciones entre las artes (p. 455) haya un recuerdo de Batteux. Tampoco nombra a Blair, quizá por su desinterés sobre la novela en sus *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, asunto que, en cambio, tanto preocupaba a nuestro autor, como demuestran los novelistas traídos a colación por la coincidencia de sus principios estéticos y los que animan su poema (Cervantes, p. 454; Fénelon, *ibíd.*; Ch. De Laclos, p. 484; Scott, p. 461; Dumas, p. 470). Quizá deba entenderse como una concesión ambiental más que al influjo de Blair el ocasional regusto ossiánico del texto:

[...] cuando con lúgubres querellas  
El caledonio bardo, en voz potente,  
Nocturno hendía un cielo sin estrellas.

Sin duda tuvo presentes las *Lecciones de Filosofía Moral y Elocuencia* (Burdeos, 1820) de Marchena, siquiera fuera para disentir de sus objeciones sobre la tendencia a confundir épica y novela, que era justamente lo que Maury pretendía<sup>237</sup>. Y -120- en estas interesantísimas «ilustraciones» ¿cómo no encontrar a Aristóteles -léase el principio de la cita de la n. 237-, Horacio y Luzán? Pero no para someterse a sus preceptos, sino para distanciarse de ellos, arremetiendo al sesgo contra aquella tríada intocable para los más ortodoxos<sup>238</sup>. A propósito del héroe de la moderna épica -insistiré enseguida sobre este punto-, se cruza con este desplante:

Celebre en buen hora el que lo quiera y pueda hechos de  
reyes y hazañas de capitanes, como hizo Homero y recuerda  
Horacio; aunque no se dirija, como nuestro Luzán pretende  
ser opinión general, al limitado fin de que el canto sirva de  
enseñanza a los monarcas y generales de ejército

(pp. 459-460).

No creo necesario aportar más ejemplos del desenfado con que Maury se desenvuelve entre los preceptistas. Con actitud de verdadero artista, desconfía de «intérpretes y glosas» atento a las voces más que a los ecos. Son el «venerable Homero» (p. 451), la «sublime *Eneida*», Lucano, los «dos portentos literarios» del *Orlando y la Jerusalén* (p. 453), Ercilla (p. 451), Milton (p. 478), Spenser (p. 461) y el «enérgico Byron» (p. 461) los autores y obras que constituyen el canon épico de Maury. Igualmente, trae a colación los versos líricos de Propercio (p. 452), Secundus (p. 508), Luis de León (p. 488), Pope (p. 506), Dryden (p. 472). Y junto al género y la dicción, la autoridad de Cervantes para mezclar lo sublime y lo grotesco (pp. 454-455); la de Shakespeare como creador de personajes de dimensiones humanas (p. 460); la de W. Scott, «el admirable artista» cuyos protagonistas ficticios se alzan sobre los históricos, dejándolos «correr con tanta soltura por los campos del mundo y de la vida» (p. 461). Desde la proposición hasta el final no hay una vez que construya una frase o un verso llamativos, ahonde en los sentimientos humanos o corrija la verdad histórica con la poética, que no remita a sus modelos; pero no por buscar soluciones calcadas de ellos en una servil «imitación» según el desprestigiado concepto clasicista, sino porque en sus autores favoritos encuentra la justificación para ser «original» superando escuelas, géneros y estilos. Como Víctor Hugo, como Larra en su famosa y no siempre bien entendida «Profesión de fe», Maury propugnaba la «libertad en literatura», pero con matices y distingos que lo sitúan en un punto equidistante entre estos y los herederos del Setecientos invocando como principio poético la libertad variable de la naturaleza<sup>239</sup>.

Las diez octavas de la «Entrada: el Arte y la Crítica, disertación» del «Canto cuarto», entre las que se encuentran los versos que tanto le gustaban a Alcalá Galiano, constituyen un auténtico manifiesto, una proclama sobre la libertad creadora del -121- poeta que, como la naturaleza, sólo ha de ajustarse a sus propias reglas, no a las que le impongan los críticos:

Riendas al genio, al corazón, á el alma;  
Lindes en su carrera indefinida  
Al poeta poner; brindar la palma  
Á quien mas arreglado el paso mida;  
Medirnos quiere enfin, con docta calma,  
La crítica de leyes revestida,  
Y acaso afeará que demos gusto,  
Diciendo hallarle donde no era justo.

(p. 113)

Hábilmente compara en la siguiente estrofa las «[...] forzadas líneas» que siguió «el orbe» trazadas por «el pincel bizarro» con las del ferrocarril, sin que ninguno pueda salir de sus vías «so pena/ de hacerse piezas, como frágil barro». Es lo que ha sucedido al arte actual, que se ha liberado de las reglas igual que el «potente vapor» estalla por exceso de presión: «Y de una sujeción rígida, vemos/ lanzado el arte á súbitos extremos» (p. 114). Pero si aquel está sometido a las leyes físicas,

[...] de esas [...] en que estar la nuestra  
Pretenden, ¿dónde el testo encontraría?  
¿Qué soberano código lo muestra?  
O ¿qué segura tradición las fia?  
Abre tu libro eterno, alta maestra,  
Naturaleza, sírveme de guía,  
Dejándome sus páginas hermosas  
Libre leer de intérpretes y glosas.

(p. 114)

Nadie se engañe, sin embargo. Este conocido apóstrofe no es una declaración de «romanticismo», sino de «liberalismo literario», como se advierte tanto en la argumentación de las estrofas siguientes de esta «disertación» como en las «notas e ilustraciones» que acompañan el poema<sup>240</sup>. Dentro de su variedad, la Naturaleza tiene - 122- sus propias leyes, «un gran diseño, un vasto plan», «arcano universal» que «la mente no lo sabe» (p. 115) ni se las impone, sino que se limita a descubrirlas:

Y si, cuan libre, ó grande, ó caprichosa,  
Dispuso y adornó sus obras bellas,  
Igualmente ajustada y rigurosa,  
Se sujeta al volver de las estrellas;  
Cúmplale a Néuton que esas leyes osa  
Promulgar, conformarse al orden de ellas;  
Cumpla á cuantos severa y siempre fija,  
Por sus ministros la verdad elija.

(p. 116)

Es, pues, el capricho, dentro del arcano orden, lo que rige la Naturaleza y al que Maury invita a los poetas a seguir:

Al capricho también soltad la rienda  
Tal vez; rumbo tentád poco trillado,  
Y de censores que lo estraño ofenda,  
No tanto os dé la desazon cuidado,  
Como que el arte descubierto os venda  
Y desierte el placer desengañado.  
Filósofos! Razon y estilo terso;  
Poëtas! Poësía á más del verso.

(p. 116)

Parece claro que Maury identifica la apariencia caprichosa de la Naturaleza con la imaginación y la originalidad como elementos imprescindibles de la creación poética. Parece también que su actitud es resultado de quien ha asistido con interesada expectación al cambio de un período cultural por otro, intentando comprenderlo y asumir sus consecuencias para encontrar el equilibrio entre los excesos producidos por las posturas extremas de ambos. La nota que glosa la primera estrofa del «Canto cuarto» no deja lugar a dudas:

La revolucion literaria que hemos presenciado, con sus desbarros y todo (hablando de tejas abajo, y no metiéndonos á predicadores), merece más atencion que vituperio. Asistimos -123- á una época de transición: se ha visto una crisis, no una decadencia; una calentura, al contrario, que avivó el poder muscular. *La furia francese*, proverbial en las guerras de Italia, pasó ahora de la espada a la pluma. Por lo que mira á los escesos ¿quién no ha visto en ellos una reaccion natural? Sabida era la nimia sujecion á que alude el testo, y que desde su gran siglo, habia estado esclavizando á la literatura francesa. Pero, de traspasar los límites resulta haber llegado hasta donde se estendian; y del mal un bien.

Celebró el público ver ensancharse el campo de las obras de ingenio, bien como príncipe naturalmente codicioso de territorio y vasallos. La nueva escuela sacó de las variedades humanas mayor número de combinaciones, animándolas con una gran valentía de pincel, al paso que llevaba á todo cabo la investigacion. Pero, cómo? Dirian, hablando en su estilo, que se abalanzó á la garganta del hombre para hacerle arrojar lo que tenia dentro, como pudiera un ladron para que le suelten la bolsa. En resolucion: dando á las figuras mayor tamaño y realze, y á las imágenes un colorido estraordinario; metiendo, digámoslo así, mas adentro la tienda en el alma, y obrando bajo el influjo del númen del terror, levantaron una

literatura deslumbrante, gigantesca, tiránica, satánica; fenómeno descomunal, que si pudiera convertirse en ente animado, sería adecuado protagonista de la epopeya de otro Milton.

(pp. 477-478)

Es evidente el recuerdo del «Préface» de 1824 a las *Odes et ballades* en donde Hugo acuña y subraya el concepto de *révolution littéraire* asociándolo, más que con la *révolution politique*, con el afán de expresar la verdad de la literatura moderna. En el de 1826, dará un paso más y afirmará «qu'en littérature comme en politique l'ordre se concilie merveilleusement avec la liberté». Y terminará casi con las mismas palabras que repetirá Maury: «Le poète ne doit avoir qu'un modèle, la nature; qu'un guide, la vérité. Il ne doit pas écrire avec ce qui a été écrit, mais avec son âme et son coeur»<sup>241</sup>.

Pues bien, las convicciones teóricas del autor expuestas hasta aquí, las veremos confirmadas en el texto de *Esvero y Almedora* tras un breve repaso de sus rasgos más característicos.

Si el verso es la forma esencial de la poesía -ya lo hemos leído antes-, la estrofa caracteriza el género. Y Maury no duda en la elección de la octava, fiel tanto a la larga tradición de la épica culta, prestigiada por la «bella ordenanza de la [...] arióstica, [que] no la mejorará modificación ninguna» (p. 492), como a la moderna brillantez de la de Byron, quien se «mueve [por ella] como si los grillos fuesen alas» (p. 461). La «más noble y más difícil combinación métrica» -sentencia J. N. Gallego, tan reticente con la obra del autor en todo lo que no sean galas del estilo<sup>242</sup>- es manejada con «destreza [...] dando mayor variedad a su ritmo por medio de los cortes del gusto moderno, sin perder de vista las pausas fundamentales de la armonía».

-124-

Las estrofas se agrupan en los doce cantos que articulan el poema. Nada establecen los preceptistas sobre su número, pero frente a la desmesura de los *romanzi* italianos y de los que siguen su rastro,<sup>243</sup> Maury se atiene al mismo número de la Eneida, procurando ajustar también la cantidad de versos por canto, igual que hizo el divino mantuano: sólo hay una diferencia de catorce octavas entre las 93 del «Canto primero», el más breve, y las 107 del «duodécimo», el más extenso; el resto se acerca aún más a las cien estrofas.

En la estela del virgiliano «Arma uirumque cano» compusieron sus primeros versos Ariosto («Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,/ le cortesie, l'audaci imprese io canto»), Tasso («Canto l'arme pietose e'l capitano/ che'l gran sepolcro liberò di Cristo») y nuestro Ercilla, distanciándose del juego cortesano («No las damas, amor, no gentilezas/ de caballeros canto enamorados»). Maury también abre su poema incardinándolo en ese estupendo tópico del exordio:

Yo las damas, Amor, yo gentilezas



Diré de un caballero enamorado.

(I, p. 3)

Se advierte enseguida que el verso de *La Araucana* recupera aquí el sentido afirmativo de los *romances* italianos, pero sustituyendo el verbo «cantar» por «decir» y destacando en el sujeto el estado emocional en que se encuentra. Ello significa un importante cambio semántico en el papel del «poeta» que pasa a «narrador» de una «acción individual y anecdótica».

Y ese es el principal desafío de Maury. A la aristotélica definición de la fábula épica -«imitación de un hecho ilustre y grande, sucedido a un héroe real o esclarecido, que admire, agrade e instruya a los gobernantes para estimular su virtud y buenas costumbres»- *Esvero* y *Almedora* opone la acción episódica de un protagonista más que un héroe: «Nada en la acción de extraordinario: ama/ y es amado un mancebo» (II, p. 38). Es decir, un Suero de Quiñones que tiene algo de Orlando, Ivanhoe y Childe Harold, pero muy poco de Eneas, Goffredo y Bernardo. Comenta Maury los versos anteriores:

En otra cosa consiste apartarse esencialmente de lo extraordinario la presente composición: en haberse su autor propuesto por objeto la naturaleza social; esto es: el hombre modificado por la sociedad, cual le vemos, y diverso del tipo preternatural, generalmente adoptado por la musa épica. Con lo cual, han podido sus personajes eminentes bajar de la esfera heroica ideal á escenas de la vida verdadera, y dar facilmente la mano á clases inferiores, y campo á la familiaridad.

(p. 459)

-125-

No es sólo que difieran de los héroes de la épica, es que se acercan a los personajes de la novela. El triángulo sentimental *Esvero-Rosalinda-Almedora* sobre el que descansa toda la trama es del más puro estilo novelesco. Sin remontarnos a los antecedentes de la novela bizantina y de los libros de caballerías, lo había usado Scott y Stael y lo repetían sus seguidores -por ejemplo, la relación *Caballero del Cisne-Blanca-Matilde* de *Los bandos de castilla*-, como bien arguye el autor a las objeciones de Gallego<sup>244</sup>.

También es propio de las estrategias narrativas contemporáneas, en verso y en prosa, el juego de ocultamientos y revelaciones de la identidad de los personajes para mantener

la expectación del lector hasta el final. Maury interrumpe el hilo principal en el «Canto primero» y no sugiere el desenlace hasta el «décimo» -el reconocimiento de Almedora como Palmira, la hermana aparentemente muerta de Rosalinda y su rival por el amor de Esvero, aclara las intrigas de aquella para impedir la unión de los enamorados-, que se resuelve en el «duodécimo», cuando el supuesto conde de Altano, al caer del caballo y desprenderse del yelmo tras su duelo con el protagonista, derrama su dorada cabellera por el suelo y es identificado como Almedora-Palmira, detalle efectista que vincula el poema con los *romanzi*.

Y líneas más arriba he señalado el cambio introducido en la voz del narrador, tan dado a interrumpir el relato con digresiones, evocaciones históricas y alusiones a la actualidad. A subjetivar, en definitiva, su punto de vista ante los hechos que cuenta.

Si la epopeya se entronca con el mito, la narrativa que de ella deriva tiende a incluir la ficción en la historia. *Esvero y Almedora* no es, desde luego, una epopeya: carece de lo que Ortega llamaba «perspectiva épica» porque no se sitúa en un «tiempo arcaico», en un «pasado ideal», sino que las «aventuras» o «caballerías» de los protagonistas se confunden con el episodio real del «paso honroso» sucedido cuando reinaba Juan II de Castilla; es decir, el marco, la «naturaleza social» en donde el narrador inserta su «ficción libre», constituye el «pasado histórico» del narratario.

Si por el concepto no es épica, tampoco es novela histórica por la forma. Ya hemos visto antes cómo el mismo Maury pone el verso de parhilera entre ambas conforme al distingo aceptado por teóricos y creadores.

La unitaria gravedad estilística defendida por los poetólogos desaparece en los poemas de Rivas y, sobre todo, de Byron y Espronceda, caracterizados por su polimorfismo y pluralidad de tonos, a la vez que las digresiones y perspectivas irónicas subrayan su distanciamiento de lo que se cuenta. Maury combina muy hábilmente la rigidez estrófica con las modulaciones de su voz y las de sus personajes, -126- cortesanos o campesinos, y pasa sin transición de un comentario a la fábula, del pasado al presente, de la ficción a la historia, de la gravedad a la ironía, de lo culto a lo popular. Es decir, se aleja de la monodía épica en la medida en que ensaya la polifonía romancesca, característica en que la «leyenda» o «poema romántico» se encuentra con la novela.

Como tantos escritores de su tiempo, Maury creía en el género. Pero se había producido un curioso fenómeno: la épica culta mantenía intacto su prestigio en orden inverso al número de sus lectores<sup>245</sup>. Urgía la necesidad de una renovación acorde con la nueva teoría literaria, con el desarrollo de nuevos géneros que, si pregonaban su filiación épica, eran en realidad otra cosa, y con las preferencias de un público que no era ya erudito y refinado y apuntaba otra sensibilidad. Maury se desvió del canon para mantenerse fiel a su esencia. Es certero el comentario de Peers:

La lástima es que estos versos no vieran la luz hasta después de aceptados con carácter general lo principios que exponían. Era ya demasiado tarde para causar sensación poniendo en el diccionario español el gorro frigio de Víctor Hugo, o defendiendo la mezcolanza de estilos y declarando que no había por qué recurrir a literaturas extranjeras para

justificarla.<sup>246</sup>

Como *El moro expósito*, aunque con menos fortuna de lectores y crítica, *Esvero* y *Almedora* culmina el proceso de transición entre el clasicismo y el romanticismo en la poesía narrativa. La «leyenda» de Rivas y el «poema» de Maury son dos creaciones singulares sobre un tema medieval, aunque con distinta perspectiva ante el género, lo que determina resultados diferentes. Desde luego, si para concluir tuviera que emitir juicio, me sumaría al de Ángel Crespo, quien no dudaba en incluir *Esvero* y *Almedora* entre «las joyas de la épica castellana»<sup>247</sup>.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)