

**ACTAS DEL XIII
CONGRESO INTERNACIONAL
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL**

(Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)

**IN MEMORIAM
ALAN DEYERMOND**

II

Editadas por
José Manuel Fradejas Rueda
Déborah Dietrick Smithbauer
Demetrio Martín Sanz
M^a Jesús Díez Garretas



VALLADOLID
2010

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010

© Los autores, 2010

Reservados los todos derechos. Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio, salvo para citas, sin permiso escrito de los propietarios del copyright

Publicado por el Ayuntamiento de Valladolid y la Universidad de Valladolid

Ni el Ayuntamiento de Valladolid, ni la Universidad de Valladolid (UVa) ni la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM) ni los editores son responsables de la permanencia, pertinencia o precisión de las URL externas o de terceras personas que se mencionan en esta publicación, ni garantizan que el contenido de tales sitios web es, o será, preciso o pertinente.

Edición realizada dentro del proyecto de investigación VA46A09 financiado por la Junta de Castilla y León.

Ilustración de la cubierta de María Varela

ISBN 978-84-693-8468-8

D.L. VA 951-2010

Impreso en España por
Valladolid Artes Gráficas

MOTIVOS CARACTERIZADORES EN EL *ROMANCERO VIEJO*

AURELIO GONZÁLEZ
El Colegio de México

El romance como espléndida expresión de la literatura tradicional, utiliza un lenguaje particular configurado por elementos que al tiempo que llenan una función nemónica cumplen con diversas funciones narrativas o poéticas. En este sentido, los motivos y las fórmulas, además de ser elementos memorizables por su recurrencia o fijeza discursiva, pueden cumplir con otros cometidos en la economía textual como es la caracterización de personajes o situaciones narrativas contextuales. En este sentido es necesario recordar que el motivo es una unidad narrativa mínima. Los antecedentes de esta concepción del motivo como unidad menor o unidad esencial los podemos encontrar incluso en otras disciplinas. Así por ejemplo, es en el siglo XVIII que se empezó a usar la palabra motivo como un término técnico musical que indicaba el núcleo melódico, armónico o rítmico de la idea que se desarrolla en una composición musical. Después el término pasó al campo de las artes plásticas, donde el uso del motivo como un concepto teórico ha sido muy importante. Sin ir más lejos, Panofsky, al hablar de los significados de la obra de arte, considera que las formas puras, esto es las representaciones de objetos naturales por medio de líneas, colores o masas de metal o piedra, tienen un significado primario o natural que se manifiesta en los motivos, y “el mundo de las puras formas reconocidas así como portadoras de significados primarios o naturales podrá denominarse el mundo de los motivos artísticos”.¹ A su vez los motivos pueden tener significados secundarios o convencionales a los que Panofsky llama “imágenes o personificaciones”. Un artista puede, en un momento dado, emplear motivos clásicos revestidos de un significado no clásico, o bien temas clásicos expresados por figuras no clásicas.² Esto quiere decir que el motivo puede adquirir nuevos signifi-

¹ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972, pág. 15.

² *Ibid.*, pág. 28.

cados en cada nueva reutilización y por tanto llegar a tener diversas funciones sin perder su forma.

En los estudios literarios el término ‘motivo’ por lo general se ha tratado en alguna de las siguientes dimensiones: “unidad mínima, elemento generativo o elemento recurrente. Pero habría que matizar esta afirmación pues en muchos autores el tratamiento del motivo como elemento generativo o recurrente habitualmente no excluye la consideración de que se trata de una unidad mínima”.³

Ya que los motivos son unidades mínimas narrativas pueden tener una función caracterizadora dentro de la economía verbal del romance en un sentido paralelo al de las fórmulas y similar al que pueden tener los tópicos. A propósito de estas unidades hay que recordar que en el esquema de enunciación-recepción en la transmisión oral de los romances

los tópicos funcionan como unidades compositivas del texto y como referentes preconocidos (aunque al margen de la significación particular en el texto) con distintas posibilidades funcionales, esto es pueden tener una función genérica (identificación del tipo de historia); climática (crean la atmósfera de la narración); introductora (presentación de personajes, ubicación espacio temporal).⁴

También hay que tomar en cuenta que es útil concebir el motivo, en tanto es una unidad que forma parte del lenguaje tradicional, como una “proposición narrativa elemental”⁵ que implica elementos estables que pueden servir para definirlo en su generalidad, y elementos variables que pueden definir submotivos o variantes únicas.

Un problema que se puede presentar al tratar de identificar los motivos en una narración es el que a mi parecer presenta el *Catálogo General del Romancero* (y otros catálogos), pues aunque esta obra los define como las “unidades narrativas que los cantores o recitadores tienen a su disposición como conocedores del lenguaje narrativo tradicional”,⁶ cuando trata de ejemplificar lo que es un motivo, se mencionan como tales “sueño présago”, “caza frustrada”, “señal

³ Aurelio González, “El concepto de motivo: unidad narrativa en el Romancero y otros textos tradicionales”, *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, en Lillian von der Walde, ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, pág. 356.

⁴ Aurelio González, “Tópicos caracterizadores épicos y novelescos en el Romancero viejo”, en Margarita Freixas y Silvia Iriso, coords., *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, I, Santander, Gobierno de Cantabria-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, pág. 858.

⁵ Claude Bremond, “Sobre la noción de motivo en el relato”, *La crisis de la literariedad*, Miguel Ángel Garrido, ed., Madrid, Taurus, 1987, pág. 124.

⁶ Diego Catalán et al., *Catálogo general del Romancero pan-hispánico (CGR)*, I, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1984, pág. 128.

de reconocimiento”, “lugar deleitoso”, “solsticio de verano”; “disfraz”, “espada de oro” o con lo cual pueden ser motivos acciones, ubicaciones espacio-temporales, objetos, o incluso personajes. De acuerdo con estos ejemplos, el motivo, en cuanto unidad intercambiable, sería unidad de discurso y no de intriga (unidad narrativa). Para que el motivo pueda ser entendido como unidad narrativa lo tenemos que ver en relación con la secuencia fabulística, y esto hace necesaria la relación personaje-acción y así los ejemplos antes mencionados tendrían que formalizarse de otra forma, pues si no se implica una acción más bien pueden ser elementos simbólicos o tópicos usados en un discurso codificado.

Por lo tanto, desde mi punto de vista en el plano del discurso podemos reconocer dos tipos de unidades: las fórmulas y los motivos. “Las primeras son aquellas unidades que no expresan un contenido narrativo más profundo; y los motivos son las unidades mínimas narrativas en las cuales se expresa el significado de las secuencias fabulísticas, o partes invariantes de la historia”.⁷ Estas unidades pueden llenar la función de caracterizar a un personaje y definir su carácter en el contexto de una historia particular, y señalar al receptor el posible desenlace de la historia que se narra. En una perspectiva narrativa amplia cumplen la función que llenan las fórmulas en un nivel discursivo del tipo “buen rey”.

Veamos como pueden funcionar algunos motivos como elementos caracterizadores en el Romancero viejo. Por ejemplo, el ir de caza es un motivo (unidad mínima narrativa recurrente) que implica la acción específica de un personaje en un momento determinado y en un espacio también determinado (aunque esto no se explicita necesariamente) y cuyo resultado (positivo o negativo) puede formar parte o no del motivo. Lo primero que hay que señalar en el contexto medieval e incluso posterior del Romancero viejo, y que era claro para el receptor del texto en ese momento, es que se trataba de una actividad reservada al caballero, esto es a la nobleza, y que por lo tanto su sola mención es un elemento que refuerza en el texto la caracterización del personaje como noble o caballero. Por otra parte, la cacería es una actividad que implica el alejamiento del castillo, que en este sentido funciona como el espacio del orden, a diferencia del bosque, lugar natural de la caza, que como espacio exterior, puede entenderse como el espacio peligroso, el ámbito del desorden o el caos y desde luego el lugar donde el caballero se prueba. En este sentido el bosque también es el lugar de los encuentros que pueden alterar la condición del caballero, por lo que la presencia de la caza en el romance implica, además de caracterizar al personaje, posibles

⁷ González, “El concepto de motivo...”, *op. cit.*, pág. 383.

desarrollos narrativos.

Una primera implicación del motivo de la caza lo tenemos, de forma muy sencilla, en el romance de Landarico. El romance se inicia de la siguiente forma:

Para ir el rey a caça de mañana ha madrugado. (*Landarico*, 35, v. 1, pág. 192)⁸

El rey, supuestamente Chilperico si asumimos el trasfondo histórico, se va a dedicar a una actividad propia de la nobleza, pero de ocio, no es una actividad derivada del cumplimiento de sus deberes reales o en bien de sus súbditos. El episodio siguiente es el desafortunado encuentro con la reina que descuidadamente le llama Landarico cuando él se le acerca sin avisar. El “buen rey” desconcertado y confuso no hace nada y se marcha y nuevamente es la mención de la cacería la que sirve para señalar el estado del rey:

Salido se ha el rey, que palabra no ha fablado;
a su caça se ha ido, aunque en ál tiene cuidado. (vv. 11-12)

El rey no queda muy bien parado, pues ante la sospecha de que la reina lo engañe y con ello que su honra quede por los suelos, la decisión de irse de caza no parece ser la mejor.⁹ En este sentido el motivo de la caza tiene una función caracterizadora, ya que la acción del monarca lo define como un personaje, al menos, dubitativo y en el extremo como poco consciente de su honra en cuanto valor social, pues si considera que la reina lo engaña y no reacciona, está degradado socialmente, si la situación lo deja dubitativo, la caracterización tampoco es positiva. Como es de esperarse, el rey, que al irse de caza sale del espacio del orden y se dirige al lugar peligroso, esto es del desorden, encuentra la muerte a traición cuando regresa al castillo del que ha tomado posesión la reina al actuar en consecuencia.

Otro ejemplo de la ubicación del caballero en la acción de la caza lo tenemos en esta versión de *La muerte ocultada*. El motivo nuevamente se sitúa en el episodio inicial del romance, siendo clara su función de ubicar y caracterizar al caballero. En este caso se hace explícita la presencia de las armas como parte importante de la cacería por el enfrentamiento que tendrá lugar. La mención de las armas refuerza la idea del caballero como listo para el enfrentamiento y por tanto su nivel como caballero recibe una caracterización positiva y queda implícito el peligro que implica el ir de cacería. En este caso el motivo de la caza tie-

⁸ Si no se indica otra cosa los textos están tomados de Giuseppe Di Stefano, *Romancero*, Madrid, Taurus, 1993. Solamente indico entre paréntesis el título, el número del romance y de los versos citados.

⁹ Louise Mirrer-Singer, “The concept of ‘speech genres’ and the problem of dialogue in the romances viejos”, *Anuario Medieval*, I, 1989, págs. 147-155.

ne como complemento la ubicación temporal tópica de “lunes por la mañana”¹⁰ que tendrá valor indicial de lo negativo de la acción, pues tradicionalmente en el Romancero el lunes tiene valor de día nefasto:

Levantóse Bueso lunes de mañana,
tomara sus armas y a la caça iría. (*La muerte ocultada*, 150, vv. 1-2, pág. 413)

A continuación se establece un contraste entre la acción y la ubicación espacial, pues el encuentro en la cacería tendrá lugar, durante una pausa en la cacería, en un “prado verde”, muchas veces expresión de LOCUS AMOENUS, sólo que en este caso el encuentro no será placentero sino terrible pues va a ser con el Huerco, la personificación de la Muerte, que derrotará al caballero:

En un prado verde se sentó a almorzare;
vido estar al huerco las armas tomare.
Hirió Bueso al Huerco en el carcañale,
hirió el Huerco a Bueso en su voluntade. (vv. 3-6)

En este caso es clara la implicación de la cacería como la justificación para que el caballero vaya al lugar peligroso y de los encuentros extraordinarios, en este caso con el desenlace fatal, con lo cual el caballero cumple con su destino. No es la muerte en batalla luchando contra enemigos de su nivel, es el enfrentamiento del caballero contra la fuerza ineludible de la Muerte.¹¹ En este caso el motivo de la caza caracteriza al personaje como un caballero guerrero y listo para el enfrentamiento ya que dispone de sus armas.

Desde luego que no todos los encuentros en la cacería son tan extraordinarios como el de don Bueso con el Huerco,¹² otros tienen un final igualmente desastroso para el personaje, pero son seres humanos los que se enfrentan. Así le pasó a don Rodrigo de Lara, tío de los infantes de Lara, buscado por Mudarra para vengar la muerte de los Infantes por su traición:

A caçar va don Rodrigo y aun don Rodrigo de Lara.
Con la gran siesta que haze arrimádose ha una haya,
maldiziendo a Mudarrillo, hijo de la renegada,
que si a las manos le uviesse que le sacaría el alma. (*Mudarra*, 117. vv. 1-4, pág. 343)

¹⁰ Son muchos los romances en los cuales la ubicación de las acciones en lunes anticipa un desenlace negativo. Sobre la dispersión y sentido negativo en el Romancero y la presencia sin carga indicial en canciones de boda sefardíes, véase la amplia nota de Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, *The Judeo-spanish Ballad Chapbooks of Yacob Abraham Yoná*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1971, págs. 177-179.

¹¹ Beatriz Mariscal, “El romance de La muerte ocultada. Una aproximación semiótica”, *Romancero tradicional*, t. X, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1984-1985, págs. 281-333.

¹² En otras versiones el Huerco se transforma en un puerco y todo se reduce a un accidente de caza mortal, aun en estos casos el motivo caracteriza adecuadamente al personaje como listo para el combate, por lo que las heridas mortales que recibe no se pueden achacar a irresponsabilidad sino a lo terrible de la bestia.

Nuevamente el encuentro tiene lugar en un momento de descanso de la cacería, aquí es por el calor y don Rodrigo se acoge a la sombra de un haya, el árbol tópico para los encuentros. Maldice a Mudarra, recalcando su innoble comportamiento y proceder. Don Rodrigo encontrará la muerte, pero ahora no es un poder superior o ultramundano, sino la fuerza justiciera del hijo de Gonzalo Gustioz y la mora compañera en su cautiverio.¹³

El romance tiene un principio que no hace vislumbrar el destino mortal del caballero y no se mencionan las armas que lo caracterizarían como un guerrero listo para el combate. La cacería sirve para caracterizar su condición caballeresca y su presentación se hace usando la fórmula con la cual el propio caballero se presentará Mudarra. La caracterización en la cacería implicaría que se trata de un momento de ocio (subrayado por el descanso en el calor) de don Rodrigo, pero aun en ese momento no deja de tener odio hacia Mudarra.

En otra versión, en el motivo de ir de cacería se desarrolla el elemento del descanso del cazador, “cansado de andar de caza” a la sombra del árbol, posiblemente para marcar la condición guerrera del caballero de Lara, pues se describen sus armas, y desde luego la constancia de su odio hace Mudarra, pero ahora calificado negativamente por la voz del narrador:

En un monte junto a Burgos a las sombras de una haya
echado está Rui Velázquez cansado de andar a caza,
la verde hiedra por lecho, y el brazo por almohada,
y el caballo atado a un roble, del arzón cuelga la adarga,
la lanza hincada en tierra, la mano sobre la espada;
y entre sí está pensando de la más cruel hazaña
que hizo jamás christiano después que España fue España.
(*Mudarra, Apéndice*, 8, vv. 1-7, pág. 19)

Otro ejemplo de las posibilidades de la función caracterizadora del motivo de la cacería y de su espacio lo tenemos en el siguiente romance del rey don Pedro. En este caso será en un momento de la cacería donde aparezcan los elementos simbólicos sobre el aciago destino del rey. Nuevamente se implica el valor de la caza como ir al espacio de los encuentros peligrosos:

Por los campos de Xerez a caça va el rey don Pedro.
En llegando a una laguna allí quiso hacer un buelo:
vido bolar una garça, disparóle un sacre nuevo,
remontárale un neblí que a sus pies cayera muerto.
A sus pies cayó el neblí, túvolo por mal agüero.
(*El rey don Pedro*, 71, vv. 1-5, pág. 261)¹⁴

¹³ Paul Bénichou, *Creación poética en el Romancero tradicional*, Madrid, Gredos, 1969, pags. 48 y sigs.

¹⁴ Marcelino Menéndez Pelayo, *Apéndices y suplemento a la “Primavera y flor de*

En este romance es el ámbito de la cacería con sus elementos de la cetrería, el entorno en el cual el rey recibirá la profecía de su muerte violenta y que el infante don Enrique será quien herede el reino, todo ello debido a su mal gobierno y acciones criminales. Evidentemente se trata de un texto propagandístico que trata de justificar la acción regicida de don Enrique y sus partidarios. En el romance el rey se presenta en una actividad propia de su estado, pero no es una acción de gobierno, en ella no hay nada criticable, es el ámbito caballeresco, sin embargo el motivo de la cacería se complejiza y ahora se trata de la caza fallida lo cual le da un valor indicial negativo. La muerte del neblí y el fallar en obtener la presa –la garza–, adelantan lo nefasto de la situación cuyo significado está en las noticias que le dará la extraña aparición subsecuente al rey.

El motivo de la cacería bajo la forma de caza fallida aparece en varios romances y en todos ellos, aunque en distinto grado, el caballero no saldrá bien librado, por lo que tiene un valor negativo. En el siguiente ejemplo, probablemente uno de los más conocidos, el caballero simplemente será burlado:

A caçar va el cavallero, a caçar como solía.
Los perros lleva cansados, el falcón perdido avía.
Arrimárase a un roble, alto es a maravilla (*La Infantina*, 7, vv. 1-3, pág. 142)

Nuevamente el lugar del encuentro es el árbol, ahora es un roble, la actividad del caballero es habitual en él, no hay nada de extraño, pero el encuentro será extraordinario, uno de los pocos de este tipo que encontramos en el romancero tradicional. El elemento présago negativo está dado por la condición de la caza fallida, expresada por los perros cansados y la pérdida del halcón (que nos recuerda el neblí muerto del romance del rey don Pedro).

El encuentro ocurre nuevamente en un momento de pausa. El caballero se muestra dispuesto a acompañar a la Infantina, pero cuando tiene que decidir sobre el encuentro amoroso posible se demuestra pusilánime e indeciso al grado que decide ir a preguntar a su madre. La presentación del personaje en la actividad de cazar le da la condición caballeresca necesaria para el encuentro, pero así como la caza fue fallida fallará su comportamiento.

Daniel Devoto¹⁵ planteó como una constante el valor sexual de la caza fallida, sin embargo como ha mostrado McGrady,¹⁶ esto claramente no es así pues

romances” de Wolf y Hofmann, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. VII, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1952.

¹⁵ Daniel Devoto, “El mal cazador”, *Studia Philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, I, Madrid, Gredos, 1960, págs. 481-491.

¹⁶ Donald McGrady, “Otra vez el mal cazador en el Romancero hispánico”, *Actas del IX Congreso de la AIH*, I, Sebastian Neumeister, coord., Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 1989, págs. 543-552.

en muchas ocasiones la tradición prescinde de ella, aunque conserva el motivo de la cacería (desde nuestro punto de vista por su valor caracterizador), con lo cual muy posiblemente el transmisor ha olvidado (o nunca los supo) lo de la caza fallida como símbolo sexual.

En el siguiente ejemplo es más evidente el valor sexual de la caza fallida, pero tiene más peso el valor negativo présago de la muerte de Rico Franco, el caballero que ha ido de caza que aprovecha la hospitalidad de la doncella para matar a sus familiares y raptarla, aunque tenga un final mortal por la astucia de la mujer:

A caça ivan, a caça los caçadores del rey;
ni fallavan ellos caça ni fallavan qué traer;
perdido avían los halcones, mal los amenaza el rey.
Arrimáranse a un castillo que se llamava Mainés; (*Rico Franco*, 30, vv. 1-4, pág. 184)

El encuentro ahora será en el castillo de Mainés, un espacio del orden que se ve roto por la acción de cazador y por la que será castigado con la muerte con lo cual se restaura el orden. El motivo de la cacería aquí caracteriza al caballero como un individuo que no es enemigo y cuya llegada al castillo se justifica por la caza fallida, que puede ser símbolo sexual.

Otras versiones de los romances anteriores, en las cuales se mantiene el valor caracterizador del motivo de ir de cacería, bajo la forma de caza fallida y en los cuales este elemento no tiene connotación sexual son los siguientes:

A caza va don Rodrigo, ese que dicen de Lara,
perdido había los azores, no hallaba ninguna caza.
(*Mudarra, Antología*, IX, vv. 1-2, pág. 442)¹⁷

A cazar iba don Pedro, a cazar como solía;
los perros lleva cansados y el halcón perdido había.
(*La muerte ocultada, Antología*, IX, vv. 1-2, págs. 235-236)

En estas dos versiones la cacería es algo habitual, por su condición caballeresca, en el caso de don Pedro, y justifica la presencia en el ámbito exterior de los encuentros peligrosos, para don Rodrigo de Lara, o del encuentro con el destino o con la muerte. En este mismo sentido, aunque no tan definitivo, pues a lo que se enfrenta es a la verdad, funciona el espacio de la cacería para el Emperador que sale con Conde Claros:

A caza va el Emperador, a Sant Juan de Montaña;
con él iba el Conde Claros por le tener compañía.
(*Conde Claros, Primavera*, 191, vv. 1-2, pág. 442)

¹⁷ Marcelino Menéndez Pelayo, *Primavera y flor de romances de Wolf y Hofmann, Antología de poetas líricos castellanos*, t. VI, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1952.

En este romance es el rey el que sale acompañado por el caballero; el contexto hace suponer una aventura, o un encuentro extraordinario, pero la cacería es salir del espacio controlado y ordenado y entrar en el terreno de lo no controlado y lo que surge es la verdad de la relación de la Infanta con el Conde Claros. El valor caracterizador del motivo sigue siendo eficaz.

En este sentido de espacio de lo no controlado y peligroso se usa en el caso del romance de Blancaniña, cuando la mujer adúltera trastrueca el espacio de la casa ante la ausencia del marido por ir de cacería y entonces la maldición es que muera en los montes una vez que su honra ha muerto en casa. Como sabemos, el marido cazador, el conde, regresará de la cacería, actividad natural que no implica algo ajeno a su condición, aunque en este caso se demuestra imprudente ya que la esposa no es prudente, para encontrar el desorden y, en muchas versiones de la tradición moderna, ajustar cuentas con la esposa. La maldición tiene este tono absolutamente tajante:

que el conde es ido a la caça a los montes de León:
ravia le mate los perros y águilas el su halcón
y del monte hasta casa a él arrastre el morón. (*La Adúltera*, 32, vv. 6-8, pág. 187)

—A caça es ido, señora, caígale mi maldición:
ravia le maten los perros, aguillillas el falcón, (*La Adúltera*, 33, vv. 6-8, pág. 189)

Creo que la función tópica del motivo y sus varias posibilidades de complejización no cancelan el valor caracterizador del motivo de ir de cacería y la ubicación del personaje en un contexto determinado, más allá de que sea un espacio necesario para la fábula, el cual está marcado por los significados implícitos en la acción de la cacería en un ámbito particular.

Otros motivos en los que encontramos esta función caracterizadora son el pasear por el lugar placentero, como en el romance de *La dama y el pastor*. En este caso, la dama, que pretenderá romper el orden, pasea en su espacio y su actividad es la justa para su condición, o sea que la acción de pasear la caracteriza como una dama, por lo que la ruptura que plantea desde su jerarquía es más extraordinaria y más el rechazo del pastor:

Estase la gentil dama paseando en su vergel,
los pies tenía descalços que era maravilla ver. (*La dama y el pastor*, 9, vv. 1-2, pág. 146)

La condición de la dama se refuerza con el apelativo de gentil y su provocadora ruptura con la incitante exhibición de los pies descalzos.

Por el contrario, en el caso de la cautiva Moriana, el que se encontrara en el espacio protegido, para más datos por su propio padre, caracteriza a la mujer como inocente, lo mismo sucede en el caso de Julianesa:

Captiváronla los moros la mañana de sant Juane,
cogiendo rosas y flores en la huerta de su padre. (*Moriana*, 42, pág. 202)

pues me la an tomado moros mañanica de sant Juan,
cogiendo rosas y flores en un vergel de su padre. (*Julianesa*, 44, pág. 204)

Lo mismo podría decirse del motivo “tocar el cuerno o la bocina”, que tiene entre sus exponentes más nobles la negativa de Roldán a tocarlo en Roncesvalles, el cual puede caracterizar al caballero en su contexto guerrero, además de ser un elemento de reconocimiento, como sucede en este romance de doña Ginebra o en otros de cautivas como *Moriana* o *La esposa de don García*. En el caso del siguiente ejemplo hay autores que han querido ver un símbolo con connotaciones textuales, lo cual no cancela la función caracterizadora del personaje como responsable de la seguridad y por lo tanto buen guerrero.

Toquedes vos, mi sobrino, vuestra dorada vozina
porque lo oyessen los míos qu'estavan en la montiña.
(*Cabalga doña Ginebra*, 15, pág. 158)

Así como las fórmulas tienen una relativa fijeza debido a la apertura textual que las caracteriza en cuanto lenguaje tradicional, la expresión de los motivos también es abierta y aunque tiene apertura en cuanto a su significado conserva elementos constantes que permiten caracterizar al personaje y con él al contexto en que se desarrolla la acción.