

Un pasaje de Estrabón sobre el peán cántabro, el famoso canto de Lelo y un detalle de métrica del Mío Cid

En Estrabón encuentran el arqueólogo y etnógrafo, el estudioso de nuestras antigüedades, un arsenal de datos relativos a puntos variados de la civilización tanto material como espiritual, de las etnias que hace 2.000 años poblaban el suelo de la Iberia.

Pero el grupo cántabro resulta, sin duda, el más favorecido en esta mies de referencias históricas o legendarias debidas a los autores greco-latinos, por razones de su conquista feroz y última de las peninsulares.

Sin embargo, los cántabros, según el mismo Estrabón, pertenecen a un círculo cultural más amplio —llamémoslo «atlántico», y que abarcaba todas las poblaciones montañosas del Norte, desde Galicia hasta Vasconia. Caro Baroja ha desbrozado metódicamente el campo de su investigación, si no resuelto, en todos los aspectos, lo complejo de su constitución.

Sobre las costumbres cántabras, en particular, el geógrafo-historiador emite juicios de valor, en confrontación con la que para él constituía la civilización ideal, la griega en una palabra. Así distingue p. e. el fanatismo bárbaro de morir cantando en el suplicio, y otras prácticas, aunque menos pulidas, pero no totalmente bárbaras como la ginocracia...

Sobre el punto que interesa al presente artículo leemos en Estrabón: «Se cuenta también en los cántabros este rasgo de loco heroísmo: que habiendo sido crucificados ciertos prisioneros, murieron entonando himnos de victoria» (o «peán, παῖόν»).

No es exclusivo naturalmente de los cántabros este heroísmo, ni

la posesión de cánticos de victoria. Lo que sí podía parecer extraño, es que un griego alimentado de tradiciones heroicas pudiera motejar en los cántabros, lo que en su historia era un botón de gloria nacional. Así García Bellido, al comentar este pasaje con mayor juicio lo califica de «admirable».

Tanto el gusto de lanzarse a la batalla entonando himnos y con acompañamiento de música excitante o el de dejarse morir por la patria y la libertad en medio de cánticos, ha sido patrimonio de todos los pueblos antiguos y modernos. Sería prolijo entresacar de las literaturas ejemplos ilustrativos de lo que afirmamos. Pero séanos lícito enumerar algunos rasgos de ese espíritu tal como ha sido practicado por los pueblos del área cantábrica.

Silio Itálico presenta a la Galicia enviando su juventud guerrera en medio de cánticos patrióticos:

«Barbara nunc patriis ululantes carmina linguis». Lib. III, v. 346.

Y mucho más tarde aún, los navarros entre los peninsulares son calificados en el Códice llamado Planeta del s. XIII, como «buenos para lanzar el leloa» (palabra vasca que significa precisamente «canto de guerra o de victoria», lo mismo que el rubio Menelao lo era para el βοή en la Ilíada).

Otros aspectos previos que el pasaje de Estrabón despierta nos interesa resolver por el momento. ¿Cuál fué la lengua de los guerreros cántabros y en la que estaban redactados sus cánticos de crucificados?

Para mí la cuestión se resuelve dudosamente, aunque con una mayor inclinación lo hago por la lengua «céltica», con mayor verosimilitud que por la lengua digamos «vasco-ibérica».

Sin embargo sigo creyendo que restos de la antigua lengua indígena (o sea pre-púnica y pre-céltica), la que llamo «ibérica», y de la que un último jirón es la lengua vasca o «euskera», seguía hablándose en algunos reductos no sólo de Cantabria, sino de zonas más alejadas por el Pirineo, etc., reductos que la invasión árabe y la consiguiente reconquista borraría definitivamente, dejando a salvo el rincón pirenaico occidental con la lengua vasca actual. Por otra parte, tanto en la Galicia como en Cantabria y aun dentro del mismo país vasco había penetrado intensamente el «céltico», debido sin duda a la poca densidad de la población indígena. Ahí tenemos sin más el caso de una FLAVIOBRIGA en el litoral autrigón,

actual FORUA-GUERNIÇA, allí donde actualmente resuena el «bai», pero que en los tiempos de Plinio y Flavio Vespasiano se usaba el «briga» céltico, allí —repito— donde hoy corren sus sinónimos de «uri», como BUSTURI, y que es como el meollo de la Euskal-erria.

No me detendré en explicar cómo se verificó la que llamo «revizcainización» allá en los tiempos postromanos, cuando interrumpido el proceso de la romanización en el País vasco por efecto de las invasiones germánicas, no pudieron éstos sujetar a las poblaciones indígenas con la fuerza ni el prestigio de Roma, verificándose entonces el fenómeno del descenso de las poblaciones pastoriles que, reclusas en las montañas, no habían sido latinizadas aún, y ocuparon el vacío que Roma y su administración dejó, vacío que los germanos no lograron llenar.

Sea, pues, que los «peáns» recitados por los crucificados cántabros estuvieran redactados en lengua «céltica» o en «vasco-ibérica», de ellos no nos ha llegado ni el eco. Ni existe en la literatura vasca nada que nos ligue directamente a la épica cantábrica de los tiempos de Estrabón.

Sin embargo debemos ofrecer a los lectores de HELMÁNTICA una pieza que en el siglo pasado y en el nuestro también ha hecho correr mucha tinta. Con ocasión de ella creemos poder ilustrar algunos detalles de la épica primitiva española, no precisamente en cuanto a su contenido o temario, pero ni en cuanto a sus formas concretas de procedimientos rítmicos o estilísticos, sino más bien de situación histórica y tradicional en pequeños detalles.

Para refrescar la memoria de los lectores digamos que el «peán» en el período del arte espartíata inaugurado por Thaletas de Gortyna, el cretense, era un himno en honor de Apolo generalmente, de carácter lento y solemne, distinto del «hyporchema» de ritmo alegre y animado. El vocablo ocurre también en Homero indicando «cántico del ejército después de la victoria». Simónides de Julis como Píndaro compusieron «peán». El «peán» es considerado comúnmente como un canto con ritornello (*ἰὴ παιάν, ἰὴ παιάν*).

Detalle éste importante el del ritornello que conviene relevar, pues, como lo veremos, se da en la poesía vasca antigua bajo una

fórmula, que nos liga al supuesto «canto cántabro» que desde Humboldt ha alimentado parte importante de la crítica regional vasca.

Ahora bien, este ritornello primitivo, conservado ocasionalmente en la literatura primitiva vasca, creo se puede reconocer en alguno de los caracteres reflejados en la misma épica castellana del Mio Cid.

Los más antiguos monumentos de la literatura poética vasca se remontan en el estado actual de nuestros conocimientos al final del siglo XIV. Así el Cantar de la batalla de Acondia en el año 1390 y del que sólo poseemos el verso inicial, o el otro «leloa» o cantar de hacia la misma época que refiere la pelea entre las poblaciones de Oñate y de Leniz y que nos recuerda un romance castellano: «Mala la hubisteis franceses...».

(Todos estos antiguos cantares con su texto, traducción y análisis histórico-literario se encontrarán en mi «*Epica y Lirica vizcaína antigua*», Bilbao, 1952).

Pero el llamado Canto de LELO es el que por el momento va a ocupar nuestra atención, porque en torno de él se ha conservado una aureola inmerecida, apoyada en falsas críticas y fantásticas etimologías, las cuales por otra parte han provocado un estudio más profundo de las cuestiones indicadas.

Así se expresa el famoso Guillermo Humboldt en el año 1801 en carta dirigida desde el País vasco a su esposa: «Con los vascos me va divinamente. Figúrate. He encontrado un fragmento de una vieja canción triunfal que posiblemente fué compuesto poco después de las guerras cántabras, es decir, unos diez años después de Cristo. Tiene un tono de fuerza y es algo absolutamente nuevo». «*Gárate*», G. DE HUMBOLDT, Bilbao 1933, pág. 83.

El entusiasmo del sabio alemán se propagó pronto a otros círculos, pero hoy a distancia podemos reproducir los juicios que en la obra anteriormente citada escribíamos.

«El contenido histórico del Canto y el examen lingüístico nos lleva a considerarlo como una falsificación palmaria» y «más bien que Canto de Lelo deberíamos llamarlo, no precisamente de las guerras cántabras, sino del cantabrismo más rabioso, que por una interpretación errónea de las fuentes romanas situaba en Vizcaya el desarrollo principal de estas guerras». «Solamente la consideración de los términos TAMAIO y GRANDOIA nos hace ver, fuera de

otros, que el Canto se redactó en una época bien cuajada de castellanismos». «La falta el hálito popular y tampoco posee la altisonancia del de Altabizcar. Es un recuento algo fatigoso de tópicos arrogantes, no hay rasgos seguidos de calidad, ni el interés es creciente. Le falta, en una palabra, la verdad de la historia y la luz de los campos de batalla. Como no fué producto del alma popular, su inspiración no es fresca y no posee los procedimientos estilísticos que hermocean a los demás cantares examinados, que les confieren una especial viveza» (Véase en el Apéndice).

Por no fatigar demasiado la atención del lector, entremos en examinar el modo del «peán» vasco o ritornello. La llamada Crónica de Iburgüen en el cuaderno 65 nos da la siguiente referencia histórica: «En esta Cantabria superior que es la natural Vizcaya en general entre todos los de ella tienen de costumbre muy antiquísima de que en el comienzo y principio de todos cuantos cantares viejos cantan, las primeras palabras y versos de cada uno de ellos para dar consonancia del entendimiento de los versos y pies de cantar venideros que van rodados, comienzan diciendo: *Lelori lelo lelori leloa sara il leloa*; y otras veces dicen: *Lelori, lelori. Lelori sara il lelori*, que todo es una misma cosa y después de dicho esto van prosiguiendo adelante su cantar hasta terminarlo y el que los oyere cantar y decir estas palabras referidas, ni las podrá entender, ni sabrá la etimología de ellas, ni lo que quieren decir realmente, pues no tienen consigo ningún género de razón más del sonido y compostura para darle consonancia al principio del cantar y razones que en él prosiguen».

La Crónica de Iburgüen está en lo cierto cuando refiere la costumbre de preludiar los cantares con el indicado estribillo que podía tener varias medidas, de octosílabo, dodecasílabo, etc. De todo ello hay ejemplos.

Pero el origen mismo y la etimología también podemos descubrirla. Ese estribillo dice sencillamente traducido: «Ese aire, ese aire, ese aire viejo, aire», es decir, el modelo de la melodía de una vieja canción que era acomodada a la letra y versos de la nueva, como cuando Pierre Loti en su *Ramuntcho* nos presenta al grupo de contrabandistas y pelotaris entonando y recitando composiciones ocasionales con la melodía de una conocida canción en tono menor, la de *Donostia-ko iru damatxo*.

Con una vieja melodía endulza sus males el bardo Etchaun: «En este aire viejo quiero componer dos versos nuevos... (Ahaire zahar huntan bi berset berririk»)...

Y como muestra del «ritornello» quiero copiar y traducir aquella bella canción de amor que aparece en una obra castellana, la Tercera Celestina. Perucho, que tal vez guardaba para el autor de la novela una resonancia de Perucho de Munsaras de la Corte de Carlos V, es aquí un mozo de caballería que habla «viscuenza». Gracias a este libro, impreso por vez primera en el año de 1536 y que Menéndez Pelayo nos dió a conocer, conocemos un ejemplar de antigua canción vasca en que el estribillo tradicional se repite al principio de cada estrofa y final.

Bajo una imagen de los tiempos de cetrería el cantor llora su pérdida de la «paloma» y de todo el aparato de caza. Allí en la lejana Astobiza, humilde aldea de la laboriosa Alava reside, al parecer, su ilusión. La imagen de la paloma es la misma que refleja otra antigua canción suletina: URZO LUMA GRIS GAXUA. (Pobre paloma de alas grises) que parece haber caído en las redes de algún señor feudal.

Dice así:

*Lelo lirelo zarai leroba
iaz soegia nintzan
aurten erua
ai! ioat gabiraia,
aztore usua.*

*Lelo lirelo zarai leroba
Ai! ioat gabiraia
Astobiza-ra
eso amorari
gaxo natzala,
feaz nazala,
fatorkedala.*

Ledo lirelo zarai leroba

*Lelo lirelo zarai leroba (ese aire)...
antaño fui prudente
hogaño necio.
ay! váseme el gabilán,
el azor y la paloma.*

(Estribillo)

*Ay! váseme el gabilán
a Astoriza.
dile a la amada
que enfermo yazgo,
que estoy con pena
que me venga.*

(Estribillo)

En resumen podemos afirmar con una serie de ejemplos antiguos de canciones vascas, tanto de carácter épico como lírico, que ellas comenzaban y repetían un estribillo de más o menos largura,

según el metro adaptado, el cual estribillo era como el temple de los instrumentos y de la voz, y por otra parte preludiaba la canción famosa o del gusto del bardo, generalmente una vieja canción que en vasco se llamaba *leloa*.

Ahora bien el asonante de *leloa* o sea el *-oa* es el que más aparece en las canciones vascas sobre todo, cuando son romances u octosílabas. Tal por ejemplo en el Cantar de la batalla de Oñate y y Léniz, el de la batalla de Munguía y aún el mismo de Perucho poco ha citado. En éste aparece como oscurecido por el fenómeno de asimilación fonética, pues el grupo *-oa* lo trasforma en *-ua*. Es también el asonante del Canto de Lelo.

A este propósito quisiéramos destacar, por si algún valor ofrece, el detalle que Menéndez Pidal, estudiando la métrica del Mío Cid, anota.

Dice el ilustre investigador que el «asonante ó es el más usado en el Cantar del Mío Cid». Pág. 116, CANTAR DEL MIO CID. (Vol. 1, Madrid 1944). Sin que pretendamos en este breve artículo dar como probada nuestra sugestión, sí creo deber afirmar que esta frecuencia podría ser debida precisamente a una especie de substrato vasco en que el asonante *O necesariamente*, por la forma de la palabra *lelo-a* recurre. Véase también la coincidencia en este punto con los romances viejos castellanos (pág. 124 de la obra de Menéndez Pidal).

Y bastan las anteriores sugerencias que un pasaje de Estrabón sobre el PEAN cántabro nos ha excitado, y si bien no hemos llegado a él por medio del Canto de *Lelo*, sí nos ha servido de ocasión para recordar algunos detalles de los procedimientos tradicionales de la poesía vasca, y que nos pueden ilustrar sobre otros similares y aún idénticos, que la poesía castellana primitiva plantea.

Bien sé yo que muchos lectores hubieran exigido un mayor desarrollo de mis ideas, pero creo las anteriores someras indicaciones pueden poner en el camino a los curiosos de los orígenes de nuestras antigüedades, principalmente en el campo literario y lingüístico.

A P E N D I C E

(TRADUCCIÓN DEL CANTO DE LELO)

Para aquellos que ignoran el contenido del famoso Canto, damos su traducción, precedida de unas notas introductorias para su mejor comprensión, ya que por algunos detalles de orden histórico, como sobre todo por la concisión y premiosidad de la expresión resultaría, sin más, de lectura enojosa.

Según las noticias de la Crónica de Iburgüen donde se inserta, el Canto contenía una serie mayor de versos, pero sólo se entresacan unos pocos, como muestrario «porque los demás estaban corroídos... porque el pergamino está muy roñoso y viejo».

Nosotros lo hemos acomodado en ocho estrofas de a cuatro versos, de las que las dos últimas se conservan incompletas.

Comienza con el estribillo: *Lelo il Lelo*, etc. (otra forma corrompida de la fórmula inicial de los cantares antiguos y sobre la que el autor de la composición o su interpolador teje un origen fantástico.)

Entre Roma y Vizcaya, entre Augusto y el jefe Lekobidi, en una guerra porfiada de cinco años, por mar y tierra, Vizcaya lleva siempre la victoria, pero al cabo desprovistos de armas y provisiones ceden los vizcaínos, pero antes hay un doble duelo entre trescientos romanos y trescientos vizcaínos, en el que siempre superan los vizcaínos, pero al fin se hace la paz en Roma; el representante vizcaíno es un cabrero, el cual es ensalzado en Roma.

Dice así:

(ESTRIBILLO)

Las armas de Roma hacen lo posible,
pero Vizcaya lleva el grito de la victoria,
Octaviano será señor del mundo,
pero Lekobidi lo es de Vizcaya.

Por mar y por tierra
nos ha puesto ejército;
suyos son los llanos,
pero la espesura del monte sombría.

Cuando estamos en lugar conveniente,
cada cual tiene el ánimo firme.

Poco miedo hay con armamento igual,
pero tú, oh artesa, andas escasa.

Sayos duros tienen ellos,
pero la piel desnuda poco resistente.
Durante cinco años, día y noche,
sin tregua dura el asedio.

Cuando a uno de los nuestros mata,
cinco decenas pierden ellos.
Ellos son muchos y nosotros pocos y ya
hemos hecho el supremo esfuerzo.

En nuestra tierra y en su patria,
en la doble pelea, a tantos iguales, nuestra la bandera.
No podemos más.....

.....

La región del Tíber es ya campiña de paz,
y el cabrero excelso grande.
Muy mucho, por fas y por nefas,
para siempre, enjoyado, a placer.

JUAN GOROSTIAGA, *Pbro.*