

VERSOS PARA UN SER IDEAL:
“MUGER FERMOsa” DE JUAN RUÍZ
Y “RECEITA DE MULHER”
DE VINICIUS DE MORAES

José Cardona-López
Texas A&M International University

Entre Juan Ruiz (¿1283-1350?) y Vinicius de Moraes (1913 - 1980) transcurren más de seiscientos años de tradición cultural hispano lusa, dispuesta en ambos autores mediante el castellano medieval y el portugués de Brasil, respectivamente.

En *Libro de buen amor* Juan Ruiz dedica las estrofas que van de la 431 a la 449 a describir la mujer ideal, misma intención posee Vinicius de Moraes en su poema “Receita de mulher.” En los versos de uno y otro autor el hablante considera pormenores que la mujer debe tener para alcanzar su condición de ideal. A su manera, cada autor dispone una a una las partes de un todo, para que al final de la ejecución poética aparezca la ‘mujer ideal.’

Si se efectúa una comparación de ambos textos se encuentran elementos comunes y no comunes que dan cuenta de los atributos que debe tener la mujer. Pero más allá de saber de estos hallazgos conviene indagar cómo es el acercamiento que cada poeta ejecuta para proponer la imagen total de la mujer ideal. Por otra parte, puesto que la sensualidad es la operación del conocimiento que gobierna la reflexión poética en ambos textos, un escrutinio de los sentidos que en cada uno aparecen permitirá saber el grado de acercamiento alcanzado entre el hablante y aquel ser que se describe.

II

Al describir el retrato de la mujer ideal, Juan Ruiz echa mano del tipo que la edad media tenía fijado para ello. María Rosa Lida de Malkiel dice que “[s]alvo detalles nimios ('dientes apartadillos', 'labros angostillos'), el retrato de la dueña adorable (431-448) coincide desde 'los cabellos amarillos' hasta los 'pies chicos, socavados' con los numerosísimos ejemplos que ofrece el *roman courtois*” (172). Tal

como fue planteado por Dámaso Alonso, esta coincidencia se ha nutrido de las fuentes de la cultura árabe en tierras ibéricas. Luego de discutir los rasgos de “dientes apartadillos,”¹ “encías bermejas,” nariz “afilada,” “mujer de talla,” “ancheta de caderas” y el del cuello alto que don Amor le indica al Arcipreste, Alonso postula que en el retrato de la bella de Juan Ruiz hay “todo un grupo de elementos que podemos considerar o ajenos o (si se testimonian alguna vez) sumamente raros en literatura europea; pero todos, en cambio, han surgido con ímpetu, irrestañables, en el primer par de sangraduras que (gracias a Emilio García Gómez) hemos hecho en la vena árabe” (98).

Juan Ruiz no sólo está impelido por un tipo de mujer bella de origen árabe, también la ciencia medieval de la fisonomía influyó para su descripción. Al respecto G. B. Gybbon-Monypenny plantea que el temperamento sensual y la inclinación al amor de la mujer ideal de don Amor corresponden en buena parte con los tratados de fisonomía, que a su vez son de procedencia árabe (36, 42). En consecuencia con el desarrollo de la civilización en las tierras hispano-lusas, muchos de los rasgos femeninos descritos por Vinicius de Moraes todavía pueden encontrar razón de ser en la conjunción de la cultura europea y árabe. Aún así, en el poeta brasileño hay una voluntad para proponer no una mujer tipo del siglo XX, sino la única que él puede concebir con características particulares que la hacen ser *esa* mujer. Ella está individualizada, identificada, y será la que, con toda su humanidad “se socialize/ elegantemente em azul, como na República Popular Chinesa ” (6-7), la que con sus párpados al cerrarse “Lembrem um verso de Éluard” (15). Es *esa* mujer que contiene características de orden abstracto, los que refieren un cosmos contemporáneo en la mente del autor, y no otra.

Conviene puntualizar que en de Moraes la descripción enfrenta un proceso poético en que predomina la analogía, y en ese

¹ Raymond E. Barbera señala que mujeres con dientes apartadillos (*gat-toothed*) están registradas en poemas de Chaucer, hombre muy alejado de cualquier influencia árabe (262-3). A la discusión se suma Paolo Cherchi, quien apoya a Barbera y añade otro caso de dientes apartadillos (*denti radi*), extraído del *Dottrinale* de Jacopo Alighieri (137).

HPR/30

quehacer va surgiendo la mujer que él 'receta,' dando ocasión a que ella posea una virtud muy específica: la levedad. El hablante destaca la levedad de la mujer como condición necesaria: "É preciso/ que súbito Tenha-se a impressão de ver uma garça apenas pousada" (9-10), "é preciso que a mulher que ali está como a corola ante o pássaro/ Seja bela ou tenha pelo menos um rosto que lembre um templo e/ Seja leve como um resto de nuvem" (18-20). Atributos como los señalados no aparecen en los versos de Juan Ruiz, pues todo su énfasis está dado en lo fisonómico de la mujer, lo que además de corresponder con el tipo de mujer ideal de la edad media también encuentra razones en el hecho de que en *Libro de buen amor*, texto donde predomina lo dinámico antes que lo estático, el autor dedica relativas pocas líneas a describir las mujeres. Dice Roger M. Walker que en este libro "Portraits are statics, but scenes are full of life and movement; and the dynamic is what interest the Archpriest... Thus Juan Ruiz's women live for us not through their portraits, but through their actions and, above all, their speech" (120). Palabras que también contribuyen a distinguir las voluntades de cada poeta al retratar la mujer ideal: mediante una descripción breve y estática, Juan Ruiz la inscribe a ella en todo el contexto de acciones que es su libro, de Moraes dedica un poema a la imagen de una mujer suspendida en los instantes de la enunciación poética.

III

Para los dos poetas es indispensable la belleza de la mujer. "Cata muger hermosa, donosa e loçana" (431a), dice Juan Ruiz; "As muito feias que me perdoem/ Mas beleza é fundamental" (1-2), son los versos con que de Moraes abre su poema, y en otros insistirá sobre esta exigencia. Dice don Amor: "páral mientes/ si ha el cuello largo alto: atal quieren las gentes" (433c, d). El hablante de de Moraes proclama: "Preferíveis sem dúvida os pescoços longos/ De forma que a cabeça dê por vezes a impressão/ De nada ter a ver com o corpo" (40-42). De acuerdo con Juan Ruiz, la mujer debe tener "Ojos grandes, *someros*, pintados, reluzientes" (433a), para de Moraes que los ojos sean "de preferencia grandes/ E de rotação pelo menos tão lenta quanto a da Terra" (57-58). Juan Ruiz dedica otros versos a continuar describiendo la fisonomía de la mujer ideal como "las cejas apartadas, luengas, altas en peña" (432b)

HPR/31

y “los dientes menudiellos” (434a), en tanto que de Moraes sólo añade que la boca debe ser fresca, jamás húmeda.

La predominancia de atender lo fisonómico es tal en Juan Ruiz, que él se ha detenido en considerar trece rasgos: cabeza, cabellos, cejas, ojos, pestañas, orejas, cuello, nariz, dientes, encías, labios, boca y cara. En tanto que de Moraes habla de siete: rostro, párpados, ojos, boca, cráneo, cuello y cabeza. Los dos coinciden en mencionar boca, ojos, cara (rostro), cabeza y cuello. Por su parte Juan Ruiz es quien habla de cabellos, orejas y nariz, en tanto que de Moraes de párpados y cráneo.

Cabe mencionar que Juan Ruiz se detiene en boca y ojos. De la primera habla de labios, dientes y encías, de los segundos de pestañas y aún de las cejas. Si con un lapiz siguiéramos las indicaciones de Juan Ruiz sobre lo que está arriba del cuello tendríamos un retrato hablado de la mujer muy bien detallado. Eso no ocurre con de Moraes.

De las estrofas 436 a la 445 don Amor decide acudir a un intermediario para continuar la descripción. Echa mano de un personaje que luego será imprescindible en la literatura española: la medianera, Trotaconventos, más tarde Celestina.² Juan Ruiz hace retraer a don Amor, quien más que nadie podría hablar de toda la imagen física de la mujer, para usar un personaje que por su desempeño de mensajera “bien rrazonada, sutil e costumera” (437b), puede llegar a informar al Arcipreste de la anatomía femenina vedada a la mirada pública. Por su parte, el hablante de “Receita de mulher” describe en forma directa toda la imagen de ella.

Como resultado de la labor que Trotaconventos efectuaría por el Arcipreste, en las estrofas 444 y 445 se introduce un tono de curiosidad, de enigma por averiguar, propio del afán sensual del hombre por saber cómo es la mujer que puede llegar a ser suya. Ese

² Anthony N. Zahareas discute los orígenes de Trotaconventos, los que se remontan hasta la tradición contenida en *Pamphilus* de Ovidio y concluye que “There is no doubt, however, that the ultimate character of Trotaconventos and many of the love episodes in which she appears are largely the creation of Juan Ruiz” (160).

HPR/32

tono, sostenido en las dos estrofas por cuatro síes condicionales, conviene a los alcances de orden erótico que en ellas se ha logrado. La mujer es ‘desnudada’ con las palabras que Trotaconventos comunica al Arcipreste, palabras en las que cada “si” es como un velo que la medianera retirara del cuerpo de la mujer. La condicionalidad agregada en estos versos también cumple con la preparación de la afirmación triunfal y de carácter mercantil que dice don Amor y que el Arcipreste debe acatar: “tal muger non la fallan en todos los mercados” (445d).

Además que los dos poetas han tomado caminos distintos para hablar de las ‘otras’ partes del cuerpo femenino, sus opiniones sobre detalles como los senos y los pies también difieren. Al demandar a la medianera por toda la figura de la mujer, es menester saber “si ha los pechos chicos” (444c); el hablante de de Moraes sugiere pechos grandes al decir “e que seus seios/ Sejam uma expressão greco-romana, mas que gótica ou barroca” (30-31). Los pies “chicos, socavados” (445c), continúa don Amor; el hablante de de Moraes plantea que “[p]és e mãos devem conter elementos góticos/ Discretos” (43-44). En *Libro de buen amor* la mano no debe ser chica (448c), detalle que el hombre rechazaría. Don Amor, siguiendo pautas de la tradición árabe (Walsh 15), habla de mujer “ancheta de caderas” (432d, 445c), y de Moraes que ella “seja uma nuvem/ Com olhos e nádegas. Nádegas é importantíssimo” (20-21). Precisiones sobre la parte inferior del cuerpo femenino, pero que corresponden a diferentes lugares.

IV

Si al describir el cuerpo de la mujer que escapa a la mirada del mundo los dos poetas no coinciden en algunos detalles, después se encontrarán en un sitio fundamental de la sintaxis de la erótica. “Si dis que los sobacos tiene un poco mojados” (445a) es una condición que don Amor exige en los resultados de la labor de la medianera, y el hablante de “Receita de mulher” dice que “[é] aconselhavel na axila uma doce relva com aroma próprio/ Apenas sensível (um mínimo de produtos farmacêuticos!) (38-39). Ambos poetas se detienen en considerar un elemento de vital importancia en una erótica que

HPR/33

responde a patrones árabes de comportamiento amatorio: las axilas.³ John K. Walsh cita a Walter Metteman, y sostiene que este crítico ve el detalle de los sobacos mojados “as a reflection of the frequent Arabic mention that these parts should be pleasantly odorous” (6), de Moraes plantea iguales exigencias.

Esta convergencia en los dos poetas se establece en la acuciosa operación del olfato en el encuentro del hombre con el cuerpo de la mujer ideal. Ambos poetas, al mencionar el detalle de las axilas húmedas, han vuelto a confirmar el triunfo del olfato en el terreno de la erótica. Los triunfos del oído y la vista, en los dos retratos de mujer también cobran lugar. El del oído en Juan Ruiz es sugerido al mencionar su opuesto, esa especie de ruido que para don Amor sería la “boz aguda” (448c), pormenor que, con el de “la mano chica, delgada” en el mismo verso, le hace recomendar “atal muger si puedes de buen seso la muda” (448d). El hablante en el texto de de Moraes da cabida a los sonidos que puede llegar a producir la mujer en la intimidad, pero los menciona mediante su negación ante una posible y repentina ausencia de ella, pues la mujer siempre debe dar la impresión de que si el hombre cierra los ojos, “[a]o abri-los ela não estará mais presente/ Com seu sorriso e suas tramas” (53-54).

Con el sentido de la vista, Juan Ruiz da cuenta de la forma y el color: “cabeça pequena, / cabelos amarillos” (432a, b), “luengas pestañas, bien claras, paresçientes; / las orejas pequeñas, delgadas” (433b, c), “las enzivas bermejas” (434d). Por su parte, de Moraes se inclina más por la forma, y cuando menciona el color lo hace para referirse a atributos que confieren acciones abstractas y sustantivos de igual carácter, tal sucede con el azul en el verso seis, o el indefinido en “essa cor só encontrável no terceiro minuto da aurora” (11).

Consecuente con el grado de intimidad que en la cercanía de

³ Para una visión sobre los orígenes árabes del arte amatoria y aún con sus concomitancias referidas a Aristóteles y Santo Tomás, véase Marta Haro, “Erotismo y arte amatoria en el discurso médico de la *Historia de la Donzella Teodor*,” *Revista de literatura medieval* 5 (1993): 113-25.

HPR/34

los cuerpos sugiere el hablante de “Receita de mulher,” el tacto es atendido por de Moraes cuando dice que surjan “as pontas pélvicas/ No enlaçar de uma cintura semovente” (25-26), que los muslos estén cubiertos de “suavíssima penugem/ No entanto, sensível à carícia em sentido contrário” (36-37). El gusto también aparece convocado en este poema, pues la mujer debe tener “uma certa capacidade de emudecer subitamente e nos fazer beber/ O fel da dúvida” (55-56) y destilar “sempre/ O embriagante mel” (61-62).

V

El acercamiento hacia el objeto amoroso descrito que sigue cada poeta es, naturalmente, distinto. Pero en la raíz de la diferencia se encuentran más de seis siglos de distancia entre uno y otro, lo que introduce particularidades cruciales en ella. Juan Ruiz reproduce el tipo de mujer bella fijado por su época, y hace énfasis en los rasgos considerados por la ciencia medieval de la fisonomía, que es de origen árabe. Vinicius de Moraes identifica e individualiza a una mujer, a pesar de que también el siglo XX ha producido diversos tipos de mujer bella, fabricados por la producción y el consumo capitalistas. El Arcipreste de Hita realiza sólo una descripción física de la mujer, aunque al decir “[e]n la cama muy loca, en la casa muy cuerda” (446a) y “[s]i es muger alegre, de amor se rrepunta;/ si a sueras frías, si demanda quanto barrunta” (449b, c), sugiere atributos del espíritu. De Moraes también menciona partes del cuerpo de la mujer, pero a cada una vincula con propiedades espirituales con el fin de ir diseñando una mujer que *es* sobre todo por su levedad para estar en el mundo.

Juan Ruiz sugiere en sus versos una mujer ideal acudiendo a un tipo, a un retrato estático de sólo rasgos fisonómicos. De Moraes somete el poema a un proceso que frecuenta la analogía, de esta manera el objeto poético *sucede* y *es* mediante atributos que remiten a otros referentes. Juan Ruiz toma una mujer ya creada, un tipo, en tanto que de Moraes crea una mujer en su poema.

La mirada del hablante de Juan Ruiz hace mutis para que intervenga la de un intermediario, con lo que permite otra salida de la medianera en el libro. El hablante de “Receita de mulher” se encarga de toda la faena poética de mirar a la mujer completa. Las operaciones del sentido de la vista aparecen en ambas ‘recetas de mujer,’ como

HPR/35

también las del oído y el olfato, más las del tacto y el gusto, pero estas dos últimas sólo se encuentran en el poema de de Moraes. El olfato, y esta es la parte más sustantiva del escrutinio de los sentidos ejecutado, en los dos textos aparece operando en una misma zona del cuerpo de la mujer.

Como ya se planteó, en la tradición árabe que llega a la península ibérica el olor de las axilas húmedas era de significado altamente erótico. Los pliegues del tiempo se desdoblaron, y en el Brasil del siglo XX Vinicius de Moraes hace lo propio en su “Receita de mulher.” Dos poetas distanciados por más de seiscientos años y desde diferentes lenguas han ejecutado un ajuste de cuentas poético con aquella tradición. En razón de que ambos hablan de la mujer ideal, también al dar cabida en sus versos al oficio acucioso del olfato recuerdan de nuevo que la naturaleza humana es la misma en cualquier época, a pesar de que en el terreno de la erótica otros discursos continúen la exploración de la gramática de los cuerpos.

Si bien los dos poetas coinciden en la presencia soberana del sentido del olfato en sus ‘evaluaciones’ que conducen a la mujer ideal, su diferencia mayor tendrá que ver con otras categorías para la definición de aquel ser. En los versos de Juan Ruiz la mujer se forma mediante características físicas, en los de de Moraes espirituales. Esta diferencia es de orden principal para plantear por lo menos que en una sociedad como la habitada por Juan Ruiz la descripción de la mujer ideal se afirmaba mediante el uso de rasgos que prescribían los tratados de fisonomía medievales, y el poeta se acoje a tal mirada. Por el contrario, en el poema de de Moraes no aparece ese tipo de mirada, pues la del hablante viene desde el sentir tan subjetivo de sus versos, él no se pliega a la mirada de la belleza que diseña e impone la sociedad capitalista, la que en últimas no es también otro ‘tratado’ de fisonomía.⁴

⁴ A este respecto cabe señalar una paradoja que puede encontrarse en uno de los destinos que las propuestas de este poema ha tenido en la sociedad brasileña. “As muito feias que me perdoem/ Mas beleza é fundamental,” su primeros dos versos, poco a poco empezaron a hacerse muy populares en Brasil luego de la primera publicación del poema en 1957. Aprovechando tal popularidad, en los años setentas una fábrica de medias de nylon los utilizó para su propaganda (Dietzel 23). Es decir, se hizo uso de un resultado poético para exaltar la principal norma que la producción capitalista ha lanzado al mundo,

HPR/36

Pero sobre todo tal mirada no aparece porque de Moraes decide trascender de lo físico hacia lo espiritual, labor que en él es fundamental para poder llegar a definir una mujer ideal única, y cuya forma y esencia para estar en el mundo es la levedad. Con el fin de lograr esa trasposición hacia lo espiritual, en “Receita de mulher” el poeta debe hacer uso de la analogía, la que por lo contrario no aparece en los versos de Juan Ruiz puesto que en ellos, como se dijo, prima lo dinámico antes que lo estático.

De Moraes va desde la identificación poética de los atributos en la mujer que describe, hasta llegar a esa única mujer, en tanto que Juan Ruiz no trasciende el nivel tan general y abstracto del tipo de mujer bella prescrito en los tratados de fisonomía medievales. En fin, de Moraes define una mujer en particular para proponer su “receita,” Juan Ruiz una en general para proponer su “fermosa.” Y mediante diferentes caminos de la creación poética los dos terminan por entregarle al mundo dos modelos de ser femenino ideal.

esa de que la mujer debe ser bella, hermosa, y sobre la cual se instala toda la actividad multibillonaria de la industria de los cosméticos y otras afines.

Bibliografía

- Alonso, Dámaso. *De los siglos oscuros al de oro*. Madrid: Gredos, 1958.
- Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*. Ed. G. B. Gybbon-Monypenny. Madrid: Castalia, 1988.
- Barbera, Raymond. E. "Juan Ruiz and 'Los dientes...un poco apartadillos'." *Hispanic Review* 36.3 (1968): 262-3.
- Cherchi, Paolo. "El retrato de don Amor." *La corónica* 16.1 (1987): 132-7.
- De Moraes, Vinicius. "Receita de Mulher." *Antologia poética*. 5ta. ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960, 232-5.
- Dietzel, Vera Lúcia. "Carlos Drummond de Andrade e Vinicius De Moraes: uma comparação," *Uniletras* 24 (2002): 23.
- Haro, Marta. "Erotismo y arte amatoria en el discurso médico de la *Historia de la Donzella Teodor*." *Revista de literatura medieval* 5 (1993): 113-25.
- Malkiel, M. R. L. de. "Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del 'Libro de buen amor'." *Juan Ruiz. Selección del Libro de buen amor y estudios críticos*. Buenos Aires: Eudeba, 1973, 153-202.
- Walsh, John K. "More on Arabic vs. Western Descriptive Modes in Hispanic Literature: Brantôme's 'Spanish' Formula," *Romance Quarterly* 18.1 (1971): 3-16.
- Walker, Roger M. "A note on the Female Portraits in *The Libro de Buen Amor*." *Romanische Forschungen* 77.1,2 (1965): 117-15.
- Zahareas, A. N. *The Art of Juan Ruiz. Archpriest of Hita*. Madrid: Edhigar, S. L., 1965.