



## Amor y miedo en las nanas de la tradición hispánica

Pedro C. Cerrillo

La nana o canción de cuna es un tipo de canción popular que se ha transmitido oralmente de generación en generación, en la que se pueden encontrar muchas de las primeras palabras que se le dicen al niño pequeño. Se admite comúnmente que la nana es una canción breve con la que se arrulla a los niños, que tiene como finalidad esencial que el destinatario de la misma concilie el sueño; su interpretación se produce, en la mayoría de las ocasiones, cuando el niño no se quiere dormir o cuando tiene dificultades para conciliar el sueño. La unión de voz, canto y movimiento de arrullo o balanceo proporcionan a la nana su singularidad más significativa.

En cualquier clasificación del Cancionero Infantil que contemple las edades del niño, habría que incluir la *canción de cuna* – junto a los *primeros juegos mímicos*– en el apartado de composiciones que requieren la figura de un adulto como emisor de la cantilena, y que se corresponde con los primeros años de la vida del infante, es decir, desde su mismo nacimiento hasta los momentos en que empieza a ser capaz de expresarse oralmente con cierta autonomía, aunque ello no impedirá que se sigan practicando durante más tiempo (Cerrillo, 2005: 33-44). No obstante, conviene diferenciar entre la nana que se canta al niño recién nacido y la que se canta al niño que ya anda y que empieza a hablar: con la primera se entretiene al infante con el esbozo melódico de la canción, dicha entre dientes y dándole más importancia al ritmo físico del balanceo que a la propia letra de la nana; con la segunda, cuyo destinatario es un niño un poco mayor que el anterior, lo que dice la nana tiene más importancia, pues el chico ya puede conocer el significado de muchas palabras y puede, por tanto, entender la exhortación o, incluso, la amenaza que, en ocasiones, se le transmite con el canto de la nana.

### La nana de tradición hispánica

La riqueza compositiva de las *nanas* y la magia que el niño siente con su interpretación han contribuido a impedir que el género terminara desapareciendo, aunque también es cierto que a ello han ayudado dos hechos más: por un lado, la asunción de la función de *arrulladora* (el adulto emisor de la *nana*, como luego veremos) por parte de los niños, sobre todo de las niñas, quienes, en clarísima mimesis del mundo adulto, se han servido de la *canción de cuna* para jugar a dormir a sus muñecas; y, por otro, la creación de nanas que han hecho autores consagrados en la literatura general y el interés por la fijación escrita y el estudio de estas composiciones que, en ocasiones, han demostrado escritores como Federico García Lorca, que recogió, entre otras, esta conmovedora nana, que transcribió literalmente, y en la que la arrulladora llama al sueño del niño refiriéndose a la dramática ausencia de la madre muerta:

*Duérmete, niño mío,  
que tu madre no está en casa;  
que se la llevó la Virgen  
de compañera a su casa.* (García Lorca, 1996: 125)

El género se ha enriquecido, por tanto, con nanas de nueva creación, compuestas por diferentes autores españoles (el propio Lorca, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Carlos Murciano, Gloria Fuertes, Federico Muelas o Carmen Conde, entre otros) e hispanoamericanos (Nicolás Guillén, Gabriela Mistral o Pablo Neruda). De Carmen Conde es la deliciosa "Nana del sueño", en la que la arrulladora llama al propio sueño para que sea éste el que arrulle a la niña a quien se canta:

*Al sueño le crecen  
cabellos de yerba.  
Al sueño le nacen  
azules gacelas,  
que muerden los prados,  
que triscan las eras;  
que pacen las noches  
sin que el sueño pueda  
cortarse sus ramas  
de verdes almendras.  
Al sueño le llaman  
y el sueño contesta,  
con sus ojos claros  
y su boca lenta,  
que dice palabras  
que el sueño se inventa.  
Duérmete, mi vida,  
niña de la tierra:*



*que el sueño te canta  
para que te duermas.* (Conde, 1985: 16-17)

Gracias a todo eso, la *nana*, como modalidad de poesía lírica popular de tradición infantil, aún se encuentra viva en la tradición de los países de habla hispana, con ese nombre, o con el de *canción de cuna*, e incluso con otras denominaciones no tan conocidas en España: *arrullos*, *cantos de arrolló* o *rurrapatas*. Su vigorosa existencia en la tradición hispánica se corrobora con documentos que confirman su interpretación desde hace muchísimos años, pero no se trata de una existencia exclusiva del mundo de habla española, pues este tipo de canciones, (con otros nombres, pero con los mismos contenidos y parecidas formas) se interpretaron y se interpretan también en otros países hablantes de lenguas diferentes: ya en el siglo XIX, Francisco Rodríguez Marín comprobó las semejanzas que existían entre nanas españolas, italianas, portuguesas y francesas, afirmando no sólo las influencias que entre ellas se producían, sino también su pertenencia a una tradición común, en este caso románica. En sus *Cantos populares españoles*, Rodríguez Marín se refiere a varios ejemplos, entre ellos a esta canción de cuna española:

*Duérmete, niño chico,  
duérmete, mi bien;  
que aquí está la cunita  
que te ha de mecer.* (Rodríguez Marín, 1981, I: 27)

Dice Rodríguez Marín que esta nana está tomada de una "ninna-nanna" siciliana, recogida con anterioridad por Pitré:

*Figghiu mio, figghiu d'amari:  
la naca ti cunzai p'arripusari.* (Pitré, 1871, II: núm. 272)

Pero volvamos a la *nanahispánica*: su origen español, al igual que los demás géneros del folclore infantil, parece fuera de toda duda; de otro modo, sería difícil explicar no sólo los parecidos, sino incluso las exactitudes, que existen entre composiciones de diversos países hispanoamericanos, que antes de la llegada de los españoles hablaban lenguas muy diferentes. Los registros de embarque de las expediciones españolas a América nos indican que, junto a libros religiosos, vidas de santos, sermones, vocabularios eclesiásticos, obras de Garcilaso de la Vega o Fray Luis de Granada, también se llevaron al otro lado del Atlántico colecciones de romances y de canciones, así como resmas de coplas (que solían incluir textos de tradición popular), catones y cartillas.<sup>[1]</sup> Además, los testimonios indirectos de algunos cronistas de Indias (Pedro Cieza de León, Diego Fernández Palencia o Bernal Díaz del Castillo) nos confirman este trasvase de España a América: Díaz del Castillo, en su *Conquista de Nueva España* (BAE, XXVI, 36, p. 316) aporta informaciones concretas de algunos romances que confirman que, en México, desde 1519 en que Hernán Cortés inició su andadura por territorio azteca, comenzó también la llegada de canciones y romances españoles:

*...En 1519, cuando los barcos de Cortés se hallaban ante las costas de México, Alonso Hernández Portocarrero comentó a su capitán: `Cata Francia, Montesinos, / cata París la ciudad, / cata las aguas del Duero / do van a dar a la mar //'. Versos que pertenecen al conocido romance de Montesinos, de gran popularidad en la época.* (García Romero y Rubio Hernández, 1987: 262)

De sobra son conocidas las versiones que, en diversos países de la América de habla hispana, existen de los temas romancísticos de Mamburú, Delgadina, Bartolo o La pájara pinta, por poner sólo algunos ejemplos, manteniendo casi siempre los elementos básicos de la composición originaria española. A partir de 1583 empezaron a realizarse registros de embarque más detallados, aunque también tenemos testimonios que afirman que cualquier pasajero de una expedición podía llevarse una caja de libros para su propio uso, cuyos títulos quedaban recogidos en una especie de "memoria" y no en el registro formal:

*Es de suponer que los viajeros preferían los `libros profanos´, entre los cuales había literatura de ficción propia del tiempo (...) Muy numerosas son la sobras de poesía épica y lírica, y a finales de siglo [se refiere al XVII], los romances y cancioneros.* (Leonard, 1953: 143-144)

También Margit Frenk se ha referido al asunto de los orígenes en un magnífico trabajo sobre el folclore poético de los niños mexicanos:

*Existen muchas coincidencias entre esos testimonios [se refiere a los que cita Rodrigo Caro en Días geniales o lúdricos y otros poetas españoles de la Edad de Oro] y las rimas infantiles de nuestro tiempo: como si los niños de hoy fueran los mismos –casi los mismos– que vivieron en los siglos XVI y XVII (y aún podemos decir, como si fueran los mismos que vivieron en la Edad Media, puesto que esas cancioncitas eran ya viejas cuando fueron recogidas). Como si los niños fueran inmunes a los cambios históricos, a la renovación de las corrientes culturales, al ir y venir de las modas poéticas.* (Frenk, 1973: 25)



No es osado, pues, afirmar que, aunque cada canción tiene –sin duda– su propia historia, con carácter general la inmensa mayoría proceden de España y que, en algunos casos, su antigüedad pudiera superar los cuatrocientos años.

### **La “arrulladora”. El emisor/intérprete de la *nana***

La *canción de cuna* es uno de los pocos géneros del Cancionero Infantil en que el papel de emisor lo representa un adulto. En la tradición hispánica ese papel ha sido asumido por las mujeres: madres, tías, abuelas, ayas y nodrizas que cumplen la función de *arrulladoras*, cantando el sueño del niño y dejando sentir su presencia, aun en aquellos casos en que esa presencia no esté explicitada en el texto; es difícil poner en duda que quien canta la siguiente nana no sea una madre:

*En los brazos te tengo  
y considero  
qué será de ti, niño,  
si yo me muero.* (Cerrillo, 1994: 5)

Son, en general, mujeres muy cercanas al primer entorno familiar del chico, siendo la madre la que tiene una mayor presencia, una madre que, aunque esté cansada, canta serenamente el sueño de su hijo:

*Duerme, niño chiquito,  
duérmete y calla;  
no le des a tu madre  
tanta batalla.* (Cerrillo, 1992: 62)

O una madre que está siempre atenta velando el sueño del niño:

*Duérmete, vida mía,  
duerme sin pena,  
porque al pie de la cuna  
tu madre vela.* (Cerrillo, 1992: 80)

O una madre que reclama el sueño del hijo para poder continuar con sus tareas:

*Duerme, niño mío,  
que tengo que hacer,  
me han traído el trigo  
y está por moler.* (Cerrillo, 1992: 63)

O madres que protagonizan sentimientos enfrentados: ternura y enfado, nerviosismo y paciencia, soledad y compañía, alegría y tristeza, carencias y regalos, pero por encima de los cuales siempre es perceptible el amor de madre, amor materno-filial, a fin de cuentas. Ya en el siglo XVII, Rodrigo Caro se refirió a la condición femenina que tenía el emisor de las nanas:

*Las reverendas madres de todos los cantares y los cantares de todas las madres, que son “nina, nina y lala, lala”, cuyo uso es tan natural, que, no habiendo qué cantar o no sabiendo, ellos mismos se nos vienen a la boca y se nos salen de ella sin cuidado y artificio, y son tan bien contentadizos, que se contentan con cualquier tono, y no extrañan ninguna voz por mala que sea, condición muy propia de madres.* (Caro, 1884 [1978]: 240)

El adulto-varón, cuando es citado, suele estar ausente, bien porque ha salido de viaje, bien porque está trabajando. Lo podemos comprobar en estas dos nanas:

*El padre del niño  
se fue a Villafranca,  
y el aire solano  
lo empujó “pa” casa.* (Cerrillo, 1994: 24)

Y:

*Este niño tiene sueño,  
no tiene cama ni cuna.*



*A su padre carpintero  
le diremos le haga una.* (Cerrillo, 1994: 25)

La sencillez comunicativa de la *nana*, en la que un emisor (el adulto) transmite un mensaje (directo, breve y conciso) a un destinatario (el niño) del que no se suele esperar contestación, no es impedimento para que aparezcan elementos que, literariamente, la enriquecen; sirva como ejemplo que el emisor se apoya en determinados personajes –que tienen una función secundaria– para reforzar los contenidos de su mensaje, es decir, para incitar al niño a que concilie el sueño. De este modo, vemos aparecer multitud de personajes: bien de tradición religiosa ("La Virgen", "Ángel de la Guarda", "San Juan", "Santa Ana", "San Pedro", "San Vicente", "Santa Isabel"), bien animales ("gallina", "gallo", "buey", "burro", "pájaro"), bien elementos de la naturaleza ("sol", "luna", "árbol"), bien otros ("mora", "gitana", "pastora"), además del tradicional y ya mítico "coco" y otros seres que asustan, a los que nos referiremos más adelante.

La frecuente presencia de la madre, las citas a la ausencia del padre, las referencias a diversos quehaceres hogareños (lavar, planchar, cocinar) y el constante recuerdo del amor que los padres sienten por su hijo confieren a las nanas un especial tono afectivo, muy familiar, que las identifica, y que, además, aparece potenciado por la presencia de abundantes diminutivos: "nanita", "casita", "pajaritos", "chiquitín", "ojitos", "guaguüita", etc., por un lado, y de frecuentes *estribillos* que, con su ritmo reiterativo y machacón, logran crear esa sensación de arrullo que, presumiblemente, debe ayudar al niño a dormirse: *A la ro, ro, ro; A la nea, nea; Ea, ea, ea; Arrorró, arrorró; Ea la ea, ea la ea*, son algunos de los más usados en la nana hispánica. Desde el mundo de la Psicología se ha señalado que la capacidad de respuesta a los estímulos sonoros que tienen las personas es muy temprana: se habla, incluso, de que existe en el periodo fetal; quizá, por eso los niños muy pequeños tienen una especial sensibilidad para captar ritmos, tonos, acentos, pausas o inflexiones de la voz; en este sentido, no sería descabellado considerar que el movimiento de arrullo, con los *estribillos* que lo acompañan, fuera algo que tuviera que ver con la afectividad que envuelve a la *nana* en su conjunto.

### El coco

El tono afectivo a que antes nos hemos referido no es el único en la tradición de la *nana*: es también importante el tono derivado de la propia concepción de estas canciones, es decir, el tono imperativo con que se induce al niño a que concilie el sueño lo más rápidamente que sea posible. Precisamente, las nanas en que este tono imperativo es más explícito son las que más vivas se conservan, tanto en España como en Hispanoamérica. La tradición parece indicar que estas nanas conllevan una amenaza, pero la verdad es que el tono imperativo no siempre va acompañado de ella: lo que sí hay es una invitación al sueño, que la arrulladora, más o menos seriamente, le hace al niño, pero sin necesidad de que ello comporte siempre un castigo, velado o expreso; al contrario, lo que sucede, en algunas ocasiones, es que se incentiva la propuesta con el ofrecimiento de un premio, por muy prosaico que pueda ser:

*Si este niño se durmiera,  
yo le diera medio real,  
para que se comprara  
un pedacito de pan.* (Cerrillo, 1992: 110)

En otros casos, el adulto tranquiliza al niño para que el temor o, incluso el miedo que, en determinados momentos (la llegada de la noche, por ejemplo), le afectan, se vean aliviados:

*Duérmete, niño de cuna,  
duérmete, niño de amor,  
que a los pies tienes la luna  
y a la cabecera el sol.* (Cerrillo, 1992: 74)

Se unen, pues, en ocasiones, lo familiar y lo imperativo, pero ello no nos oculta la existencia explícita de amenaza en otras *nanas*: conocida es la tradición del *coco*, personaje que, curiosamente, no aparece en muchas nanas españolas, pero cuya existencia popular está muy extendida, asociada siempre al género de la nana. Decía Lorca que:

*La fuerza mágica del coco es, precisamente, su desdibujo. Nunca puede aparecer, aunque ronde las habitaciones. Y lo delicioso es que sigue desdibujado para todos. Se trata de una abstracción poética y, por eso, el miedo que produce es un miedo cósmico, un miedo en el cual los sentidos no pueden poner sus límites salvadores... porque no tiene explicación posible (...) El miedo que el niño le tenga depende de su fantasía y puede, incluso, serle simpático.* (García Lorca, 1996, III: 118-119)

*Coco* o *Cuco*, que de las dos maneras se le conoce, es un término que ya Covarrubias, en 1611, recogía del siguiente modo, sin duda sorprendente tantos años después:



*En lenguaje de los niños, vale figura que causa espanto, y ninguna tanto como las que están a lo oscuro o muestran color negro de 'cus', nombre propio de Can, que reinó en Etiopía, tierra de los negros. (Covarrubias, 1987: 330)*

El *Diccionario* de la Real Academia Española de la Lengua se refiere al "coco", en la cuarta entrada de dicho término, como "fantasma que se figura para meter miedo a los niños". Y el *Diccionario de uso del español*, de María Moliner, por su parte, lo define como "ser fantástico, supuesto demonio, con el que se asusta a los niños" (Moliner, 1987: 655), y remite a otros personajes de significado similar, como *bu*, *camuñas*, *cancón*, *cuco* y *papón*, a los que nosotros añadiríamos *El tío del saco* y el *Sacamantencas*. No pensemos que con el *coco*, por estar presente de modo reiterado en la canción de cuna, se asusta sólo a la hora de dormir, también sirve para asustar a los niños que no comen o a los que desobedecen las órdenes de los adultos: en todos los casos, el *coco*, como los otros seres que cumplen la misma función, "comerá", "asustará" o "llevará", aunque nunca se especifica a dónde; es decir, el "coco" es un personaje relacionado siempre con una cierta deformidad o espanto que infunde miedo al niño chico, pero del que no tenemos una imagen clara y del que tampoco sabemos mucho más.

Una de las primeras apariciones del *coco*, asociada a la canción de cuna, la encontramos en el *Cancionero* de Antón de Montoro, de 1445:

*Tanto me dieron de poco  
que de puro miedo temo,  
como los niños de cuna  
que les dicen: icata el coco!*

En el siglo XVII, en un texto teatral de Juan de Cajés, titulado *Auto de los desposorios de la Virgen*, se puede leer esta otra nana, en la que también aparece el *coco*:[\[2\]](#)

*Ea, niña de mis ojos,  
duerma y sosiegue,  
que a la fe venga el coco  
si no se duerme. (Cajés, 1901: 165)*

Encontramos referencias o citas al *coco* en Lope de Vega, en Quevedo, en Calderón de la Barca o en Cervantes; recordemos el Epitafio de Sansón Carrasco en la sepultura de Don Quijote:

*Yace aquí el hidalgo fuerte  
que a tanto extremos llegó  
de valiente, que se advierte  
que la Muerte no triunfó  
de su vida con su muerte.  
Tuvo a todo el mundo en poco;  
fue el espantajo y el coco  
del mundo en tal coyuntura,  
que acreditó su ventura  
morir cuerdo y vivir loco. (Cervantes, 1977, II: 577)*

También en América encontramos referencias al *coco*, que ya son historia: la escritora mexicana Son Juana Inés de la Cruz, la gran protagonista del barroco hispanoamericano, escribió una "sátira filosófica" (así la llamó ella), en la que acusa a los hombres de inconsecuentes en su trato con las mujeres y los compara con los niños que llaman al *coco* y luego le tienen miedo; el inicio de esa sátira son estas cuatro redondillas abrazadas:

*Hombres necios que acusáis  
a la mujer sin razón,  
sin ver que sois la ocasión  
de lo mismo que culpáis;  
si con ansia sin igual  
solicitáis su desdén,  
¿por qué queréis que obren bien  
si las incitáis al mal?  
Combatís su resistencia  
y luego, con gravedad,  
decís que fue liviandad  
lo que hizo la diligencia.  
Parecer quiere el denuedo*



*de vuestro parecer loco,  
al niño que pone el coco  
y luego le tiene miedo.* (De la Cruz, 1992: 109)

La tradición de la *nana* no es sólo española, ni siquiera hispana; con la misma o con otras denominaciones, en toda Europa se asusta con el *coco*, entendiendo como tal ese ser imaginario que produce miedos infantiles, que serán mayores o menores, según sea la propia fantasía del niño destinatario de la amenaza. En la tradición hispánica tenemos ejemplos que aún se conservan con notable pujanza; veamos algunos:

*Duérmete, niño mío,  
que viene el coco,  
y se lleva a los niños  
que duermen poco.* (España) (Cerrillo, 1994: 31)

Una versión muy parecida se conserva en México:

*Duérmete, niño,  
que ahí viene el coco,  
y se lleva a los niños  
que duermen poco.* (Miaja y Díaz, 1979: 89)

Esta otra, localizada en Colombia, no difiere mucho de las anteriores:

*Duérmete, niño,  
duérmete ya,  
que ya viene el coco  
y te llevará.* (Castrillón, s/f: s/p)

Tampoco difiere esta, también mexicana:

*Duérmete mi niño  
y duérmete ya,  
porque viene el coco  
y te comerá.* (Orta, 1984: 28)

La presencia del *coco* no siempre es la misma; su reiterado anuncio le sugiere a la arrulladora que el niño le va perdiendo el miedo:

*Con decirle a mi niño  
que viene el coco,  
le va perdiendo el miedo  
poquito a poco.* (Cerrillo, 1992: 57)

En esta otra, muy poco conocida, la cita al *coco* es indirecta:

*Las mujeres de la sierra,  
para dormir a sus niños,  
en vez de llamar al coco  
les cantan un fandanguillo.* (Cerrillo, 1992: 101)

O en esta otra, tras la afirmación del peligro que acarrea la venida del *coco*, la arrulladora compensa esa amenaza con el anuncio de la protección que la Virgen del Remedio va a proporcionar al niño durante su sueño:

*Y arrorró, canelica,  
que viene el coco  
y se lleva a los nenes  
que duermen poco.  
Mi chico se va a dormir  
porque tiene mucho sueño,*



y por cabecera tiene  
a la Virgen del Remedio. (Cerrillo, 1992: 114)

La figura del coco también ha sido utilizada por autores que han cultivado el género de la nana, como Gloria Fuertes, que recreó la figura del coco en su conmovedora "Nana al niño que nació muerto", que, por su interés y singularidad, incluimos completa:

*Original persona pequeñita  
que al contrario de todos  
no has nacido.  
Vívete, niño, vívete,  
que viene el Coco  
y se lleva a los niños  
que duermen poco.  
Late un momento rey  
—la madre dice—,  
deja que me dé tiempo  
a que te bautice.  
Te iba a poner Tomás,  
y ya te vas.  
¿Para qué habrás venido  
sin más ni más?  
¡Qué frío tienes, hijo,  
sin un temblor,  
creo que dentro estabas  
mucho mejor!  
—En el lago de llanto  
de tu madre  
jugabas en la orilla...—  
¡Que el demonio se lleve  
tu canastilla!  
—Tiene ojos de listo,  
es un pequeño sabio.  
Y otra vecina dijo:  
—De buena se ha librado.  
Pequeño criminal,  
dulce adversario  
—sin nacer ni morir  
a tu madre has matado—,  
mientras tú,  
mi niño diferente,  
ni blanco ni negro,  
mientras tú...  
¡Échate un sueño largo,  
mi niño azul! (Fuertes, 1978: 147-148)*

El Coco, con mayúsculas, también ha sido el protagonista de historias y cuentos, en los que se le ha dado cuerpo, cara y forma; Fernando Lalana y Estrella Fagés lo hicieron en *El Coco está pachucho*, describiéndolo del siguiente modo:

*Tenía la cabeza grande y alargada; los ojos hundidos y muy negros; enormes manos; lo pómulos salientes y la nariz afilada. Vestía una gabardina gris, casi hasta los tobillos; protegía su calva del frío con una gorra escocesa. Llevaba en la mano un maletín de cuero. Y, desde luego, no era el vecino del quinto.*

*Se trataba del Coco, sin duda alguna. (Lalana y Fagés, 1992: 14)*

### Otros seres que asustan en la nana hispánica

En España, además del coco, el bu, el duende, el tío Camuñas, el Sacamantecas o el canción, son otros personajes imaginarios con los que se asusta a los críos; pero, junto a ellos, en la nana española también se amenaza con seres reales; García Lorca señala:

*En el sur, el `toro' y la `reina mora' son las amenazas. En Castilla, la "loba" y la "gitana". (García Lorca, 1996: 120)*



Rafael Alberti, que también escribió unas cuantas nanas, de clara inspiración popular, anuncia al niño que no duerme, en una misma canción, la posible venida, como seres amenazadores, del viento, los perros, el búho y el gavián. Dice así, su preciosa "Nana del niño malo":

*iA la mar, si no duermes,  
que viene el viento!  
Ya en las grutas marinas  
ladran sus perros.  
iSi no duermes, al monte!  
Vienen el búho  
y el gavián del bosque.  
Cuando te duermas:  
ial almendro, mi niño,  
y a la estrella de menta!* (Alberti, 1988, I: 101-102)

En Hispanoamérica también se asusta al niño que no duerme con seres reales o imaginarios. Veamos algunos de ellos: el "brujo" en México:

*Dormite, niñoito,  
dormite, por Dios,  
si no viene el brujo  
y te va a comer.* (Becerra y Pellicer, 1984: s/p)

En México también tiene presencia la "loba":

*Con un traje rico  
y su hijito feo,  
la loba, la loba,  
vendrá por aquí,  
si esta niña linda  
no quiere dormir.* (Miaja y Díaz, 1979: 94)

La "cierva" en Chile:

*Dormite, guagüita,  
que viene la cierva  
a saltos y brincos  
por entre las piedras.* (Gil, 1964: 177)

O el "coyote" en Nicaragua:

*Dormite, niñoito,  
cabeza de ayote;  
si no te dormís,  
te come el coyote.* (Gil, 1964: 156)

También podemos encontrar el "coyote" en México:

*Duérmete, niñoito,  
que ahí viene el coyote,  
y te va a llevar  
como al guajalote.* (Miaja y Díaz, 1979: 94)

También asustan en España la "noche" (tiempos de miedos y temores infantiles) o los ángeles (éstos en un doble sentido: porque se llevarán al niño que llora y no se duerme, o porque se irán de su lado, desprotegiéndole de la guarda que les caracteriza):

*Duérmete, niño chiquito,  
duérmete y no llores más,*





*que se irán los angelitos  
para no verte llorar.* (Cerrillo, 1994: 14)

Más cómicamente, la arrulladora amenaza con las temibles lombrices:

*A los niños buenos  
Dios los bendice;  
a los que son malos  
les da lombrices.* (Cerrillo, 1992: 46)

Incluso se amenaza con el castigo físico, sin duda figuradamente y en momentos en los que el nerviosismo de la arrulladora es muy grande:

*Duérmase mi negrazo,  
cara de pambazo,  
que si no se duerme  
le doy un trancazo.* (Cerrillo, 1992: 59)

### **Arrullo y llanto. Cariño y amenaza. Amor y miedo**

Como se puede comprobar, la canción de cuna, a menudo, invoca a seres que provocan en el niño temores, miedos, angustias o llantos. Ante ellos, la arrulladora intenta liberar al niño de todo eso con el arrullo –rítmico, afectivo, maternal– de la nana que canta. La madre protectora, la madre refugio, la madre cuna, la madre amor es la que conducirá al niño hacia el sueño tranquilo con la voz y la música de la nana. La madre, o cualquier otra mujer que cumpla el papel de *arrulladora*, será la voz que, desde la nana, calmará angustias, dominará miedos, infundirá aliento, aportará consuelo o reprenderá con cariño.

En la nana nos encontramos con la síntesis del amor filial y del miedo provocado; cariño y amenaza explícita; realidad y fantasía. En la *nana* hispánica está contenida la propia dualidad de la vida misma desde sus orígenes, así como los sentimientos que más vivamente han caracterizado al hombre, con sus obsesiones, sus amores, sus miedos y sus esperanzas. Junto a todo eso, también es perceptible en la *nana* un cierto tono de melancolía –probablemente como consecuencia de la carga de trabajo que tienen las arrulladoras, especialmente las madres– en los hogares pobres.

*Duérmete, niño chiquito,  
duérmete y calla;  
no le des a tu madre  
tanta batalla.* (Cerrillo, 1992: 62)

En otros casos, la causa podríamos encontrarla en el desamparo en que puede quedar un niño pequeño si faltara la madre:

*En los brazos te tengo  
y considero  
qué será de ti, niño,  
sí yo me muero.* (Cerrillo, 1992: 88)

En este sentido, son muy explícitas las palabras expresadas por García Lorca, en su conferencia sobre las canciones de cuna españolas, leída por el autor granadino en la Residencia de Estudiantes, en Madrid, el jueves 13 de diciembre de 1928, a las seis de la tarde:

*No podemos olvidar que la canción de cuna está inventada (y sus textos lo expresan) por las pobres mujeres cuyos niños son para ellas una carga, una cruz pesada con la cual muchas veces no pueden (...) Son las pobres mujeres las que dan a sus hijos este pan melancólico y son ellas las que lo llevan a las casas ricas. El niño rico tiene la nana de la mujer pobre (...)* (García Lorca, 1996, III: 116)

Amor, ternura, emoción, afecto y cariño como antídoto a miedos, temores, angustia, desconsuelo o llanto que pueda tener el niño pequeño, destinatario de la nana.

Como es fácil comprobar, la literatura busca a las personas a lo largo de toda su vida, bien para presentarle historias que sucedieron hace muchos años, bien para anunciarle los caminos del futuro más cercano, bien para acompañarle en



fantásticos viajes o para compartir los sentimientos de personajes que ya son leyenda. Desde niños, la literatura – esencialmente, la literatura popular, ésa que tiene su mecanismo de transmisión en la oralidad– nos busca y nos encuentra: nos enseña a conocer nuestro cuerpo o a sentir la magia de los balanceos (con los *primeros juegos mímicos*), nos provoca risas con trampas esperables (*burlas*), nos propone repetir juegos de palabras de difícil pronunciación (*trabalenguas*), nos formula *adivanzas*, nos presenta historias de hadas, duendes y ogros (*cuentos maravillosos*), incluso, como hemos visto, desde el mismo nacimiento de la persona, la literatura, por medio de las *nanas*, nos acuna cuando somos niños pequeños ayudándonos, con delicados arrullos o amenazas más o menos convincentes, a conciliar el sueño o a calmar temores y miedos.

La riqueza literaria de la *canción de cuna*, así como su ininterrumpida transmisión de generación en generación, nos obligan a realizar todos los esfuerzos posibles para evitar que terminen desapareciendo. De ese modo, estaremos contribuyendo a la perpetuación de una manifestación cultural de tradición popular, en la que se dan la mano el amor y el miedo, y en la que confluyen dos mundos tan necesitados entre sí: el infantil y el adulto, y que es, además, patrimonio de una colectividad de cientos de millones de personas que se expresan en la misma lengua.

#### Notas:

1. Publicado en *Revista de Literaturas Populares*, VII, 2. México, UNAM, 2007. ISSN: 1665-6431, pp. 318-339.
2. Cfr., a título de ejemplo, los registros de embarque de Lázaro de Castellanos, Juan de Bustinea, Francisco Gutiérrez y Francisco Muñoz, todos de 1586, depositados en el Archivo de Indias de Sevilla.
3. Cit. Por MASERA, Mariana, 1994. "Las nanas, ¿una canción femenina?". *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, 49, I, pp. 199 a 219.

#### Bibliografía:

- ALBERTI, Rafael, 1988. *Obras completas*, 3 vols. Madrid: Aguilar.
- BECERRA, G. y PELLICER, C., 1984. *Una indita en su chinampa. (Coplas para niños y niñas)*. México, D.F.: Ediciones del Ermitaño.
- CAJÉS, Juan de, 1901. *Auto de los desposorios de la Virgen*, ed. De L. Rouanet. RHi, 8.
- CARO, Rodrigo, 1978. *Días geniales o lúdricos [¿1626?, 1884]*. Madrid: Espasa Calpe.
- CASTRILLÓN, Silvia, s/f: *Tope, tope, tun. Arrullos, rimas y juegos. S/e.*
- CERRILLO, Pedro C., 1992. *Antología de nanas españolas*. Ciudad Real: Ediciones Perea.
- CERRILLO, Pedro C., 1994. *Lírica popular española de tradición infantil*, vol. II. Cuenca: Ediciones de la UCLM.
- CERRILLO, Pedro C., 2005. *La voz de la memoria. (Estudios sobre el Cancionero Popular Infantil)*. Cuenca: Ediciones de la UCLM.
- CERVANTES, Miguel de, 1977. *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols. Madrid: Cátedra.
- CONDE, Carmen, 1985. *Canciones de nana y desvelo*. Valladolid: Miñón.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, 1987 [1611]. *Tesoro de la lengua española*, (art. "coco"). Barcelona: Altafulla.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés, 1992. *Obras completas*. México, D.F.: Porrúa.
- FRENK, Margit, 1973. "El folclore poético de los niños mexicanos". *Artes de México*, 162, XX.





FUERTES, Gloria, 1978. *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.

GARCÍA LORCA, Federico, 1996. *Obras completas*. Ed. De Miguel García Posada, 4 vols. Barcelona: Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg.

GARCÍA ROMERO, P.N. y RUBIO HERNÁNDEZ, O., 1987. "Nuestros romances de infancia en América". En *Hernán Cortés y su tiempo. Actas del Congreso Hernán Cortés y su tiempo*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.

GIL, Bonifacio, 1964. *Cancionero infantil universal*. Madrid: Aguilar.

LALANA, Fernando y FAGÉS, Estrella, 1992. *El Coco está pachucho*. Barcelona: Magisterio Casals.

LEONARD, Irving, 1953. *Los libros del conquistador*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

MIAJA, Teresa y DÍAZ ROIG, Mercedes, 1979. *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*. México: Colegio de México.

MOLINER, María, 1987. *Diccionario de uso del español*, 2 vols. Madrid: Gredos.

ORTA, Guillermo, 1984. *La canción de cuna mexicana*. México, D.F.: Miguel A. Porrúa.

PITRE, 1871: *Canti popolari siciliani*, 2 vols. Palermo.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, 1981: *Cantos populares españoles*, 5 vols. [Sevilla: F. Álvarez y Cía, 1882-83]. Madrid: Atlas.