El mito clásico de Pigmalión en la décima «Al carpintero Narciso»: cuestiones literarias y lingüísticas

Andrés Monroy Caballero

Resumen

La tradición oral canaria bebe directamente de las fuentes hispánicas, tanto de la proveniente de la Península Ibérica como de la que retorna de América. Uno de los fenómenos de la poesía popular más fascinantes que se han dado en América es el de la improvisación y la creación popular poética en décimas, más conocidas en Canarias como *punto cubano*. De algunos de los textos han surgido grandes composiciones poéticas que se han tradicionalizado en la oralidad y que han llegado a Canarias, casi siempre del punto de partida de la tradición cubana. Y es curiosamente esta tradición cubana, que tanto circuló en la oralidad de Canarias como ejemplo de la transculturalidad que han recibido siempre las islas a lo largo de los siglos, la que nos dejó este bello poema en décimas «Al carpintero Narciso» cuya temática tiene gran raigambre en la literatura universal y unos orígenes directos en la mitología griega.

Palabras clave: Tradición oral, décima popular, Canarias, literatura comparada, mitología griega.

Abstract

Canarian oral tradition drinks directly from Hispanic sources, both from the Iberian Peninsula and from the one that returns from America. One of the most fascinating phenomena of popular poetry that has occurred in America is that of improvisation and poetic popular creation in tenths, best known in the Canary Islands as *punto cubano*. Some of the texts have emerged great poetic compositions that have traditionalized in orality and have reached the Canary Islands, almost always from the starting point of the Cuban tradition. And it is curiously this Cuban tradition, which circulated so much in the Canarian oral tradition as an example of the transculturality that the islands have always received throughout the centuries, which left us this beautiful poem in tenths «Al carpintero Narciso» whose theme has great roots in universal literature and direct origins in Greek mythology.

Key words: Oral tradition, popular decima, Canary Islands, comparative literature, Greek mythology.

La décima improvisada surge en América en la época en que los conquistadores recorrían esas ignotas tierras que los europeos estaban empezando a descubrir. Esta estrofa representa la mayor complejidad métrica de toda la poesía en lengua española, y es quizá por ello que la elección de los poetas populares se decantaran a utilizarla en la improvisación como alarde de sus facultades poéticas y creativas. Es por ello que la décima improvisada posea una vida efímera, justo el momento de la actualización poética del cantor que crea la décima de la nada, sin tiempo para meditar ni rectificar, con la necesidad de aplicar un esfuerzo mental que justifique la creación poética en el impulso de creación a través de una mente prodigiosa que trabaja con la celeridad de un rayo.

Esta tradición, por medio de los flujos de emigrantes de Canarias a América y el retorno de estos a las Islas Canarias, se generalizó en todo el archipiélago hasta el punto de que no era raro encontrarla hasta no hace muchas décadas. La desaparición progresiva de la cultura tradicional y el fallecimiento

de los que vivieron en la época del auge de la décima supuso un retroceso importante en el mantenimiento de este pasatiempo popular. Actualmente, desde varios frentes se está atacando esa mengua en la vida de la décima en Canarias, como la creación de escuelas de decimistas o repentistas a la manera de Cuba o la existencia de encuentros multiculturales de improvisadores de todas las regiones del mundo hispánico. Ello ha facilitado de forma decisiva su mantenimiento como tradición, respetando el canto de los textos y la intencionalidad de las propuestas improvisadoras.

Las controversias tan comunes entre los repentistas canarios y de todo el ámbito hispánico tienen su precedente medieval en la *disputatio* de los trovadores provenzales, con la misma finalidad que las que actualmente se dan en Canarias. Muy parecidas a estas controversias improvisadas en décimas son los *Aires de Lima* canarios, diferente métrica pero igual pasión de confrontación poética. En el caso de los *Aires de Lima*, la predilección era la lucha de sexos y el escarnio al sexo contrario, y en no pocas veces sirvió como método idóneo de emparejamiento entre los jóvenes en la edad núbil. Pero la décima en Canarias tampoco olvidó esa lucha de sexos y ese escarnio hacia lo sexualmente opuesto, como también facilitaría los encuentros entre jóvenes que buscaban el acercamiento para formar parejas estables como enamorados.

En fin, la temática de la décima puede ser muy variada: la muerte, el amor, la alabanza a una persona, la narración de una historia, la descripción pormenorizada de un asesinato, el hundimiento de un barco, la reivindicación política, etc. Por este motivo no es raro encontrar décimas que tratan tópicos y temas de clara filiación literaria, como este al que nos acercamos en este artículo.

1.- La décima «Al carpintero Narciso»

La décima fue recopilada por mí en enero de 2009 del informante Domingo Marrero Marrero, de 76 años, natural de Sardina del Sur (Gran Canaria) y publicada en la obra *La décima guajira de Domingo Marrero* (Monroy Caballero, 2012: 69) con el número 12. Esta décima dice así:

Al carpintero Narciso
se le murió la mujer
y como era su querer
otra de madera hizo.
Fue tanto lo que la quiso,
que la metió en una alacena,
y ella sin culpa y sin pena
al carpintero mató.
Por eso digo yo:
–¡Que las mujeres ni de palo son buenas!

En cuanto al informante, estamos ante una persona que no sabía leer ni escribir y que de anciano fue cuando a través de la Escuela de Adultos aprendió sus primeras letras y las operaciones matemáticas básicas. Como profesión ejerció en las ocupaciones habituales de la época de la gente del lugar, Sardina del Sur, como eran la de ser agricultor de pequeñas parcelas de tierras y ganadero de unas pocas cabras y otros animales. Junto a estas tareas habituales, Domingo Marrero trabajó también en la peligrosa ocupación de la perforación manual de los pozos. Ocupación ésta la de piquero que daba mucho mayor beneficio, pero que produjo muchas muertes trágicas en Canarias.

Lo curioso de este transmisor es que, como muchos amantes de la décima, nunca viajó a Cuba, pero las personas que sí lo habían hecho y cantaban *el punto cubano* en las islas le influyeron tanto,

que llegó a memorizar un gran número de décimas de indudable origen cubano. Su capacidad de captación de los poemas de oídas era muy alta, por lo que le facilitó la memorización de estas composiciones. Esta décima «Al carpintero Narciso» no nos muestra indicios del influjo cubano en Domingo, pero bien podría haber venido de la isla caribeña.

La estructura métrica de la décima es 8a8b8b8a8a9c8c8d6d12C. La rima abbaaccddc es la rima por antonomasia del *punto cubano*, pero el cómputo silábico no es puro puesto que encontramos décimas de nueve, seis y doce sílabas que rompen la regularidad métrica del poema. Si algo distingue a la décima improvisada del resto de la tradición oral es por la rigidez métrica y por la precisión de la rima y del cómputo silábico. Al ser una décima que ha pasado a la tradición oral sigue las reglas de la flexibilidad métrica y de rima final al igual que la recreación continua del poema para mejorarlo o por motivos diversos: olvido, desconocimiento o incomprensión de la palabra utilizada, inserción de expresiones locales, etc.

El origen de la décima como modelo de improvisación es oscuro, puesto que nada sabemos de su génesis como poema propio del *repentismo* en América. Lo que sí sabemos es que de América, el punto cubano o décima improvisada pasó a Canarias; y de que el modelo de composición poética improvisada por excelencia en América es el de la décima. En cambio, en Canarias la décima ha competido con otro tipo de composición poética en la improvisación: los *Aires de Lima*. La dificultad técnica de la décima supera a la de los *Aires de Lima*, puesto que una de las características de este tipo de improvisación es que se ha tomado probablemente uno de los modelos más complejos y difíciles de la métrica española con el fin de demostrar la gran pericia improvisadora y poética del repentista o improvisador. Pero ambos modelos de improvisación presentan grandes logros poéticos y representan un reflejo fiel de la comunidad a la que encarnan como cantos propios de las personas que la conforman.

Otras formas de improvisación en Canarias han tenido lugar por medio de algunos de los textos de los *Ranchos de Ánimas*, el de algunos estribillos romancescos, así como se ha llegado a improvisar algún romance, canción de carnaval o en los conocidos *piques* de Agulo en la isla de La Gomera, ya desaparecidos (Chinea, Rodríguez y Serafín, 2002: 39-41).

La décima fue un modelo métrico medieval cuyo esquema era muy fluctuante y cuyos logros poéticos estaban aún poco conseguidos hasta que Vicente Espinel en los Siglos de Oro fijó el modelo propio de la décima tal y como lo conocemos ahora y que tanta repercusión en la poesía ha tenido hasta hoy en día. El poeta malagueño no fue el creador de la décima, pero sí el que logró darle el ritmo y la calidad poética que esta estructura necesitaba para consolidarse como estrofa propia de la lírica universal española. Por este motivo, podríamos establecer una división entre la décima culta y la popular. Mientras que la culta es compuesta por el genio creador de un autor culto de forma meditada y trabajada; la décima popular es improvisada por el cantor o recitador de la décima, el repentista, en el mismo momento de su ejecución y sin tiempo para reflexionar sobre lo improvisado. Por esto, la décima culta es eterna si obtiene el éxito literario y agrada al público lector; mientras que la décima popular es espontánea y efímera, puesto que si no se recoge por escrito, en la memoria de algún oyente o por cualquier medio de grabación se pierde para siempre en el olvido.

Otra división en este género se establecería entre la décima improvisada y la tradicional. Muchos poemas improvisados en décimas fueron memorizados por sus oyentes y recitados en repetidas ocasiones creando a partir de la décima original una tradición oral que ha variado y, en muchos casos, mejorado el texto originario. Es lo que ha pasado con el poema que tratamos, proveniente de algún inspirado improvisador que ha logrado consolidar en la memoria colectiva este poema que nos ha llegado a través de Domingo Marrero, que no es poeta popular ni es improvisador, pero sí amante de

la tradición de la décima y fiel transmisor de los textos por él aprendidos durante su vida. Y es curioso que este amante de la tradición del repentismo, que nunca viajó fuera de Canarias, haya aprendido muchos textos cuya filiación son de clara procedencia cubana. No en vano, como opinan muchos repentistas y teóricos de la décima improvisada, el origen de este género podría estar en la Isla de Cuba. Por otro lado, tendríamos la décima improvisada al calor de la *performance* o actuación del *repentista*, quien crea la décima justo en el momento exacto en que la recita o la canta y cuya vida efímera supone que muchas décimas improvisadas se pierdan para siempre en el negro pozo del olvido. Por suerte, hay personas como Domingo Marrero capaces de memorizar en una única audición una o varias décimas completas, con bastante exactitud, y de repetirlas en otro momento para convertirlas así en parte de la tradición memorística de la comunidad tradicional en la que vive.

Y una tercera división se daría entre la décima narrativa y la décima lírica, la primera cuenta una historia mientras que la segunda nos habla de los sentimientos más íntimos e intensos del poeta que improvisa. En el caso de «Al carpintero Narciso» estaríamos ante una décima tradicional, popular y narrativa, improvisada en un momento inicial por un poeta improvisador que logró el éxito de su composición gracias a su traslado a la memorización de la composición. Y recitada infinidad de veces hasta llegar a la memoria prodigiosa de nuestro informante, quien ha sido el que nos la ha transmitido hasta nosotros tanto de forma recitada como cantada.

Por otro lado, como ya hemos comentado, también podríamos encuadrar esta composición dentro del género de la disputa, de la controversia, que se dan entre poetas improvisadores de todos los géneros, y en la décima improvisada también. En este caso, presenciamos al final de la composición la crítica misógina hacia la mujer, que no es más que uno de los rasgos de este tipo de disputas: las que se llevaban a cabo entre hombres y mujeres. Por ello, los versos 9 y 10 nos confirman que la voz poética es masculina, en forma de diatriba contra las mujeres. Pero, junto a este poema, seguro que existieron muchos otros en los que la mujer imponía su opinión y su voz con poemas contra el hombre. Por lo que no hay que entender el final de la décima y su tema como misógino, sino como un juego en el que el hombre atacaba a la mujer a través de las décimas y las mujeres le replicaban con igual contundencia. Lo único es que aquí solo nos aparece la voz masculina, no la femenina, pero las composiciones creadas por ellas eran igual de incisivas que las masculinas. Y ahí estaba la gracia.

2.- Las fuentes mitológicas

El propio nombre del personaje al que se refiere la décima nos parece sospechoso. Narciso es un nombre de origen griego, como también un personaje de la mitología griega antigua. Pero la décima no cuenta el relato del hermoso y orgulloso Narciso, quien tras rechazar a todas las mujeres –entre ellas la parlanchina ninfa Eco que fue castigada por Hera a repetir lo que otros dicen y sin poder hablar con los demás sino las últimas palabras que el otro pronunciaba–, es castigado por Némesis a petición de alguna de las ninfas despreciadas por Narciso a enamorarse de la primera persona que viera. La fatalidad hace que se enamore de sí mismo al mirarse en una fuente cristalina de tal forma que ese amor le abrasa por dentro y muere por la pasión amorosa que siente hacia sí mismo (Ovidio, 2004: 293-300). Eco se hace incorpórea, transformándose en voz; mientras que Narciso muere de amor y se convierte en la flor del Narciso (Ruiz de Elvira, 1982: 448-449).

Pero el texto no hace referencia, como decimos, al mito de Narciso, sino al de Pigmalión. El famoso escultor que labra en marfil la estatua de una mujer hermosa, se enamora de su obra y es ayudado por la diosa Venus al convertir la estatua en mujer de carne y hueso. La décima «Al carpintero Narciso» ha seguido este mito, con la diferencia de que la estatua es de madera y de que al final mata a su creador, elemento que no aparece en el mito clásico.

Si entramos en más detalle, el mito de Pigmalión comienza con un pasaje erótico y lírico, de plasmación muy bella en *Las metamorfosis* de Ovidio, en la que se representa el enamoramiento del personaje mitológico de su propia escultura y nos retrata de forma fiel cómo percibe la belleza de la escultura no sólo visualmente sino también de forma táctil y cómo la besa y la viste de forma lujosa para recrearse en su magnífica visión:

> *Pigmalión, ya que las había visto vivir inmensas en medio de la depravación, ofendido por los vicios que en muy gran número la naturaleza dio al alma femenina, vivía soltero sin esposa y durante largo tiempo careció de compañera de lecho. Entretanto, con técnica admirable esculpió con éxito un marfil blanco como la nieve y le dio una hermosura con la que ninguna mujer puede nacer, y se enamoró de su obra. El rostro era de una verdadera doncella, de la que pensarías que vivía y que quería moverse si no se lo impidiera su pudor: hasta tal punto se oculta el arte en su arte. La admira Pigmalión y apura en su pecho pasiones por lo que parece un cuerpo. A menudo acerca a la obra sus manos que intentan comprobar si aquello es de carne y hueso o si aquello es marfil, y todavía no confiesa que sea de marfil. Le da besos y piensa que se los devuelve, y le habla y la coge y cree que sus dedos se quedan fijos en los miembros tocados y teme que le salga una moradura al cuerpo presionado y unas veces le dirige piropos, otras veces le lleva regalos agradables para las muchachas, conchas y piedras torneadas, pequeñas aves y flores de mil colores y lirios y pelotas pintadas y lágrimas de las Helíades (collares de ámbar) caídas de su árbol; también adorna con vestidos su cuerpo; le pone en los dedos piedras preciosas, le pone largos collares en el cuello; de las orejas cuelgan livianas perlas, del pecho cordoncillo: todo la embellece; y desnuda no parece menos hermosa. La coloca sobre un colchón teñido por la concha de Sidón y la llama compañera del lecho y coloca su cuello recostado en blandas plumas como si tuviera sensibilidad* (Ovidio, 2004: 565-567)

Tanto amor y tanta pasión son compensadas por Venus tras realizar Pigmalión la ofrenda a los dioses en las fiestas dedicadas a la diosa y pedirle a Venus una esposa «semejante a la de marfil»:

> *Había llegado la fiesta de Venus, día muy celebrado en toda Chipre, y, golpeadas en su níveo cuello, habían caído novillas cubiertas de oro en sus recipientes de cuernos y humeaba el incienso cuando, tras haber hecho su ofrenda, se detiene ante el altar y con timidez dijo Pigmalión: «Dioses, si podéis conceder todas las cosas, deseo que sea mi esposa», no atreviéndose a decir «la joven de marfil» dijo «semejante a la de marfil». La dorada Venus, tal como asistía en persona a su festividad, se dio cuenta de cuál era la intención de esa súplica y, como augurio de una divinidad amiga, por tres veces se encendió la llama y llevó por el aire su extremo* (Ovidio, 2004: 567).

La transformación de la estatua en mujer de carne y hueso es una de las metamorfosis más bellas de Ovidio y uno de los fragmentos más leídos y disfrutados de la literatura universal:

> *Cuando regresó, buscó aquél la estatua de su amada y, recostándose en el lecho, la besó; le pareció que estaba tibia; acerca de nuevo la boca, también palpa el pecho con sus manos: el marfil palpado se reblandece y, perdiendo su rigidez, se amolda a los dedos y cede, como se ablanda la cera de Himeto bajo el sol y, ablandada por el pulgar, se adapta a muchas formas y se hace útil por su propio uso. Mientras se queda atónito y se alegra con dudas y teme engañarse, una y otra vez el enamorado vuelve a tocar con la mano el objeto de su deseo; era de carne y hueso: laten las venas al contacto del pulgar. Entonces verdaderamente el de Pafos pronuncia palabras muy llenas de contenido con las que da gracias a Venus y oprime con su propia boca una boca que por fin ya no es ficción y la joven se dio cuenta de que le daban besos y se cubrió*

de rubor y, levantando sus tímidos ojos en dirección a la luz, a la misma vez que al cielo contempló a su enamorado. A la boda que propició asiste la diosa y, tras haberse juntado durante nueve veces los cuernos de la luna en un disco completo, ella dio a luz a Pafos, de la que la isla tiene su nombre (Ovidio, 2004: 567-568).

El poeta se deleita en la paulatina transformación de la escultura en ser humano: la sensación de tibieza, la blandura de la carne, la flexibilidad de la piel, junto con la confirmación definitiva de la vida que palpa a través del latido de la piel..., gradualmente, hasta llegar al gesto más humano que existe: el rubor en el rostro de la doncella. La duda asalta al atónito Pigmalión, que tarda en creer lo que sus sentidos le transmiten. Pero finalmente se percata de la existencia real de la joven, antes estatua y ahora ser humano que respira y le observa como una joven ruborizada. Este primer encuentro amoroso culmina en boda posterior, con la presencia de Venus, y en el embarazo y el alumbramiento en la hija Pafos.

El mito de Pigmalión, como antecedente de la obra de Ovidio, ya apareció recogido en la obra en prosa *Sobre los sucesos maravillosos acaecidos en Chipre* de Filostéfono de Cirene, discípulo de Calímaco, según lo atestiguan los textos antiguos de Clemente de Alejandría y de Arnobio en la que aparece Pigmalión como rey de Chipre, y no como escultor, que se enamora de una estatua (Cristóbal, 2003: 64).

Si analizamos los principales elementos semánticos del mito, podríamos establecer el siguiente esquema:

1.- Un escultor que crea la obra perfecta de una doncella: Pigmalión.

2.- El escultor se enamora de la obra creada.

3.- La perfección formal y la similitud humana de la obra.

4.- La mediación de un dios en la metamorfosis de la escultura en mujer: Venus.

5.- La transformación en sí de la escultura en mujer descrita de forma muy plástica y literaria.

6.- La duda inicial del artista ante lo que ve.

7.- La posterior boda con la mujer.

8.- El nacimiento de una hija de la pareja.

Este esquema ha sido seguido de forma más o menos fiel en autores posteriores que han retomado el mito de Pigmalión que Ovidio recogió en su *Metamorfosis*. Citemos, por ejemplo, obras como *Pinocchio (1883)* de Carlo Collodi, *Pygmalión* (1762) de J. J. Rousseau, el enxiemplo XXXV, «De lo que contesçió a un mancebo que casó con una [mujer] muy fuerte et muy brava», de *El conde Lucanor (*1335) de don Juan Manuel, la comedia mitológica *La fiera, el rayo y la piedra* (1652) de Pedro Calderón de la Barca, la zarzuela *La estatua de Pigmalión* (1729) de Francisco de León, la leyenda *La mujer de piedra* (1868) de Bécquer, las novelas *El capitán Veneno* (1881) de Pedro Antonio de Alarcón, *La familia de León Roch* (1878) de Galdós y *La viuda blanca y negra* (1917) Gómez de la Serna, las obras dramáticas *El señor de Pigmalión* (1921) de Jacinto Grau, *El gran ceremonial* (1963) Fernando Arrabal, el relato *Anuncio* (1971) de Juan José Arreola, el relato *Pigmalión* (1987) de Manuel Vázquez Montalbán, la obra teatral *Personal e intransferible* (1988) de Carmen Resino o *Una Ofelia sin Hamlet (*1991) de Eduardo Quiles, etc. Además de poemas de Gutierre de Cetina, Francisco de Figueroa, José Antonio Porcel, Bartolomé Llorens, José Hierro, Víctor Botas, Javier Velaza, entre otros (Cristóbal, 2003: 67

y siguientes). Quizá, la obra más conocida y que mejor sigue este mito de Ovidio sea *Pygmalión* (1913) de Bernard Shaw, que luego pasada al cine con el mismo nombre en 1938 por los directores Anthony Asquith y Leslie Howard, y cuya versión más moderna es *My Fair Lady* (1964) de George Cukor.

3.- La historia que cuenta la décima

Analizando los principales elementos semánticos del mito, se establece el siguiente esquema de significado:

1.- Un carpintero-escultor que se le muere la mujer y crea una mujer de madera: Narciso.

2.- El carpintero se enamora de la obra creada.

3.- Su colocación en una alacena para proteger la estatua.

4.- La ausencia de transformación de la escultura en mujer, sin descripción de esta metamorfosis.

5.- La escultura de madera mata a su creador.

6.- Imprecación contra las mujeres.

La estructura de la décima es similar al mito, puesto que el núcleo temático de la composición parte de la creación de una obra por parte de un escultor, en este caso un carpintero con inquietudes artísticas, que se enamora de la obra pero sin la transformación de la escultura en mujer de carne y hueso. Por tanto, los puntos 1 «un escultor esculpe una obra perfecta» y 2 «enamoramiento del escultor de su obra» del mito se cumplen perfectamente en la décima; aunque el resto de epígrafes no se cumplan en la misma. Es decir, no se habla de la perfección de la estatua de madera, ni de su transformación en ser humano por medio de la intervención divina, ni de la duda del artista cuando ve que su obra se ha convertido en una mujer real, y menos aún de la boda entre el escultor y la mujer-estatua y de la procreación familiar que tiene con ella. Lo que más se hace patente en la décima es la omisión de la descripción de la transformación de la estatua en mujer, que es el pasaje más bello del mito, junto con el minucioso y detallado desarrollo psicológico de la misma a través de los distintos sentimientos que circulan por la mente del escultor durante la metamorfosis de la estatua en mujer.

Curiosa es la aparición del antropónimo Narciso, que sustituye en este poema al de Pigmalión, quizás fruto de la confusión entre los dos mitos que el creador inicial de la décima popular que se produjo entre los dos mitos clásicos y de la rapidez que requiere la improvisación de la décima en el momento de la actuación. Esta décima, al pasar al acervo popular, sufriría la continua variación de su texto en cada recitación de forma memorística que también podría haber producido la sustitución del antropónimo de Pigmalión por el de Narciso. O puede ocurrir, posibilidad esta más remota, que entre los presentes hubiera un Narciso que dio nombre al carpintero y que cristalizó en la tradicionalización de la décima. Lo que está claro es que el antropónimo Narciso está fuera de lugar en la obra que analizamos.

Si nos detenemos verso a verso en el sentido del poema, la obra se inicia en el verso 1° con la presentación del actor principal del poema: el carpintero, y su curioso nombre de Narciso. Este inicio nos dice algo importante de la décima, puesto que estamos ante un poema narrativo que nos cuenta una anécdota y que analizamos como si fuera narrativa, acción tras acción, en el que encontramos el desarrollo de una historia a través de unos personajes en un tiempo y un espacio indeterminados. En este caso, nos cuenta lo que le sucede a un carpintero de nombre Narciso.

Junto a la presentación del personaje principal, el verso 2° nos desvela otro rasgo distintivo del poema: «se le murió la mujer». Mientras que el Pigmalión del mito clásico era soltero y no gustaba de la compañía de las mujeres porque veía que ello comportaba depravación y vicio, por lo que no solía tener «compañera de lecho»; en la décima Narciso tiene una mujer que muere por causas no mencionadas en el poema. Y como le gustaba vivir con una mujer, nos dice el verso 3°, esculpe una de madera en el verso 4° para sustituirla. Del ascético Pigmalión y la misógina visión tradicional de la mujer en este mito, la décima nos presenta a un hombre al que le gusta tener «compañera de lecho».

El punto 2° cuyo contenido semántico es el del «escultor que se enamora de la obra creada» lo contrastamos en los versos 5° y 6° de forma hiperbólica, su amor era tan grande que para que no se rompiera metió la escultura en una alacena, bien protegida. Por tanto, no se ha producido en ningún momento en el poema la metamorfosis de mujer-estatua a mujer de carne y hueso. La escultura con forma de mujer sigue siendo de madera y nunca se convierte en ser humano, incumpliéndose esta parte del mito, junto con el de la boda y la procreación de los hijos de este matrimonio.

Curioso, tal y como dicen los versos 6° y 7°, que diga que la estatua «sin culpa y sin pena» mate al carpintero. Al ser una estatua, un ser inanimado de simple madera, no es culpable de sus actos y no es capaz de tener sentimientos humanos de pena, de alegría, de amor... No sabemos el motivo del asesinato ni cómo ocurrió, pero sabemos que la estatua mata a su creador. Pero, como veremos más adelante, la recreación del mito deriva de la boda con el objeto creado hacia la tragedia de la escultura que mata a su creador.

Finalmente, los dos últimos versos plasman la opinión del yo poético, posiblemente del poeta que improvisa o del recitador memorístico de la décima, en la que se expresa la imprecación contra la mujer en la exclamación «¡Que las mujeres ni de palo son buenas!», que rompe la rima habitual de la poesía popular pasando del octosílabo al dodecasílabo, algo inusual en la décima memorística y prohibitivo en la décima improvisada cubana puesto que está mal visto que un improvisador yerre en el cómputo silábico de esta forma. Por este motivo no deberíamos descartar que fuera un añadido o modificación del recitador memorístico y no del improvisador inicial y creador de la décima. Decimos imprecación contra la mujer, pero debió de ser una fórmula muy común el de concluir las décimas en forma de disputa contra el otro género, de tal forma que las décimas improvisadas por mujeres atacaban a los hombres que escuchaban y las de los hombres atacaban a las mujeres, en forma controversia por sexos. Por tanto, no hay que tomar muy en serio el final de la décima ni entenderla como una décima machista, puesto que tan solo vemos retratada en ella la voz masculina de estas disputas, pero si hubiésemos encuestado a una mujer en vez de a un hombre hubiésemos podido recuperar la voz femenina en forma de imprecación contra el hombre.

4.- Evolución del mito hacia la historia contada en la décima «Al carpintero Narciso»

Ya hemos visto la multitud de obras de la literatura universal que han tratado el tema de Pigmalión, que han seguido una diversidad de vías distintas en la trayectoria del tema. Sería muy prolijo desarrollar la evolución de todas las obras y fragmentos de la literatura española y universal en los que se hace mención o tratan directamente el tema de Pigmalión, por ello nos centraremos en las obras más significativas con relación a la décima estudiada dentro del contexto hispánico, sin analizarlas en profundidad.

En España el mito ha sido muy utilizado en la poesía, así poetas como Gutierre de Cetina en el poema «Si en una piedra fría enamorado», Francisco de Figueroa en «Con triste llanto y tierno senti-

miento», tratan el tema de Pigmalión centrándose en la belleza de la amada y en la transformación de la estatua en mujer. Calderón, en la obra *La fiera, el rayo y la piedra*, coloca su punto de mira también en la belleza de la estatua y en las dudas que asaltan al escultor ante la contemplación de la transformación de la estatua en mujer. Igualmente, José Antonio Porcel en la Égloga III de su *Adonis* (1745) incluye el mito y se deleita en la belleza de la estatua y su metamorfosis en mujer. Bartolomé Llorens, en su poema «Y rimaba su sueño con mi sueño» retoma el mito de Pigmalión en el siglo XX fijándose en las mismas cuestiones de los poetas anteriores. En cambio, José Hierro trastoca el significado del mito convirtiendo a la amada en la creadora del poeta-escultor. Por otro lado, el poema «Segunda Hybris» de Javier Velaza reflexiona sobre la actitud del escultor que se complace inicialmente en la metamorfosis y el paso a la vida de la estatua, pero que al descubrir que la transformación ha vuelto a la estatua en mortal, clama por su vuelta a la inmortalidad. Vemos cómo paulatinamente se ha ido desviando la temática principal del mito hacia cuestiones muy diferentes a las expresadas en el texto inicial del que parte (Cristóbal, 2003: 63-87).

Por ello, la línea más cercana a la décima «Al carpintero Narciso» la encontramos en la obra de teatro *El señor de Pigmalión* (1921) de Jacinto Grau, en donde Pigmalión es un autor y director teatral que ha creado unos muñecos prodigiosos que son capaces de actuar por sí mismos, de hablar, de sentir amor y odio y de vengarse de su creador, al que asesinan al final de la obra. De entre ellos resaltan dos, la hermosa Pomponina, heredera de la estatua del mito clásico, y Pedro de Urdemalas, que fragua el complot contra su creador y al que dispara con su escopeta para matarlo. El mito ha derivado, como hemos podido comprobar, del deleite y contemplación de la belleza de la estatua y la sorpresa que su transformación crea en el escultor; hacia la venganza de su propia obra en forma de asesinato de la creación hacia su creador.

5.- Características lingüísticas de la décima

Desde el plano lingüístico, el análisis del texto parte del siguiente resumen del poema: «el carpintero Narciso esculpe una mujer en madera porque la suya murió y siente tal amor por ella que la encierra en una alacena para que no se rompa, pero la estatua mata al carpintero, su creador». El tema, como hemos visto, es de clara filiación griega ya que cuenta el amor que siente el escultor sobre su creación en madera en forma de mujer pero la criatura creada mata a su creador. Por lo que se puede apreciar dos partes claras en la décima, siguiendo la siguiente estructura:

1.- Presentación de la historia (versos 1-6):
- 1.1.- Muerte de la mujer del carpintero Narciso (Versos 1-2).
- 1.2.- Creación de una estatua de madera (versos 3-4).
- 1.3.- Enamoramiento y encierro de la mujer de madera (versos 5-6).

2.- Desenlace de la historia (versos 7-10):
- 2.1.- Asesinato del carpintero por parte de la criatura creada (versos 7-8).
- 2.2.- Diatriba contra las mujeres (versos 9-10).

La estructura, por tanto, sigue el modelo sintetizante, es decir, a partir de la historia se llega a la idea principal que es la de que «las mujeres ni de palo son buenas». Sería interesante en esta controversia ver la respuesta improvisada en décimas de la mujer para tener la visión completa del juego dialéctico hombre-mujer en la décima improvisada conocido como *controversias*, y que también se dio en otro género oral, el de los *Aires de Lima*.

En cuanto al modelo textual, la décima sigue el patrón de los textos poéticos pero también el de los textos humanísticos por su carácter expositivo y argumentativo. El autor de la décima trata de convencer y advertir al público oyente de la maldad de las mujeres. Para ello utiliza un argumento basado en el ejemplo del carpintero Narciso y en sus consecuencias, su fatal asesinato por parte de la mujer-estatua. El subjetivismo domina, por tanto, la décima: se presenta la voz masculina. Es por ello que las funciones del lenguaje más importantes en la décima sean la función conativa o apelativa, la función poética y la representativa, en menor medida.

Por ello, desde el plano pragmático de la décima encontramos que hay un emisor (el improvisador o repetidor de la décima), un receptor (el auditorio ante el que canta o recita), un canal (el oral), un mensaje (la décima en sí) y un código (el propio de la literatura oral dentro de la lengua española). La comunicación no es unidireccional, sino bilateral o multilateral, puesto que a esta décima se le respondía con otras en las que se defendía a la mujer y se atacaba al hombre, pero desgraciadamente no pudo recuperarse de la tradición oral.

Desde el punto de vista fónico resalta el axis rítmico propio de la poesía junto con la presencia de oraciones compuestas coordinadas (versos 2 al 4 y 5 al 8) que enmarcan a oraciones compuestas subordinadas (adverbial de modo en el verso 3, comparativa en los versos 5-6, adjetiva en el verso 6) y, en dos ocasiones, la oración simple (versos 7 y 8). Además, hay que resaltar la exclamación del último verso, junto con el resto de oraciones, que son enunciativas. Resalta igualmente la introducción del diálogo final, con el verbo *dicendi* encabezándolo, junto con la negación (partícula «ni») que da mayor peso a la diatriba final.

En relación al aspecto morfosintáctico, hay un desequilibro entre los sustantivos concretos (carpintero, Narciso, mujer, madera, alacena, carpintero, mujeres, palo) y los abstractos (el uso de querer sustantivado, culpa, pena), a favor de los primeros. En el nivel de la historia se prefiere los concretos, y en el de los sentimientos, los abstractos. También aparece la aposición «carpintero Narciso» para individualizar al personaje principal de la historia, que no es cualquier carpintero, y hacer verídico el hecho narrado. El único adjetivo que aparece es «buenas», por lo que resalta la ausencia adjetivos, sobre todo porque se trata de una historia contada en verso, prima la acción verbal y los hechos en forma de sustantivos y nexos. Por este motivo, el tiempo verbal predominante es el pretérito perfecto simple (murió, hizo, quiso, metió, mató) como verbo ideal para las narraciones, junto con una ocurrencia del pretérito imperfecto (era) y otra del presente gnómico y atemporal (son) utilizado aquí para la diatriba final contra la mujer, generalizando así la afirmación de la maldad femenina. Igualmente, predomina la tercera persona del singular (él / ella), frente a la primera persona del singular (yo) del final del poema. Por lo que el cantor de la décima quiere dejar patente cuál es su opinión sobre las mujeres, de forma humorística. Otro elemento muy repetido en el texto son los nexos, sobre todo los coordinantes (y), junto con el comparativo (tanto…que) y los adverbial (como).

Al ser un texto oral, de raíz popular, es normal que en el plano léxico-semántico predomine un léxico sencillo y de fácil entendimiento para todo tipo de público. Hay que tener en cuenta que la audiencia de este tipo de composiciones suelen ser personas en muchas ocasiones analfabetas o semianalfabetas, como es el caso de Domingo Marrero. La ausencia de tecnicismos, cultismos y latinismos es total. Entre los campos semánticos más reiterados en el breve texto tenemos: artesanía de la madera (carpintero, madera, hizo, alacena, palo) y las del sentimiento (querer, quiso, culpa, pena, buenas), junto con la reiteración de morir (murió, mató).

Finalmente, en cuanto a las figuras retóricas propias de la función poética del lenguaje, destacan los hipérbatos («Al carpintero Narciso se le murió la mujer», «otra de madera hizo», «al carpintero

mató») y las hipérboles («Fue tanto lo que la quiso, / que la metió en una alacena», «¡Que las mujeres ni de palo son buenas!») con la finalidad de enfatizar la conclusión final de la maldad femenina.

6.- Conclusión

La tradición oral y la improvisación popular frente a la literatura culta no siempre siguen derroteros tan diferentes a los que habitualmente se cree. Ejemplo de ello es el uso de un mito clásico de la literatura universal como el de la historia de Pigmalión y su bella estatua y la posterior transformación en mujer. No en vano, Ovidio tomó este tema de la tradición oral anterior y la literaturizó en su magnífica *Metamorfosis*. Así, temas de la tradición oral pasan a la literatura culta, como ocurre en Lope de Vega o en García Lorca, y a su vez los temas de la literatura escrita llegan a la tradición oral para formar composiciones anónimas y atemporales que pueden competir con las más bellas de la literatura de autor. Este es un ejemplo claro de transición literatura culta-popular en el que un tema ya afincado en la literatura escrita ha dado el salto a la oralidad en una plasmación muy bella y cómica como esta. No hay que olvidar que la décima popular es una modalidad de tradición oral en que los poemas generalmente se crean en el momento, al instante, en la fugacidad de la improvisación y que los repentistas o improvisadores en muchas ocasiones no saben leer ni escribir o lo hacen con muchas dificultados, por lo que los temas que retoma lo hacen de oídas o por propia creación personal. Lo lógico es que el anónimo autor de esta décima oyera el mito de Pigmalión de alguna obra representada y retomara el asunto confundiendo el nombre del protagonista por el de Narciso y recreando el tema con la aparición de un material diferente para la estatua como es el de la madera y de un final distinto, el asesinato del creador por parte de la criatura creada.

Andrés Monroy Caballero
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

BIBLIOGRAFÍA

Chinea Segredo, Rosa María; RODRÍGUEZ MORALES, Jonathan y Abel SERAFÍN GARCÍA, *La Fiesta de los Piques. Idiosincracia de un pueblo. Agulo (La Gomera)*, 2002, La Gomera: Ayuntamiento de Agulo, España.

Cristóbal, Vicente, «Pigmalión y la estatua: muestras de un tema ovidiano en la poesía española», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 23, nº 1 (2003): pp. 63-87.

Grau, Jacinto, *El señor de Pigmalión*, 1972, Salamanca: Anaya.

Ovidio, *Metamorfosis*, 2004, Edición de Consuelo Álvarez y Rosa Mª Iglesias, Traducción de Consuelo Álvarez y Rosa Mª Iglesias, Madrid: Ediciones Cátedra, Letras Universales.

Monroy Caballero, Andrés, *La décima guajira de Domingo Marrero*, 2012, Las Palmas: Club de la Tercera Edad San Nicolás de Sardina del Sur.

Ruiz de Elvira, Antonio, *Mitología clásica*, 1982, Madrid: Editorial Gredos.