

LA CONCEPCIÓN Y EL NACIMIENTO DEL HÉROE (T500-599): UN MOTIVO CON VARIACIONES*

Gaetano LALOMIA
Universidad de Catania

Cuando los dioses crearon a Gilgameš le dieron un cuerpo perfecto. El sol glorioso Šamaš lo dotó de belleza; Adad, dios de la tormenta, lo dotó de valor; los grandes dioses hicieron perfecta su belleza, por encima de cualquier otro, terrible como un gran toro salvaje. En dos tercios lo hicieron dios y en un tercio hombre (*La epopeya de Gilgameš*).

El pasaje que abre estas páginas narra el nacimiento de Gilgameš, y en él se hace referencia explícita a la creación de un ser sobrenatural, ya que es en dos tercios dios y en un tercio hombre; tal singularidad hace de Gilgameš sin duda un ser humano, pero con dotes superiores a las de todos sus semejantes. En virtud de su esencia sobrenatural le es dado conocer todas las cosas y los países del mundo, y por el mismo motivo alberga una excepcional sabiduría que le permite conocer también las cosas secretas. En realidad, más que describir un ser humano, el antiguo poema mesopotámico restituye al lector la idea de un dios: su concepción acaece por voluntad divina y en cuanto viene al mundo tiene un nombre con una clara función identificativa. Sin embargo no es el nombre lo que lo convierte en héroe, sino el haber sido concebido y haber nacido en circunstancias particulares, aunque en este caso el poema no especifica las circunstancias del nacimiento de Gilgameš.

En la antigua Grecia –pasando a otra civilización antigua– el héroe era normalmente aquel que había nacido de un ser humano y de una divinidad y que ascendía a gran celebridad por su fuerza prodigiosa o sus empresas ilustres. En la civilización clásica (y por clásica entiendo greco-latina) el héroe puede incluso ser generado por seres humanos, pero no por ello carece de

*Agradezco a Juan Manuel Cacho Blecua el haberme propuesto participar con la redacción de este artículo en el volumen monográfico de la *Revista de poética medieval*. A él dedico este trabajo con estima y afecto.

capacidades superiores a las de la media. En definitiva, el héroe es aquel que en cualquier caso, o por nacimiento o por capacidad, se eleva por encima de los otros¹. Basta pensar en lo que Homero cuenta en la *Iliada* del nacimiento de Heracles para darse cuenta de cómo el relato de la concepción y del nacimiento es un elemento fundamental para narrar historias extraordinarias y representar, como recuerda Aristóteles, «personajes superiores [...] a nosotros, o inferiores, y también parecidos a nosotros»².

No nos parece el caso de repasar el concepto de héroe desde la antigüedad, pero éste sirve más que nada para asociar el estado de héroe con el del relato de su concepción y de su nacimiento, dos eventos que de alguna forma se tiñen de un halo de excepcionalidad precisamente porque el héroe es concebido y nace de modo completamente distinto al de la media³. Un primer ejemplo es el nacimiento de Ismael (*Génesis* 16), ligado a la idea de la genealogía ismaelita, y aún más significativa para la cultura occidental es sin duda la concepción y el nacimiento de Cristo.

Precisamente porque la concepción y el nacimiento están presentes en las historias de todos los tiempos y de todas las culturas⁴, han sido catalogados por Thompson en su repertorio de temas y motivos folclóricos (T500-T599, *Conception and birth*)⁵. Pero el de la concepción y el nacimiento es también un mito cuyo rito confirma la adhesión a una serie de creencias, de conceptos,

¹ Es precisamente en la civilización clásica donde pueden encontrarse una serie de héroes que se erigen en modelos para la cultura occidental, como ya nota Guido Paduano, *La nascita dell'eroe. Achille, Odisseo, Enea: le origini della cultura occidentale*, Milano, BUR, 2008. Isidoro, *Etymologie o origini*, Angelo Valastro Canale (ed.), 2 vols., Torino, Utet, 2006, I XXXIX, 9, recuerda que «Nam heroes appellantur viri quasi aierii et caelo digni propter sapientiam et fortitudinem».

² Aristotele, *Dell'arte poetica*, Carlo Gallavotti (ed.), Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori Editore, 1987, 2, 1, p. 7. Maurizio Bettini, *Nascere. Storie di donne, donnole, madri ed eroi*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 4-5.

³ Sirvan como ejemplos el nacimiento de Apolo y de Dionisio, el de Etana (mito de la cultura babilónica), el de Ganeša (mito hindú de origen puránico). Véase para ello Michael Jordan, *Miti di tutto il mondo*, Milano, Oscar Mondadori, 1998, pp. 128-51. También es representativa la mítica historia de Kullervo y el nacimiento de su padre y su tío, los cuales, según el *runo* XXXI, son cisnes (o dos polluelos) separados el uno del otro por un halcón (cf. Giorgio de Santillana-Hertha von Dechend, *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, Milano, Adelphi, 2003, p. 49). En este sentido me parece que se puede disentir de lo que sostiene Franco Ferrucci, «Il mito», en *Letteratura italiana. V. Le questioni*, Alberto Asor Rosa (ed.), Torino, Einaudi, 1986, pp. 513-49, p. 518: «I fondamenti mitici che sostengono la tradizione occidentale moderna sono depositati nelle Sacre Scritture e nella mitologia greco-latina così come è consegnata nei testi antichi e nei volgarizzamenti medievali. L'incontro fra queste due tradizioni mitologiche è la vera storia della letteratura europea».

⁴ Juan Manuel Cacho Bleuca, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Zaragoza, Cupsa Editorial/Universidad, 1979, p. 16.

⁵ Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature. A classification of Narrative Elements*, Helsingfors-Bloomington, FFC-Indiana University Studies, 1932-1937, 6 vols., ed. revisada, Copenhagen-Bloomington, 1955-1958, vol. 5.

de ideas con las cuales se consigue desvelar ese imaginario colectivo⁶ que, como observa Giulio Guidorizzi, «contiene le forme simboliche con cui una società tradizionale pensa se stessa e interpreta il proprio patrimonio di valori», y ello explica en parte las casi cien entradas catalogadas por Thompson bajo el genérico tema *Conception and birth*⁷.

Restringiendo el alcance del análisis, y limitándonos sólo a los *libros de caballerías* medievales, tal motivo aparece de forma recurrente⁸, como elemento redundante al que los narradores no pueden renunciar y que los lectores son capaces de identificar inmediatamente gracias a la secuencialidad narrativa y a los elementos léxicos que hacen dicho motivo fácilmente reconocible⁹. Precisamente la redundancia parece caracterizar la producción caballeresca medieval castellana (y en general también la románica), sobre todo si se alarga hasta los *libros de caballerías* del siglo XVI, tanto que una parte de la crítica del siglo XX ha considerado posible hablar de una producción, en relación a las novelas del XVI, siempre igual a sí misma y por esto priva de singularidad y novedad¹⁰. Obviamente tal juicio crítico partía de una idea estética basada en la novedad, en la capacidad de cada uno de los autores de innovar un determinado género, escalando así la lista de los “grandes”

⁶ Cfr. Northop Frye, *Il potere delle parole. Nuovi studi su Bibbia e letteratura*, Scandicci, La Nuova Italia, 1994, pp. 47-48. Sobre la relación mito/rito, además de la preponderancia del uno sobre el otro, cfr. Eleazar M. Meletinskij, *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 35-36.

⁷ Giulio Guidorizzi, *Introduzione a Il mito greco. I. Gli dei*, progetto editoriale, introduzioni e note di Guido Guidorizzi, Milano, Arnoldo Mondadori, 2009, pp. IX-LXV, p. XXVI.

⁸ A modo de ejemplo basta recordar la concepción y el nacimiento de Merlín tal y como es relatado por Robert de Boron, que se inspira en la narración de Goffredo de Monmouth: el mago es generado por una virgen y un diablo, y está destinado a convertirse en el Anticristo. Para impedir que este destino se cumpla, la madre hace bautizar al niño recién nacido, lo que hace de Merlín un “semi-diablo”, dotado de poderes mágicos y clarividencia. El mismo Robert de Boron cuenta la concepción y el nacimiento de Arturo: Uther Pandragon se enamora de Igerne, pero ella ya está casada; gracias a la intervención de Merlín, que hace asumir a Uther Pandragon el aspecto del marido de Igerne, los dos pueden unirse y de tal unión es generado Arturo (para el texto cfr. Robert de Boron, *Il libro del graal*, Francesco Zambon (ed.), Milano, Adelphi, 2005; para los detalles narrativos cfr. Willelm P. Gerritsen – Anthony G. van Melle, *Miti e personaggi del Medioevo. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica e cinema*, ed. italiana de Gabriella Agrati y Maria Letizia Magini, Milano, Bruno Mondadori, 1999, respectivamente las voces *Artù* y *Merlino*).

⁹ Sobre este punto observa Anatole Pierre Fuksas, *Introduzione a Parole e temi del romanzo medievale*, Anatole Pierre Fuksas (ed.), Roma, Viella, 2007, pp. 7-9, p. 7, que «Ogni tema si struttura in funzione della peculiare concatenazione di determinate parole e non altre. [...] ogni parola dimostra una sua pertinenza contestuale rispetto a determinate circostanze narrative e non altre. Personaggi, descrizioni, azioni, pensieri ed emozioni sono identificati e qualificati mediante l'impiego di parole che definiscono lo spettro tematico attraversato dalla narrazione».

¹⁰ Para una síntesis de tal valor crítico me permito sugerir Gaetano Lalomia, *I viaggi dei cavalieri. Tempo e spazio nel romanzo cavalleresco castigliano (secoli XIV-XVI)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009, pp. 9-13.

autores y saliendo del círculo de los “menores”. Ciertamente esta idea reduce el valor de mucha de la producción del XVI, sin resaltar por ello la capacidad de los autores de los libros de caballerías de innovar aun permaneciendo dentro de un esquema narrativo concreto¹¹. A través del análisis del motivo de la concepción y del nacimiento del héroe podemos verificar cómo un mismo elemento narrativo se repite constantemente, hasta convertirse en un *topos* recurrente «che attraversa con infinite modificazioni la lunga storia del genere»¹², y cómo tal *recurrence*, en lugar de debilitar la fuerza narrativa, se convierte en un elemento enriquecedor precisamente porque cada uno de los textos y de los autores tiene la capacidad de tematizar de forma variada, en una gradación que va de lo parecido a lo diverso¹³. Las varias facetas que tal motivo presenta, su constante reutilización, sus relaciones con creencias folclóricas y míticas, constituyen un fructífero campo de investigación que sitúa a la literatura —a la narración— en el centro de la formación de la cultura¹⁴.

Hay que precisar que el *corpus* examinado ha sido amplio aunque limitado en el tiempo: han sido consideradas las primeras novelas hasta 1530 aproximadamente, es decir, desde las primeras manifestaciones narrativas a una etapa a partir de la cual la novela caballeresca castellana cambia de registro, tanto a nivel temático como estilístico, y se distancia casi del todo del modelo del *Amadís*¹⁵.

¹¹ Ana Carmen Bueno Serrano, «Aproximación al estudio de los motivos literarios en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)», en *De la literatura caballeresca al ‘Quijote’*, Juan Manuel Cacho Bleuca (coordinador), edición de Ana Carmen Bueno Serrano, Patricia Esteban Erlés, Karla Xiomara Luna Mariscal, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 95-113, p. 97, y Gaetano Lalomia, *I viaggi dei cavalieri, ob. cit.*, pp. 47-55.

¹² Nathalie Ferrand, «Per una banca dati dei topoi romanzeschi», en *Il romanzo. IV. Temi, luoghi, eroi*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2003, pp. 111-131, p. 115.

¹³ Juan Manuel Cacho Bleuca, *Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez*, en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (de “Amadís” al “Quijote”). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 27-53; Clotilde Bertoni e Massimo Fusillo, «Temática romanzesca o topoi letterari di lunga durata?», en *Il romanzo. IV. Temi, luoghi, eroi, ob. cit.*, pp. 31-58, p. 32; Ana Carmen Bueno Serrano, «Aproximación al estudio de los motivos literarios en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)», *art. cit.*, p. 97.

¹⁴ Observaba Jurij Lotman, *Letteratura e mitologia*, en *La semiosfera*, Venezia, Marsilio, 1984, pp. 201-224, p. 201, que «Un’azione reciproca fra la letteratura come fatto artistico e il mito [...] si compie in modo particolarmente attivo nella sfera intermedia del folklore».

¹⁵ Los textos examinados son: *Libro del caballero Zifar* [= *Zifar*], ed. de C. González, Madrid, Cátedra, 1998; Gutierre Díaz de Games, *El Victorial*, ed. de R. Beltrán Llavador, Madrid, Taurus, 1994; las historias caballerescas breves del siglo XVI contenidas en *Historias caballerescas del siglo XVI*, vols. I y II, edición y prólogo de Nieves Baranda, Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1995 (*Historia de Enrique fijo de doña Oliva* [= *Enrique fijo de Oliva*], *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla* y *Artús d’Algarbe* [= *Oliveros de Castilla*], *Libro del conde Partinuplés* [= *Conde Partinuplés*], *Histoira de la reina Sevilla* [= *Reina Sevilla*]), *La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo* [= *Roberto el Diablo*], *Libro del rey Canamor* [= *Rey Canamor*], *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor* [= *Flores*]

1. Examen de los textos: el *modus narrandi*

El vasto *corpus* examinado presenta casi siempre de idéntico modo el motivo de la concepción y del nacimiento, por lo que es posible partir de la base de la repetición de elementos narrativos para reducir la narración del motivo concepción/nacimiento a una especie de *unicum* narrativo constituido por los elementos comunes a los textos. La concepción del héroe surge de un encuentro entre un hombre y una mujer; en algunos casos se trata de un matrimonio regular¹⁶, en cambio son contados los casos en los que se trata de una relación fuera del matrimonio, si bien luego los padres se casen regularmente (*Amadís de Gaula* y *Palmerín de Oliva*).

Decididamente más articulada es la sección reservada a la narración del parto: normalmente los textos aluden a un parto doloroso, acompañado de eventos naturales en ciertos casos (*Roberto el Diablo*), y la madre del héroe da a luz en secreto y asistida por fieles damas de compañía que la ayudan. El héroe, en el momento de nacer, presenta señales en su cuerpo que pueden ser símbolos o letras cuya función es la anagnórisis final y es siempre de buen aspecto, excepción hecha de Roberto el Diablo, que es desmesurado en todo, y del Endriago del *Amadís de Gaula*, que es un monstruo debido a su origen incestuoso. También hay señales externas que acompañan el nacimiento del héroe y que de algún modo inciden en el carácter del protagonista (beber leche de una salvaje o ser casi matado por un animal feroz), o se menciona su precoz abandono precisamente porque el héroe nace fuera del matrimonio (es dejado bajo un árbol, en una montaña, se confía su vida a las aguas marinas o de un río). En la siguiente tabla se proporciona *grosso modo* un esquema:

y *Blancaflor*], *La crónica de los nobles caballeros Tablante de Ricamonte y de Jofre* [= *Tablante y Jofre*], *La historia de la linda Magalona* [= *Linda Magalona*], *Historia del caballero Clamades* [= *Clamades*], *La historia del noble cavallero París y de la donzella Viana* [= *París y Viana*]; las novelas del XVI: Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, 2 vols., Cátedra, Madrid, 2001; *Tristán de Leonís*, ed. de M.^a L. Cuesta Torre, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999; Francisco Vázquez, *Palmerín de Oliva*, introducción de M.^a C. Marín Pina, ed. de Giuseppe Di Stefano, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004; Francisco Vázquez, *Primaleón*, ed. de M.^a C. Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998; Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia*, ed. de E. J. Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002; Fernando Bernal, *Floriseo*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1991; *Libro del esforzado caballero Arderique* [= *Arderique*], ed. Dorothy Molloy Carpenter, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000; Gabriel Velázquez de Castillo, *Clarián de Landanis*, ed. de A. J. González Gonzalo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005; Gonzalo Fernández de Oviedo, *Claribalte*, ed. de M.^a J. Rodilla León, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa-Universidad Nacional Autónoma de México, 2002; Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. de A. C. Bueno Serrano-Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

¹⁶ *Adramón, Enrique fi de Oliva, Flores y Blancaflor, Lisuarte de Grecia, Oliveros de Castilla, París y Viana, Partinuplés, Polindo, Reina Sebillá, Roberto el Diablo, Tristán de Leonís*.

Concepción	Unión entre un hombre y una mujer: (a) matrimonio (b) no matrimonio
Nacimiento	(a) Parto doloroso (b) Eventos naturales (c) Parto en soledad (d) Parto asistido (e) Lugar del parto (f) Señales en el cuerpo del héroe (g) Aspecto (h) Predicciones (i) Señales externas

El *modus narrandi* de la concepción y del parto, como se ve, se desarrolla siempre de la misma manera, y el núcleo principal de tal relato está constituido por dos motivos centrales: (1) unión entre un hombre y una mujer con la consiguiente concepción del héroe, y (2) nacimiento del héroe, que es un nacimiento caracterizado por algún elemento particular. Estos elementos presentan no pocos ecos de otro relato de nacimiento, el de Heracles, nacido de Alcmena, contado por Homero en la *Iliada*: Alcmena, princesa seducida por Zeus, en el momento de dar a luz sufre los celos de Hera, que casi la hace morir de parto. El episodio es muy complicado y sus temas y motivos son analizados magistralmente en el estudio de Maurizio Bettini¹⁷. La narración del parto de Alcmena ha disfrutado de un notable éxito que le ha permitido vivir en numerosas variantes que circularon en época clásica: Ovidio recoge el relato del largo y fatigoso parto de Alcmena en el libro noveno de las *Metamorfosis*, en el cual es la misma Alcmena quien cuenta a la nuera parturiente las propias desventuras¹⁸, y ya sabemos el enorme aprecio que los literatos medievales dispensaron a Ovidio. Por otro lado, y siguiendo con las lecturas apreciadas en la Edad Media, el motivo de la interrupción del parto nos lleva a la narración del nacimiento de Alejandro Magno difundida en Occidente a través de textos latinos. Mientras que sobre la concepción del héroe macedonio en el célebre poema castellano del siglo XIII se alude sólo a la posible relación entre el mago Nectanebo y la reina Olimpia, los textos latinos que transmiten la historia de los hechos de Alejandro son más bien precisos en este punto, y es evidente que tales textos eran ampliamente conocidos en la Edad Media, sobre todo el *Romanzo di Alessandro* y la versión de Giulio Valerio, en los cuales es posible encontrar una diligente narración sobre cómo es concebido y cómo nace Alejandro Magno¹⁹.

¹⁷ Maurizio Bettini, *Nascere, ob. cit.*

¹⁸ Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosis*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, con uno scritto di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1979, p. 357 y ss.

¹⁹ *Il romanzo di Alessandro*, vol. I, a cura di Richard Stoneman, traduzione di Tristano Gargiulo, Mila-

Sería un trabajo infructuoso emprender una reconstrucción genética del relato de la concepción y del nacimiento del héroe intentando encontrar el grado de intertextualidad entre los textos de la tradición occidental. Lo que sí puede registrarse sin lugar a dudas es que el motivo concepción/nacimiento como secuencia narrativa hunde sus raíces en el mito y en el rito, y como en todos los ritos, según advierte Hans Blumenberg, nos hallamos ante historias «con un alto grado di stabilità nel loro nucleo narrativo, e con una variabilità marginale altrettanto marcata»²⁰. Es lo que en música se define como «tema con variaciones» —aquí reinterpretado como “motivo con variaciones”—, esto es, una exposición de un tema seguida de una serie de reelaboraciones. Sería adecuado, por tanto, detenerse tanto en aquellos elementos narrativos que acunman el *corpus*, como en —obviamente— aquellos que diversifican cada uno de los textos (siempre que sean significativos de una cierta variabilidad narrativa), con el fin de verificar cómo es tratado el motivo concepción/nacimiento del héroe y a través de cuáles motivos éste es presentado al lector de novelas.

1.1. La concepción

En los libros de caballerías la concepción se da generalmente dentro del matrimonio: el 40% de los textos examinados presenta la concepción del héroe entre un hombre y una mujer regularmente casados. En el 17% de los casos, la pareja, deseosa de tener un hijo (un heredero más bien) que no llega, pide la intercesión divina para que se cumpla su deseo de descendencia. Singular parece el caso de *Partinuplés*, en el cual más que solicitar una intervención divina se recurre a una «mora encantadora» (pp. 317-18) que con una treta consigue que la mujer del rey se quede embarazada.

La dificultad de tener hijos sitúa la concepción en el ámbito de los eventos excepcionales, ya que el hecho de que la mujer/reina se quede embarazada es considerado, si no un milagro, sí al menos un evento singular debido a que se había perdido completamente la esperanza de que ello sucediera (*Oliveros de Castilla, París y Viana, Partinuplés, Roberto el Diablo*). Parece evidente cómo las historias caballerescas recurren a formas narrativas para la concepción del héroe que de alguna forma se conectan con la idea de la concepción milagrosa (T510 *miraculous conception*) y con todas las formas que de ésta se derivan, como la concepción por deseo (T513 *conception from wish*), por

no, Fondazione Lorenzo Valla-Arnaldo Mondadori Editore, 2007. Debe precisarse que en el *Alexandreis* de Gautier de Châtillon, fuente privilegiada del *Libro de Alexandre*, la narración comienza con el diálogo entre Alejandro y el maestro Aristóteles, saltando así la sección relativa a la concepción y el nacimiento.

²⁰ Hans Blumenberg, *Elaborazione del mito*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 59.

intercesión divina (T518 *conception from divine impregnation*) o por medio de una oración (T528 *conception because of prayer*). Sin embargo tales motivos ya están presentes en otras tipologías de textos; pienso, por ejemplo, en el marco narrativo del *Sendebär* y en el *Barlaam e Josaphat*, donde también se narra de una pareja deseosa de tener hijos que sólo llegarán mucho tiempo después del matrimonio, como evento más o menos mágico, tal y como sucede en los textos hagiográficos. Ello implica, como primer elemento de reflexión, que un mismo motivo puede ser utilizado por tipologías textuales diversas que comparten el objetivo común de narrar historias fuera de lo común²¹.

Es interesante notar que generalmente la concepción del héroe sigue al encuentro amoroso de los padres y precede al nacimiento, de modo que la narración de tal evento aparece rígidamente encasillada en orden cronológico. Este dato, obvio para los lectores de libros de caballerías, resulta más curioso si se examina la manera en que es narrado. El aspecto más puramente lingüístico puede revelar elementos dignos de destacar al respecto. El *corpus*, de hecho, parece dividirse en aquellos textos en los que se alude al placer de la relación sexual y aquellos otros en los que el encuentro físico es debido a la necesidad de procurarse una sucesión. En el primer caso el embarazo parece ser una especie de accidente (*Enrique fi de Oliva*, *Palmerín de Oliva*, *Polindo y Lisuarte de Grecia*), y aquí encontramos una serie de lemas centrales para la dirección del sentido como *gran plazer* (*Enrique fi de Oliva*), *mucho plazer* (*Polindo*). En este ámbito se sitúan también tres casos singulares: dos de ellos constituidos por el *Amadís de Gaula* y el *Lisuarte de Grecia*, donde más que recurrir a la idea de placer físico, quizá dictado por el sentimiento amoroso de los dos protagonistas, se alude al *vicio*, y uno por el *Palmerín de Oliva*, en el cual la relación física entre hombre y mujer hace que ésta se convierta en *dueña*, marcando así el paso del estado de joven doncella al de mujer. En el segundo caso, el de los textos en que se especifica la necesidad de tener una sucesión, son fundamentales expresiones como *no podía haver generación* (*Oliveros de Castilla*), *no podía aver hijos ni hijas* (*Partinuplés*), *falta de heredero* (*Roberto el Diablo*), *no ovieron fijo ni fija* (*París y Viana*), *la pena que del no concebir* (*Floriseo*), *tener legítima sucesión* (*Arderique*). Es evidente que en este segundo caso se determina una especie de *amplificatio* narrativa dictada precisamente de la necesidad de satisfacer el deseo de tener hijos y

²¹ Sin duda habría que profundizar el examen del motivo de la concepción y del nacimiento en distintos géneros literarios; en este sentido, además de la narrativa breve, sería interesante profundizar lo ya apuntado por Juan Bautista Avallé-Arce, «El nacimiento de Amadís», en *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, ed. by R. B. Tate, Oxford, Dolphin, 1982, pp. 15-25, pp. 20-22, sobre el nacimiento de Pelayo en la *Crónica Sarracina* en los capítulos 53-54.

constituida por las oraciones dirigidas a Dios; de hecho no son pocos los casos en los que el embarazo se produce por voluntad divina:

1. E plugo a Nuestro Señor Dios que a los ocho años la señora Diana uvo una hija mucho bella... (*París y Viana*, p. 663);
2. Y plugo a Dios que la reina fue preñada de un infante... (*Tristán de Leonís*, p. 8);
3. ... plugo a Nuestro Señor que esta señora concibiesse (*Floriseo*, p. 5);
4. Plugo a Dyos que de ay a pocos dyas la rreyna se syntyó preñada. (*Crónica de Adramón*, p. 12).

Sin duda sorprende la expresión recurrente *plugo a Dios/Nuestro Señor que...*, signo de que la novela, en un cierto momento de la historia, empieza a utilizar expresiones a modo de fórmulas épicas, probablemente en vista de un público ya ducho en lecturas de historias caballerescas. En este sentido algunas expresiones lingüísticas garantizaban la recepción del pasaje en cuestión, vehiculando contenidos que satisfacían su horizonte de expectativas. Aquí los textos comunican una voluntad superior divina que hace que la mujer se quede embarazada. No se trata de un elemento mágico, sino de un deseo de Dios que el hombre no puede rehuir. La idea de la mujer que queda embarazada se expresa, en la mayoría de los casos, con una metáfora que conceptualmente se asocia a la idea de plenitud (*preñada*) que expresa la imagen de una mujer con el vientre lleno²².

Consideramos bastante evidente que en la narración de la concepción del héroe, dejando a un lado las dos grandes variantes identificadas (la accidentalidad del evento, si bien siempre deseado por Dios, y el deseo de descendencia), las novelas de caballerías parecen seguir una serie de elementos narrativos ligados al folclore, pero sobre todo vuelven la vista a una idea de narración mítica ya presente en la Biblia: basta pensar en el hecho de que María queda embarazada antes de haberse casado. El hecho excepcional de la concepción de Cristo reside, sin embargo, en el mantenimiento de la virginidad de María, al menos según *Mateo* (1, 18-25) y *Lucas* (1, 26-38). María concibe a Jesús sin una relación sexual y de forma sobrenatural, por obra del Espíritu Santo, de hecho en *Mateo* 1, 24-25 se dice que María y José no se habían “conocido”, que según la expresión semítica quería decir que no habían tenido relaciones sexuales.

²² Como afirma Northop Frye, *Il potere delle parole*, *ob. cit.*, 91, a través de la metáfora se crean imágenes con las cuales se desarrolla la narración, un concepto que aquí se quiere sólo apuntar pero que será retomado en las conclusiones del presente trabajo.

1.2. El parto y el nacimiento

La secuencia narrativa que sigue a la concepción es la del parto y el nacimiento, y aquí tres elementos narrativos destacan por el recurso frecuente que se hace de ellos: el parto doloroso, la presencia de alguien en ese momento y la presencia de señales externas. Aproximadamente el 30% de los textos cuenta que el nacimiento es anunciado por dolores que van creciendo a lo largo del parto (*Reina Sebilla*, *Claribalte*, *Amadís de Gaula*). Por lo general las protagonistas dan a luz gracias a la presencia de alguna dama de compañía que les ofrece asistencia y ayuda; el 30% de los textos, de hecho, especifica que hay siempre alguien que socorre a la parturienta (Darioleta en el *Amadís de Gaula*; Besalгина en el *Floriseo*, una doncella en el *Polindo* y en el *Tristán de Leonís*, Tolomestra en el *Palmerín de Oliva*, tres mujeres en la *Reina Sebilla*). Es de destacar que no siempre se especifica el nombre de quien ayuda a la parturienta: en esos casos más que de personajes cabe hablar de figuras a modo de comparsa que luego no desempeñarán ningún papel en la narración, mientras que en otros casos se trata de personajes que constituyen auténticas medianeras que incluso llegan a propiciar el encuentro amoroso entre los dos amantes, como Darioleta, que hará de intermediaria entre Elisena y Perión. Son sobre todo las novelas del siglo XVI las que recurren a estas figuras, mientras que en textos de siglos anteriores parece que las mujeres dan a luz en soledad o no se considera necesario mencionar quién las asiste en el parto.

Más o menos el 33% de los textos alude a señales externas que también pueden ser interpretadas como elementos simbólicos relacionados con el destino heroico del protagonista²³. Estas señales pueden ir en una doble dirección y ser descritas (1) como fenómenos atmosféricos (*Roberto el Diablo*) que manifiestan de modo inequívoco el nacimiento de un ser singular, o (2) como eventos que de alguna forma están ligados al nacimiento, como por ejemplo el oso que sale de un arbusto para matar al niño a punto de nacer (*Clarián de Landanís*), o la leche de una salvaje que nutre a Floriseo (*El Victorial*, *Floriseo*)²⁴. A esta segunda categoría pertenece también el abandono, elemento narrativo bastante recurrente (*Amadís de Gaula*, *Palmerín de Oliva*, *Primaleón*).

²³ También hay señales del destino heroico en el curso de la infancia, como en el caso de Garfín y de Roboán, para el cual se sugiere la lectura de Axayácatl Campos García Rojas, «Las señales y marcas del destino heroico en el *Libro del caballero Zifar*: Garfín y Roboán», *Bulletin of Hispanic Studies*, 1 (2000), pp. 17-25.

²⁴ Me parece digno de subrayar cómo Gutierre Díaz de Games, en *El Victorial*, establece intencionalmente un paralelismo entre la lactancia de Alejandro y la de Pero Niño: «E aun çerca desto conteçió al rey Alexandre con su madre la reyna Olinpias» (*El Victorial*, ed. cit., p. 232).

Igualmente frecuente es la mención de señales particulares en el cuerpo del recién nacido (casi en el 20% de los textos) que son símbolos interpretables como marcas del destino heroico del protagonista y como elementos con la función de facilitar la anagnórisis final (*Claribalte*, *Linda Melosina*, *Palmerín de Oliva*, *Reina Sebilla*)²⁵.

Los motivos relacionados con el nacimiento son múltiples: sólo algunos encajan en el ámbito del *Miraculous birth* (T 540) porque no siempre se hace referencia a un nacimiento fuera de lo común estrictamente hablando; de hecho son pocos los casos en que nos encontramos ante este tipo de motivo, como en el *Alexandre* y en *Roberto el Diablo*. En los otros casos hallamos un nacimiento ligado a la oración o la magia, como ya hemos visto para la concepción (T 548 *Birth obtained through magic or prayer*). Cabe destacar el caso de Roberto el Diablo, cuyo nacimiento se relaciona con el más general motivo *Monstrous birth* (T 550) y más concretamente con el motivo T 550.2 *Abnormally born child has unusual powers*.

Dejando a un lado la miríada de motivos presentes en el *corpus* de referencia, creemos interesante centrar la atención en el nacimiento y sus modalidades narrativas. El estudio analítico de Maurizio Bettini sobre la historia del nacimiento de Heracles ofrece la oportunidad de evidenciar los motivos principales de la narración del parto de Alcmena, prácticamente constituido por cuatro núcleos que el mismo estudioso define como “míticos”²⁶: (1) la parturienta, (2) su enemiga, (3) los problemas que resolver para facilitar el parto y (4) la liberación de la parturienta. Como puede notarse, los cuatro núcleos no corresponden del todo a los individualizados en el *corpus* aquí analizado, aunque hay elementos comunes como (1) la parturienta y (4) la liberación de la parturienta, motivo este último constituido sobre todo por quien asiste en el parto y ayuda a la madre a ocultar el evento en caso de que se trate de un nacimiento fuera del matrimonio. Por lo demás la diferencia sustancial entre la narración homérica y los textos aquí tratados es puramente de perspectiva: mientras en la *Ilíada* la atención se dirige al impedimento del parto y a su resolución, en nuestro *corpus* la atención se centra en el nacimiento, en el evento que pone en el mundo al héroe. Es por este motivo por lo que en los textos examinados aparecen sólo el primer y último elemento de los cuatro individualizados por Maurizio Bettini.

²⁵ Sobre las señales en el cuerpo véanse Paloma Gracia, *Las señales del destino heroico*, Barcelona, Montesinos, 1991 y François Delpech, *Histoire et légende: essai sur le genèse d'un thème épique aragonais (la naissance merveilleuse de Jacques I le Conquérent)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993.

²⁶ Maurizio Bettini, *Nascere*, *ob. cit.*, pp. 70-71.

Por lo que se refiere a la parturienta, los textos pasan por alto la descripción del parto precisamente porque prefieren metaforizar un evento antes que describirlo, de ahí que se aluda al dolor, como anteriormente apuntábamos. No es casual que el mismo Homero eluda tales aspectos, como hacen los narradores posteriores cuando reescriben el parto de Alcmena²⁷. Ya que el criterio parece ser puramente narrativo, es entonces suficiente mencionar el dolor: Elisena, en el momento de dar a luz a Amadís, no puede gemir para que no la oigan (razón por la cual su *angustia* aumenta). El único texto algo más explícito en ese sentido parece ser el *Tristán de Leonís*, en el cual se alude a la posición supina de la madre del protagonista, pero nada más. La metáfora más común es la de la separación de dos cosas, fenómeno que provoca un fuerte dolor: al concepto de plenitud indicado por el lema *preñada* se opone el frecuentísimo uso de *parir*, que conceptualmente indica ‘partición’, ‘separación’ de dos cosas.

A este elemento común se añade también el del tiempo del parto: se trata de un momento que madura, que se cumple oportunamente, el momento del nacimiento del héroe que llega después del de la concepción. Los textos aluden a la llegada del tiempo justo, incluso precisando en algunas ocasiones el día y la hora de inicio del parto: Griana nota los dolores una hora antes de la caída de la noche (*Palmerín de Oliva*), y Florio y Blancaflor nacen el domingo de ramos.

También referidas al parto y al nacimiento encontramos algunas otras alusiones sobre el momento en el que nace el héroe:

1. mas en cabo de una pieça quiso el Señor poderoso que sin peligro suyo un fijo pariesse, y tomándole la donzella en sus manos (*Amadís*, p. 246);
2. y al tiempo que el Emperador cenava, Griana parió un fijo, el más fermoso que dezíe se vos podría. Tolomestra lo tomó muy prestamente (*Palmerín de Oliva*, p. 56);
3. Y parió una fija maravillosamente fermosa y la donzella la dio al donzel su padre... (*Primaleón*, p. 136);
4. Onoloria parió un infante, y no fue nascido cuando sin le ver fue tomado... (*Lisuarte de Grecia*, p. 223);

La mayor parte de los textos hace referencia a las manos de las doncellas que asisten en el parto, y cuando no hay una mención explícita entonces se alude a damas de compañía, confidentes o asistentas que de alguna manera facilitan el parto, ayudando a las princesas que dan a luz. La alusión directa a las manos recuerda un dato mítico-folclórico referido a las manos levantadas con las palmas hacia arriba en señal de buen auspicio que tan frecuentemente

²⁷ *Ibidem*, pp. 77-79.

encontramos en la iconografía clásica que representa el nacimiento de diosas y dioses²⁸. Con respecto a las manos, parece que en los textos del *corpus* se quiera expresar un gesto de acogida, como si el recién nacido fuera acogido en las manos de alguien antes de llegar a tocar el suelo precisamente porque se trata de un individuo de noble linaje.

Pasando al otro punto común con los identificados por Maurizio Bettini, parece que muchos textos concedan un papel relevante a las damas-ayudantes; de hecho los textos se detienen en la astucia de la dama-ayudante, que normalmente no es una dote innata sino una iluminación de Dios. La astucia no está exclusivamente ligada al parto sino más bien a cómo ayudar a una mujer que da a luz a esconder el evento del parto. Por eso se hace necesario llevar a la parturienta a un lugar apartado, crear un ambiente reservado para tal evento, ya que el héroe, por ser su concepción fruto de un pecado, no nace públicamente sino a escondidas. Aquí es posible percibir uno de los ritos de separación, los cuales, según Arnolg Van Gennep, «hanno appunto lo scopo di far uscire la donna incinta dalla società generale, dalla società familiare e talvolta persino dalla società sessuale»²⁹. Semejante astucia recuerda, aunque sólo lejanamente, la astucia de la narración homérica. No se trata obviamente de una idéntica *facies* narrativa, sino de un motivo simplemente recordado que por sí mismo no implica una descendencia directa de nuestros textos con respecto al de Homero; más bien se trata de retomar, aunque sea sólo lejanamente, ciertos elementos. Ello es indicio de que ciertas narraciones, o partes de ellas, de alguna manera logran abrirse camino en el tiempo, sedimentándose en el imaginario colectivo narrativo, con una evidente re-mitificación literaria.

2. La concepción y el nacimiento del héroe: motivo con variaciones

Los resultados del análisis permiten ofrecer un cuadro más bien singular sobre el juicio que Cervantes expresa a través de la boca del canónigo toledano según el cual los libros de caballerías *son una mesma cosa* (*Quijote* I, 47). Tal afirmación, como acertadamente advierte María Carmen Marín Pina³⁰, alude a la puesta en acto de un proceso de abstracción de los motivos asociados a un único núcleo significativo. Dicho proceso corre el riesgo de reducir todo a un *unum* debido a que muchos textos presentan el mismo tema/argumento. En realidad cada uno de ellos es capaz de tematizar de forma propia,

²⁸ *Ibidem*, p. 134.

²⁹ Arnold Van Gennep, *I riti di passaggio*, introduzione di Francesco Remotti, Torino, Bollati Boringhieri, 1981, p. 35.

³⁰ María Carmen Marín Pina, «Motivos y tópicos caballerescos», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, coord. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 857-902, p.857.

o de forma similar, gracias a la capacidad de jugar con las unidades concretas de contenido, es decir, los motivos³¹.

Al intentar dar cuenta de cómo es narrado el segmento de la concepción y del nacimiento del héroe resulta evidente que no todos los textos son iguales, y se puede adelantar la hipótesis de que del mismo motivo se ofrece toda una miríada de variables que constituye la diferencia entre uno y otro texto. Intentar comprender la razón de este hecho implica saber captar el sentido mismo de narrar en la Edad Media.

La sustancia de la idea del tema y del motivo ofrece un primer elemento de reflexión; han sido numerosas las disquisiciones teóricas sobre la diferencia entre uno y otro, y no es el caso de repasar las distintas elaboraciones propuestas al respecto³². Si, como recuerda Cesare Segre³³, se acepta la idea generalizada de que el motivo es un elemento menor, entonces el de la concepción y el nacimiento es un motivo que funciona como elemento que confirma la aparición del héroe en el mundo de la ficción y que, al mismo tiempo, contribuye a estructurar la narración. En todas las obras hay una unidad narrativa reservada a explicar cómo ha sido concebido y cómo ha nacido el héroe, y ello nos lleva a considerar que estamos ante una idea de narración que parte de un *frame* constituido por bloques temáticos unitarios relacionados entre sí por la idea de querer narrar una historia cronológicamente ordenada³⁴. Concepción y nacimiento, en definitiva, son componentes esenciales que se relacionan entre ellos y que junto a los otros dan lugar a un sistema bien organizado, cohesionado y coherente. Tratándose de un sistema bien estructurado, es fácil hallar informaciones relevantes además de generar fáciles procesos de inferencia, precisamente porque un *frame* es una especie de andamiaje constituido por un alto grado de informaciones sobre situaciones y objetos estereotipados. De hecho es el *frame* el que asegura la comprensión de las historias por parte de sus lectores, ya que hace referencia a historias semejantes cuya fruición es garantizada por la posibilidad de que éstas puedan ser reproducidas de modo más bien típico, incluso recurriendo a formas narrativas míticas: piénsese, por ejemplo, en la concepción y nacimiento de Cristo, una especie de imagen

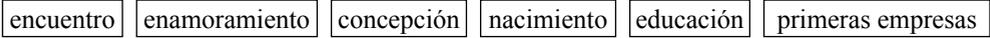
³¹ Clotilde Bertoni y Massimo Fusillo, *Tematica romanzesca o topoi letterari di lunga durata?*, *ob. cit.*, p. 32. Véase también lo que respecto a la figura femenina afirma María del Rosario Aguilar Perdomo, «Las doncellas seductoras y requeridoras de amor en los libros de caballerías españoles», *Voz y Letra*, 15:1 (2004), pp. 3-24, pp. 3-4.

³² Además de las referencias ya mencionadas en el presente trabajo, señalo también Cesare Segre, *Tema/motivo*, en *Enciclopedia*, vol. XIV, *Tema/motivo-Zero*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 3-23.

³³ *Ibidem*, p. 15.

³⁴ Alberto Varvaro, *I romanzi della Romania medievale*, en *Il romanzo*. III. *Storia e geografia*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, pp. 33-56, pp. 35-36. Para el concepto de *frame* hacemos referencia a Marvin Minsky, *La società della mente*, Milano, Adelphi, 1989.

ancestral, funcional para cualquier narración que quiera teñirse de un halo excepcional. Si los héroes de las novelas no son figuras comunes, deben de alguna forma asomarse al mundo con modalidades singulares. Probemos a presentar de forma esquemática el *frame* concepción/nacimiento:



Los lectores de libros de caballerías que se disponen a leer un texto esperan encontrarse esta secuencia con una rígida disposición cronológica, representada bajo forma de *script*, es decir, narrada bajo forma de secuencia de eventos y acciones³⁵. Aquello que es percibido como siempre idéntico por un lector como Cervantes es sustancialmente una estructura externa cuya matriz, para las novelas del XVI, se remonta a las antiguas narraciones artúricas franceses y, yendo todavía más atrás en el tiempo, a las leyendas hagiográficas³⁶. Con esto no se quiere afirmar que exista una homogeneidad que reduce todo a un único modelo, sino que es completamente necesario asumir el dato incontrovertible de la presencia constante de un único modelo subyacente, quizá no perceptible a primera vista pero en cualquier caso siempre activo. Por esto la variable no debe ser buscada en la capacidad de innovar el *frame*, sino en la capacidad de narrar; es en el plano de la *inventio* donde se pone en juego la escritura mucho más que en el de la *dispositio*. Propio de la *inventio* es poner a prueba la habilidad del escritor, no tanto en el acto creativo como en su capacidad de dar color nuevo a lo ya conocido; tanto es así que el autor se mueve dentro de *topoi* ya experimentados, una especie de esquema que puede asumir los contenidos más dispares. Así se explica el recurso a tales fórmulas, y se puede suponer que es el *script* el que proporciona una especie de representación semántica dotada de una estructura jerárquica en cuyo interior se pueden reconocer las frases que permiten al receptor situar los eventos en un determinado contexto. El esquema es por tanto realizado a partir de la identificación de categorías

³⁵ Roger C. Schank y Robert P. Abelson, *Scripts, Plans, Goals and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures*, Hillsdale, N.J., Erlbaum, 1977 han elaborado el concepto de *script* para describir formalmente los conocimientos que el sistema humano de elaboración de textos usa para reconstruir la representación semántica. Parten del presupuesto de que el conocimiento humano se organiza a partir de un elevado número de situaciones rutinarias en las que el papel de los participantes, los objetos y el papel de las acciones son estándar y, en cierta medida, también las secuencias de escenas o acciones. Las acciones que realizamos son a menudo el fruto de comportamientos adquiridos, que se esquematizan en nuestra mente para ser reutilizados en determinadas circunstancias y que son comunes a todos.

³⁶ Gaetano Lalomia, *I viaggi dei cavalieri, ob. cit.* Sobre la trama prototipo de las novelas de caballerías del s. XVI véase Federico Francisco Curto Herrero, *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*, Madrid, Fundación Juan March, 1976, y Daniel Eisenberg, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 1982, pp. 55-74.

que se relacionan con informaciones contenidas en el texto³⁷. De este modo el autor juega en gran manera con la posibilidad de fruición del texto, ya que cuanto más congruente sea un texto con el esquema (y el modelo), más rápido será el disfrute, la memorización y la recuperación de información en vista de la lectura de otro texto. Por otra parte, el mismo Cesare Segre ya había afirmado precedentemente que los motivos presentan una estructura sintáctica básica porque son residuos de una experiencia atávica³⁸.

Partiendo de la base de todo lo expuesto hasta el momento, parece evidente que la concepción y el nacimiento del héroe funcionan como motivos que contribuyen a estructurar el relato; en un cierto sentido se trataría de núcleos imprescindibles en la narración caballerescas y que, como hemos visto, siempre están presentes. Lo que varía es la presencia de motivos y cómo éstos son tratados por cada uno de los autores. Se genera así una miríada de motivos que oscila desde un grado mínimo cuando el motivo es solamente esbozado, a un grado más elevado, si no máximo, cuando el motivo es desarrollado por completo. Un ejemplo de motivo ampliamente desarrollado puede ser la fase preparatoria del parto de Elisena, madre de Amadís de Gaula, que en realidad constituye una *amplificatio* narrativa si dicha secuencia es comparada con otros casos donde la fase preparatoria del parto sólo es esbozada o incluso desaparece. Prácticamente se produce lo que señalaba Vladimir Propp respecto a las funciones de las fábulas de magia rusas, es decir, que en todos los textos pueden existir las funciones por él identificadas, aunque no siempre la secuencialidad de éstas sea la misma debido a que algunas pueden cambiar de posición³⁹. En una óptica a largo término la reescritura de determinados motivos de naturaleza mítica no hace más que demostrar que en la Edad Media ha habido una re-mitificación de la literatura.

También hay que considerar que los motivos juegan un papel distinto en el interior de la narración, según la función que desarrollan y según el lugar que se les asigna dentro del esquema narrativo. En otra ocasión hemos tenido la oportunidad de constatar que «injuria» y «vengança» constituyen motivos narrativos dinámicos porque activan el sentido de la narración, contribuyen-

³⁷ Maria Chiara Levorato, *Racconti, storie e narrazioni. Il processo di comprensione dei testi*, Bologna, Il Mulino 1998, p. 270.

³⁸ Cesare Segre, *Testo letterario, interpretazione, storia: linee concettuali e categorie critiche*, en *Letteratura italiana. IV. L'interpretazione*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1985, pp. 21-140, p. 95; señala además que los motivos «rappresentano [...] l'attuazione di "schemi di rappresentabilità", di quelle forme insomma con cui l'uomo, animale linguistico, ha appreso a tradurre i fatti in parole, l'organizzazione degli avvenimenti in organizzazione sintattica; e a selezionare dalle sue percezioni quelle pertinenti all'avvenimento di cui si sta occupando».

³⁹ Vladimir Ja. Propp, *Morfologia della fiaba. Le radici storiche dei racconti di magia*, traduzione di Salvatore Arcella, Roma, Newton Compton Editori, 2006, pp. 86-97.

do a exponer la visión del mundo del autor⁴⁰; en el caso aquí examinado, en cambio, creemos que el motivo puede ser considerado no dinámico sino estático, ya que no se adentra a lo largo de toda la narración sino que ocupa un lugar muy concreto que es siempre el mismo: la sección inicial de la novela. La situación cambia en las novelas más complejas del XVI, aquellas que de alguna manera inician a fragmentar la linealidad cronotópica estructurante y donde las concepciones y los nacimientos pueden encontrarse en el interior de la narración debido a la aparición de un nuevo héroe⁴¹. Con todo ello, respecto al motivo del coraje y de la venganza, nos encontramos siempre dentro de una secuencialidad estática que simplemente es dislocada pero que no tiene efectos sobre el fluir narrativo.

Para concluir podemos decir que en el análisis de los motivos narrativos es necesario tener en cuenta diversos factores, por lo menos a la luz de nuestra personal experiencia de análisis que, de forma completamente provisional, intentamos elaborar en los siguientes puntos:

1. valor estructurante de los motivos;
2. mayor y/o menor dinamismo de los motivos dentro de los textos;
3. evolución de los motivos en el tiempo;
4. valor cognitivo de los motivos en el interior de los textos;
5. tratamiento del motivo;
6. intertextualidad.

Sobre la base de estos seis puntos, al menos por lo que se refiere al motivo de la concepción y del nacimiento, creemos que se evidencia que en el futuro los análisis de los temas, más aún que el de los motivos, deberán tomar en consideración el peso cognitivo que éstos asumen desde la perspectiva de los receptores de los textos. Se trata, en definitiva, de hacer que el horizonte de análisis pase del texto al lector.

Recibido: 23/05/2011

Aceptado: 15/07/2011

⁴⁰ Gaetano Lalomia, «'Injuria' e 'vengança': motivi narrativi dinamici dell'*Amadis de Gaula*», en *Medioevo romanzo e orientale. Temi e motivi epico-cavallereschi fra Oriente e Occidente*. VII Colloquio Internazionale, Ragusa, 8-10 maggio 2008, a cura di Gaetano Lalomia e Antonio Pioletti, postfazione di Antonio Pioletti, indici a cura di Giovanna Carbonaro, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2010, pp. 189-200.

⁴¹ Sobre la fragmentación cronotópica cfr. Gaetano Lalomia, *I viaggi dei cavalieri*, ob. cit.



RESUMEN: La concepción y el nacimiento del héroe es un motivo literario de todos los tiempos y de todas las culturas; el mismo Stith Thomson recoge una amplia tipología (T500-T599, *Conception and birth*). El motivo literario está presente en los *libros de caballerías* también, y aparece de forma recurrente. A través del análisis del motivo de la concepción y del nacimiento del héroe es posible comprobar cómo un mismo elemento narrativo se repite constantemente, hasta convertirse en un topos recurrente que pasa en todas las historias; su análisis permite probar como en lugar de debilitar la fuerza narrativa se convierte en un elemento enriquecedor precisamente porque cada uno de los textos y de los autores tiene la capacidad de tematizar de forma variada, en una gradación que va de lo parecido a lo diverso. Después del estudio del *modus narrandi* de la concepción y del nacimiento del héroe, que incluye el motivo del parto, se esbozan las variaciones con las que los *libros de caballerías* se apoderan del mismo motivo; a la base de la recurrencia está la idea de narración que parte de un *frame* funcional para el lector, para la memorización de los contenidos.

ABSTRACT: The conception and the birth of the hero is a literary theme that is present in every period and in every culture: Stith Thomson himself proposes a wide typology (T500-T599, *Conception and birth*). This literary theme can be retrieved in the *libros de caballerías* very often too. Through an analysis of the theme of the conception and birth of the hero it is possible to verify how one single narrative item is continuously repeated until it becomes a topos that occurs in every work; the analysis allows to highlight how instead of decreasing the narrative value it manages to enrich it, because in every text and every author it is variously proposed, within a range that goes from highly similar to totally different. After the analysis of the *modus narrandi* of the conception and birth of the hero, that includes the theme of the delivery, the variations with which the *libros de caballerías* acquire the same theme will be outlined; at the basis of the recurrence there is the idea of narration that stems from a functional *frame* for the reader, which enables him/her to remember the content.

PALABRAS CLAVES: Concepción y nacimiento, parto, héroe, recurrencia de motivos literarios, *frame* narrativo

KEYWORDS: Conception and birth, delivery, hero, recurrence of literary themes, narrative *frame*.