

Amor y miedo en las nanas de la tradición hispánica

PEDRO C. CERRILLO
Universidad de Castilla-La Mancha

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. La nana es una canción breve con la que se arrulla a los niños y que tiene como finalidad esencial que el niño concilie 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, 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 al oírlas han contribuido a impedir que el género terminara desapareciendo, aunque también es cierto que a ello han ayudado dos hechos más: por un lado, el que la nana sea aceptada como arrulladora por los niños, sobre todo por 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 canciones de cuna 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 ciertos escritores. Federico García Lorca 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, niñito 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 este 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 arrorroró* o *rurruapatas*. Su vigorosa existencia en la tradición hispánica se corrobora con documentos que confirman su ejecución 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 cita varios ejemplos, entre ellos 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 “ninnanna” 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 nana hispánica: su origen español, al igual que el de los demás géneros del folclor infantil, parece fuera de toda duda; de otro modo, sería difícil explicar no sólo los parecidos, sino incluso las similitudes que existen entre composiciones de diversos países hispanoamericanos. 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.¹ 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: 316) aporta informaciones concretas de algunos romances que confirman que, en México, desde 1519, cuando 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 Fran-

¹ Cf., 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.

cia, 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 Mambrú, 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 las obras 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 folclor poético de los niños mexicanos:

Existen muchas coincidencias entre esos testimonios [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 (1973: 25).

No es osado, pues, afirmar que, aunque cada canción tiene, sin duda, su propia historia, en términos generales la inmensa mayoría procede 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 es 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 expresan 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.

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)

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”, “El 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, la mención de 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*, *guagüita*, 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. Los psicólogos han 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 pronto 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 ofrece al niño 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 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* 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” (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 *Sacamantecas*. 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 adónde; 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: "¡cata 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 (Maserá, 1994):

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 San-són Carrasco en la sepultura de Don Quijote:

Yace aquí el hidalgo fuerte
que a tanto extremo 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, *Quijote*: II, 577)

También en América encontramos referencias al coco, que ya son historia: la escritora mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, la gran protago-

nista 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 dos coplas:

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.

(Sor Juana, 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.

(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.

(Díaz y Miaja, 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.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 referencia 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; los pómulos salientes y la nariz afilada. Vestía una ga-

bardina 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 (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 *cancón* 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’” (1996: 120).

Rafael Alberti, que también escribió unas cuantas nanas de clara inspiración popular, anuncia al niño que no duerme la posible venida del *viento*, *los perros*, *el búho* y *el gavilán* como seres amenazadores. Dice así su preciosa “Nana del niño malo”:

¡A la mar, si no duermes,
que viene el viento!
Ya en las grutas marinas
ladran sus perros.
¡Si no duermes, al monte!
Vienen el búho
y el gavilán del bosque.
Cuando te duermas:
¡al 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.

(Díaz y Miaja, 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, niño,
cabeza de ayote;
si no te dormís,
te come el coyote.

(Gil, 1964: 156)

También podemos encontrar el coyote en México:

Duérmete, niño
que ahí viene el coyote,
y te va a llevar
como al guajalote.

(Díaz y Miaja, 1979: 94)

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

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 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.

En otros casos, la causa podríamos encontrarla en el desamparo en que puede quedar un niño pequeño si faltara la madre, como hemos visto. 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, esa 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 adivinanzas, nos presenta historias de hadas, duendes y ogros (cuentos maravillosos).

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.

Bibliografía citada

- 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: Ediciones del Ermitaño.
- CAJÉS, Juan de, 1901. *Auto de los desposorios de la Virgen*, ed. Léo Rouanet. *RHi*, 8: 161-180.
- CARO, Rodrigo, 1978. *Días geniales o lúdricos [¿1626?]*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CASTRILLÓN, Silvia. *Tope, tope, pun. Arrullos, rimas y juegos*. S.l. ni f.
- CERRILLO, Pedro C., 1992. *Antología de nanas españolas*. Ciudad Real: Ediciones Perea.
- _____, 1994. *Lírica popular española de tradición infantil*, vol. II. Cuenca: Ediciones de la UCLM.
- _____, 2005. *La voz de la memoria. (Estudios sobre el Cancionero Popular Infantil)*. Cuenca: Ediciones de la UCLM.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. 2 vols. Madrid: Cátedra.
- CONDE, Carmen, 1985. *Canciones de nana y desvelo*. Valladolid: Miñón.
- COVARRUBIAS, Sebastián de [1611]. *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer. Barcelona: S. A. Horta, 1943.

- DÍAZ ROIG, Mercedes y María Teresa MIAJA, 1979. *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*. México: El Colegio de México.
- FRENK, Margit, 1973. "El folklore poético de los niños mexicanos". *Artes de México*, XX, 162: 5-34.
- FUERTES, Gloria, 1978. *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA LORCA, Federico, 1996. *Obras completas*, ed. Miguel García Posada. 4 vols. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA ROMERO, P. N. y RUBIO HERNÁNDEZ, O., 1987. "Nuestros romances de infancia en América". En *Actas del Congreso Hernán Cortés y su tiempo*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- GIL, Bonifacio, 1964. *Cancionero infantil universal*. Madrid: Aguilar.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, 1992. *Obras completas*. México: Porrúa.
- LALANA, Fernando y Estrella FAGÉS, 1992. *El Coco está pachucho*. Barcelona: Magisterio Casals.
- LEONARD, Irving, 1953. *Los libros del conquistador*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MASERA, Mariana, 1994. "Las nanas, ¿una canción femenina?". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 49, I: 199-219.
- MOLINER, María, 1987. *Diccionario de uso del español*. 2 vols. Madrid: Gredos.
- ORTA, Guillermo, 1984. *La canción de cuna mexicana*. México: Miguel A. Porrúa.
- PITRÉ, 1871. *Canti popolari siciliani*. 2 vols. Palermo.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, 1981. *Cantos populares españoles*. 5 vols. [Sevilla, 1882-83]. Madrid: Atlas.

*

CERRILLO, Pedro C., "Amor y miedo en las nanas de la tradición hispánicas". *Revista de Literaturas Populares* VII-2 (2007): 318-339.

Resumen. El autor analiza algunos de los elementos más característicos de la nana o canción de cuna (la arrulladora, el coco y otros seres que asustan). Sabido es que la nana tiene como finalidad esencial que el des-

tinatario de la misma concilie el sueño. La unión de voz, canto y movimiento de arrullo o balanceo proporcionan a la nana su singularidad más significativa, pero el autor se detiene en la presencia, en toda la tradición hispánica de la nana, de notas de amor, ternura, emoción, afecto y cariño que la “arrulladora” ofrece como antídoto a miedos, temores, angustia, desconsuelo o llanto que pueda tener el niño pequeño.

***Abstract.** The author analyses in this paper some of the most characteristic elements of the “nana” or lullaby (the lulling, the bogeyman and other frightening beings). It is known that the lullaby has as its essential objective that the child manages to get to sleep / to allow the child to fall asleep. The blending of voice, singing, and movement is what gives the “nana” its most significant singularity, but the author focuses on the presence, in all the Hispanic tradition of the lullaby, of those traces / signs / features of love, tenderness, emotion and affection offered to counteract feelings of fear, anguish, distress or the crying of the little child.*