

Estética de Juan Ignacio de Iztueta

Por SALVADOR BARANDIARAN, S. I.

INTRODUCCION

Juan Ignacio de Iztueta y Echeberría es el autor de la obra titulada "Gipuzkoa'ko Dantza gogoangarrien Kondaira". Ni la obra ni la fama de su autor rebasan los límites del País, cuyas danzas recopilara y vivificara con nuevo aliento de perennidad. Iztueta era un hombre del pueblo y se dedicó durante su vida al arte coreográfico popular. Cuando contaba unos 57 años, determinó escribir sus enseñanzas para ser enlace entre la generación que se extinguía y la que seguía. A fines del siglo XVIII nuevos aires de modernismo recorrían los pueblos y villas de Guipúzcoa. La nueva generación se presentaba un tanto olvidadiza de la tradición folklórica, y muchas formas de vida corrían peligro de quedar absorbidas por la ola de la novedad, y por el cambio del concepto de la vida. Este fenómeno era general en Europa, debido al industrialismo que entonces surgía.

Juan Ignacio de Iztueta se propuso restaurar las costumbres que peligraban de caer de su antiguo vigor, examinando sus causas y recomendando los remedios que parecían oportunos. Iztueta es uno de los hombres que tuvo "consciencia" de la situación nueva que se cernía, y uno de los primeros folkloristas de Europa que comenzaron a trabajar en la restauración de las esencias populares y de las danzas, cuyo florecimiento actual tanto en las revistas de estudio como en las Universidades, así como en los Congresos y Festivales es tan sorprendente y universal. Hace doce años se fundó el "International Folk Music Council" con sede en Londres, cuya finalidad es fomentar el conocimiento de la música popular, en la que se incluye también la danza popular, el estudio comparativo de este arte común a todos los pueblos, y de su conservación. Profesores de Universidad, músicos, técnicos y eruditos de este ramo del saber colaboran con esta entidad en el Congreso anual que organiza y en la revista que publica. Las Univer-

sidades poseen su Sección de Música Popular y publican sus revistas. Los festivales se suceden casi sin interrupción tanto en los países occidentales como en los orientales. Acaba de celebrar la "English Folk Music Society" sus sesenta años de fundación, y Cecil Sharp es todo un símbolo como propulsor de este arte popular. Y con todo, Cecil Sharp pertenece a los primeros lustros de este siglo. Iztueta publicaba su obra en 1826, terminada probablemente dos años antes, como indica su fecha de aprobacin por las autoridades de Guipúzcoa.

Nació en 1767. Cuando se sintió imposibilitado de acudir a las plazas públicas de las villas, emprendió la tarea de recopilar y reglamentar las danzas guipuzcoanas. Escogió como colaboradores al compositor Pedro de Albéniz y al organista de Hernani, don Manuel de Larrarte. Su obra "Gipuzkoa'ko Dantza gogoangarrien Kondaira", que ahora nos interesa, está dividida en cuatro partes. En la primera y segunda partes trata de las danzas que se bailaban en Guipúzcoa durante la hegemonía de los tamborileros no músicos, de las causas de su decadencia durante la hegemonía de los tamborileros músicos, y de sus remedios. La tercera y cuarta partes son las que nos interesan para nuestro cometido. En la tercera parte trata de las 36 danzas guipuzcoanas y de las instrucciones para bailarlas conforme al modo auténtico de ellas. Dice Iztueta en su primera parte que en la parte cuarta del libro tratará de las Melodías Viejas o Soñu Zaarrak, de su música y de sus versos. Pero actualmente el libro citado no consta más que de tres partes. La obra de Iztueta está repartida en dos tomos distintos. El primero se titula, como se ha repetido ya, "Gipuzkoa'ko Dantzak". En el primer tomo de los citados se hallan las tres primeras partes de la obra, a la que llamaremos el "texto" de Iztueta. La edición que se ha manejado para estos breves apuntes es la de 1895, que vió la luz en Tolosa, y es la segunda edición. La primera fué aprobada por las autoridades de Guipúzcoa en 1824.

La cuarta parte de la obra, que recoge las melodías y sus versos, está comprendida actualmente en un cuaderno, titulado "Gipuzkoa'ko Dantzak" (Danzas de Guipúzcoa). Para distinguirla del "texto" la llamaremos "el cuaderno de las melodías". Está publicado en "Grav. Imp. Landais 25, Rue Jules Steeg. Bordeaux". La primera edición se publicó en San Sebastián el año de 1826. La dedicatoria de la obra hecha a la Provincia de Guipúzcoa por el autor, lleva por fecha el año de 1827.

Como escritor, Iztueta se manifiesta poseedor de un estilo suelto, directo, lleno de humor y de ironía. Pero, sobre todo, y ésta es

la cualidad más notable en él, Iztueta es un hombre que se presenta ya a fines del siglo XVIII plenamente "consciente" de la situación precaria en que vivían las danzas populares. Su personalidad aparece no sólo en la previsión de la nueva situación que comenzaba a crearse, sino también en aconsejar los remedios necesarios y en aplicarlos personalmente de un modo certero. Anunció el peligro especial que corrían las Melodías Viejas o Soñu Zaarrak, y acertó plenamente en sus cálculos. Ahora ya no se bailan. Pero gracias a que él emprendió la labor de recogerlas y de buscar la colaboración de hábiles compositores, como Pedro de Albéniz, existe la posibilidad de resucitarlas con su música, sus versos tradicionales y su coreografía.

Pero dejando de lado esta faceta de Iztueta como hombre "consciente" de su época, vamos a tratar de su personalidad como teorizante del Arte de la Danza.

Son frecuentes sus citas sobre la danza auténtica y las danzas "modernistas", como llamaríamos a las que a fines del siglo XVIII pugnaban por introducirse en Guipúzcoa. Sus observaciones se dirigen bajo el punto de vista ético-estético. De estas referencias están salpicadas las tres primeras partes de su "texto". Es como la tesis que expone en toda ella, que si bien la desarrolla bajo el punto de vista de la tradición o de la autenticidad, sin embargo, su criterio de depuración de todo lo que no se ajuste a una concepción clásica de la danza pública queda patente a lo largo de todos sus capítulos.

Zortzikos y Melodías Viejas

En la tercera parte es donde trata directamente de la descripción de las 36 danzas guipuzcoanas. Las reparte en dos grandes grupos: Zortzikos o Composiciones de Ocho compases, y Melodías Viejas. Los Zortzikos son composiciones distribuidas en períodos de Ocho compases, y sus evoluciones son siempre uniformes hasta el punto de que el danzante, al planear las evoluciones que va a ejecutar, las debe distribuir exactamente en períodos correspondientes a cada ocho compases. Estas composiciones son relativamente cortas. Las Melodías Viejas, por el contrario, son largas composiciones, que pueden constar hasta de varios cientos de compases. Pueden constar, puesto que no se excluye el que puedan ser y sean a veces en realidad, tan breves como los Zortzikos. Su ejecución es diversa de la de los Zortzikos, porque no se ajustan sus evoluciones a períodos de ocho compases. La repartición de sus compases

es irregular, e Iztueta la trae en esta tercera parte al tratar individualmente de cada una de ellas.

Ética de la "gravitas"

Como cualidad general y común a todas, tanto Zortzikos como Melodias Viejas, pone Iztueta el orden y gravedad de las evoluciones. Cita a Marina, Traggia, González Arnao y Abella, autores del Diccionario Geográfico (tomo 1, pág. 326), cuyo juicio sobre las danzas guipuzcoanas, "los bailes son graves y majestuosos", lo toma como propio. Gravedad y orden, por lo tanto, son las cualidades que deben sobresalir en la danza. Se destaca ya el punto de vista ético de la "gravitas" en oposición a la "celeritas". Con su estilo suelto y desenfadado fulmina el destierro de aquellos tañedores que multiplican las notas con fusas y semifusas en la ejecución de las piezas. El danzante difícilmente se desenvuelve con los tales, porque le dificultan el medir el tiempo y aplicar el verso. Destiérrese, pues, a los tales al Aquelarre. Allí encontrarán la gente "desordenada" y propia para la ejecución de semejantes piezas virtuosistas.

Reglamentación estética

Pero la reglamentación estética de Iztueta se refiere con particular ahínco al danzante. Estudiando con detención las minuciosidades que nos legó tanto en su "texto" como en la reglamentación práctica, enseñada a sus discípulos inmediatos, se deduce la sabiduría de sus consejos y el tino de sus observaciones.

Ya desde el comienzo de la danza, el ejecutante debe mostrar una actitud erecta y escultórica de su torso, y los pies debe colocarlos de tal manera, que el tacón izquierdo se introduzca en el hueco del empeine derecho. Las puntas de los pies quedarán algo separadas entre sí, abiertas hacia los costados. Débese evitar que se tuerzan hacia adentro. A veces en ciertas ejecuciones las puntas se dirigirán totalmente hacia los costados.

Durante la danza el ejecutante se apoyará sobre las puntas de los pies. Pero no será su actitud como la del ballet, pues se ha de recordar que Iztueta trata del Arte popular y espontáneo, y no del científico y estudiado. Con gráfica comparación enseña que el danzante no debe aplastar un huevo que se pusiera debajo de su tacón. En sus respazamientos hacia los costados, principalmente en la evolución llamada de Lau Arin o Cuatro ligeros o pelos, las puntas de los pies se deslizarán a ras del pavimento, descri-

biendo arcos al mismo tiempo. La misma observación se cumplirá cuando el danzante ejecute los últimos compases, ya clásicos por su niformidad, de un Zortziko.

Asimismo, la punta del pie en la ejecución de cabriolas estará inclinado hacia el suelo, pero no de la misma forma que en el ballet, totalmente vuelta en sentido perpendicular, ni tampoco vuelta hacia arriba de modo análogo al pato, sino en posición intermedia a ambas inclinaciones.

Fiel a esta tónica espontánea y popular, la regla artística de Izueta prohíbe al danzante el que se apoye sobre la extremidad anterior del dedo pulgar de los pies.

Para describir las cabriolas, la posición del danzante recuerda un trazado geométrico. El muslo describirá un ángulo recto con el torso y la pierna, arrancando de esta posición, bajará de modo que el pie caiga a la altura de la rodilla del otro apoyado, cuidando de que el pie en acción presente su punta oblicuamente hacia el público.

Una de las reglas mejor intuídas, lo mismo bajo el aspecto humano que bajo el aspecto artístico, estriba en la relativa libertad que concede al danzante dentro de la reglamentación tradicional más auténtica, de dirigir y de regular la inspiración artística a lo largo de las ejecuciones. No es el instrumento el que impone férreamente el ritmo uniforme y acompasado al danzante, sino que es el artista el que ordena los tempos y los ritardandos al instrumento. El detalle más característico y más visible de esta regla tan atinada lo encontramos en la elevación del pie izquierdo principalmente. Este es el caso más frecuente, aunque parece bien atendiendo al espíritu de las ordenaciones del coreógrafo guipuzcoano que se ha de extender también a las elevaciones del pie derecho, no tan frecuentes, y a todas las evoluciones en general. Posee, además, otra cualidad eminente esta regla de oro en el arte coreográfico. Y es que ha llegado hasta nosotros por vía oral a través de sus fieles discípulos, los cuales repiten una y otra vez con celo y fruición de algo íntimo a la danza la enseñanza del maestro de Zaldivia. El más bello ejemplo de esta tradición oral viene ejecutándose en la práctica con una fidelidad sorprendente en el Contrapás de la "Llamada a las Señoras" (Andreen Deya'(ra)ko Soñua). Tiene lugar en el cuarto tiempo del compás, ya sea al iniciar la ejecución, ya en el intermedio de ella, ya al final, durante el valor de una corchea con puntillo y de una semi-corchea. Se eleva el pie izquierdo (como se ha dicho ya, es el caso más gene-

ral) casi paralelamente a la línea del público con gran rigidez, y se baja lenta y solemnemente, aunque sin exageración, plasmando en el espacio una expresión escultórica impresionante hasta colocarlo sobre el pavimento. El instrumento sostiene la nota con puntillo hasta que el danzante haya trazado el arco, y esté próximo a apoyar el pie sobre el suelo, y luego ejecuta rapidísimamente el valor de la semi-corchea. Este detalle es el exponente de un hondo sentido artístico. El ritmo supera al mero compás. Se sobrepone a la mera medición del tiempo y al valor del puro movimiento. El idioma alemán distingue felizmente esta fría y uniforme medición del compás y del tiempo con el término "Takt". El ritmo es la forma que da sentido y expresión al movimiento, el cual sin el ritmo quedaría reducido a puro mecanismo inerte.

En todos los detalles registrados es digno de observación, el que la inspiración popular, por más semejante que sea al ballet estilizado moderno, se distingue claramente de él. Nunca se hallan en la danza de Iztueta las formas estudiadas y artificiosas del ballet, cuyo artificio sobrepasa siempre las directrices espontáneas y moderadas de lo popular. Las formas estudiadas de los escenarios de Ópera van siempre más allá de las leyes fundamentales de la intuición popular. Una vez más, es fácil de anotar el artificio del ballet en los saltos acrobáticos de la escena, debidos a una técnica estudiada. El danzante del ballet realizará como momento previo a un salto, un "plié" pronunciado, doblándose por lo corva de la rodilla, y merced a este impulso tomado juntamente del apoyo de la punta de sus pies sobre el suelo y de la inflexión de sus rodillas, se elevará todo el danzante por el aire. Distinta es la técnica del danzante popular, puesto que las inflexiones de las rodillas apenas insinúan un movimiento, no impulso, requerido por la estética espontánea y vulgar, mientras las puntas de los pies pulsarán firmemente el pavimento para buscar el vigor necesario para su elevación.

Bastarán las indicaciones referidas para darse cuenta de la técnica de Iztueta en lo concerniente a las evoluciones en detalle e individualmente.

Ley de Simetría

Si indagamos ahora las fórmulas referentes a las evoluciones tomadas colectivamente como formando grupos o frases limitadas será fácil el observar que una Ley fundamental preside y rige sin excepción toda la inspiración popular de esta coreografía. Son

superfluas las citas del "texto" de Iztueta, cuando trata en él de la descripción de los grupos de evoluciones que pueden entremezclarse, tanto en los Zortzikos uniformes como en las frases irregulares de las Melodías Viejas, para demostrar la verdad de esta afirmación. La ley de la SIMETRÍA es esta ley fundamental. Simetría que se cumple cuando observa que las mismas evoluciones que ejecuta el pie derecho en su desplazamiento hacia el costado derecho las debe de ejecutar el pie izquierdo cuando se desplaza hacia su punto de partida. Simetría que se cumple también cuando dicta repetidamente en las Carreras sencillas, Carreras añadidas, en los Cuatro Ligeros o Pelos, ya sencillos, ya redoblados, en las Alas de pichón, en los Zapateados y en los múltiples Cabriolas, que todo cuanto ejecuta el pie derecho lo ha de ejecutar también el pie izquierdo. Y esta reglamentación precisa no sólo va dirigida a cada pie, considerado individualmente, sino también a la dirección de las evoluciones. Así, la Primera Mano de la Danza de Hombres realizará sus saludos hacia los cuatro puntos cardinales. Y en las evoluciones anteriormente designadas se ejecutarán, o bien horizontalmente a la línea del público, hacia ambos costados, o bien hacia las cuatro direcciones cardinales, como sucede en las Alas de pichón.

No habría dificultad en mostrar que esta ley de Simetría no sólo se cumple respecto a los pies, cuya sucesión alternativa es evidente, ni tampoco se extiende solamente a los desplazamientos hacia adelante y atrás y a los costados, sino también se fija meticulosamente en las evoluciones. Recorriendo las veinticinco combinaciones de evoluciones que Iztueta describe como correspondientes y adaptables a los ocho compases reglamentarios y uniformes de los Zortzikos, reservándose los dos últimos, el séptimo y el octavo, ya clásicos en Iztueta, para cerrar de modo invariable todos y cada uno de los grupos descritos.

Como paradigmas de lo que vamos diciendo citaremos dos ejemplos. El primero corresponde a la Simetría referente a los pies. El segundo mostrará la que corresponde a las evoluciones.

Al principio del capítulo en el que trata Iztueta de la distribución de los números integrantes de cada evolución, enseña al danzante con qué orden debe de ejecutar los ocho compases de la melodía, y los distribuye del modo siguiente:

"El primer compás lo ejecutará con el pie *derecho*; el segundo con el pie *izquierdo*; el tercero con el *derecho*; el cuarto con el *izquierdo*; el quinto con el *izquierdo*; el sexto con el *derecho*; el séptimo con el *izquierdo*; y el octavo con el *derecho*."

Inmediatamente, recuerda una vez más, cómo ha de ser fielmente guardada esta alternancia de pies y evoluciones. A continuación describe una evolución sencilla compás por compás, y se observa cuán rigurosamente se cumple esta ley. Si el paradigma anterior induce a dudar en sus compases cuarto y quinto, por corresponder ambos al pie *izquierdo*, la razón de esa aparente anomalía es que el Zortziko se distribuye en dos hemistiquios de cuatro compases.

Para demostrar la Simetría correspondiente a las evoluciones o grupos de evoluciones, tomamos al azar el ejemplo siguiente:

“En los seis primeros compases deben de ejecutarse seis Carreras sencillas con un Zapateado cada una, de este modo:

En el primer compás una Carrera sencilla hacia el costado *derecho*, y un Zapateado, que lo ejecutará (el danzante) solamente con el pie *derecho*.

En el segundo compás una Carrera sencilla hacia el costado *izquierdo* y un Zapateado con el pie *izquierdo*.

En el tercer compás una Carrera sencilla con vuelta, y un Zapateado con el pie *derecho*.

En el cuarto compás una Carrera sencilla con vuelta hacia el otro lado y un Zapateado con el pie *izquierdo*.

En el quinto compás todo cuanto ejecutó en el primer compás.

En el sexto compás todo cuanto ejecutó en el segundo compás.

Y como siempre terminará con los dos últimos compases (es decir, los acostumbrados, los clásicos).

Lo subrayado no pertenece a Iztueta, sino que se ha escogido ese medio para poner de relieve la contraposición simétrica de las evoluciones.

Todos los 25 paradigmas concernientes a otros tantos grupos de evoluciones están redactados de modo idéntico.

Discusión

Como se ve en el paradigma anterior, el pie que inicia las evoluciones es el derecho. Cree efectivamente Iztueta, que el pie derecho es el que inicia la danza, aunque admite la posibilidad de una iniciativa por parte del pie izquierdo, como él mismo fué testigo de excelentes danzantes que lo hacían así. Pero, con todo, si se examina con detenimiento el caso, surge una gran probabilidad de equivocarse en esta opinión.

Tanto en los Contrapases, como en los Zortzikos citados en los paradigmas precedentes, como en los Paseos introductorios de los Juegos de palos, espadas, arcos, etc., que son otras tantas composiciones de ocho compases; si se considera bien, como digo, el comienzo de la ejecución y la melodía, se observará que el primero en batir el suelo es el pie izquierdo. La apariencia engaña en este caso. Porque mientras el pie izquierdo bate el suelo, el que aparece despegado de él y en movimiento de avance hacia el público es el derecho. Me refiero a los Paseos de los Juegos antes citados, porque en el Contrapás no hay ningún género de duda que el pie izquierdo inicia la danza con su elevación rígida y oblicua a la línea del público. Por consiguiente, sólo en los Zortzikos de los paradigmas precedentes la iniciativa correspondería al pie derecho.

En los Paseos introductorios de los Juegos guipuzcoanos, lo mismo que en los Contrapases, las evoluciones no se adaptan por compases musicales. La coreografía va independientemente del trazado musical de las melodías, y trunca y distribuye los compases de modo que no coinciden los compases de las evoluciones con los de la melodía. El comás coreográfico empieza en el último tiempo o parte del comás precedente y acaba en el tercero del siguiente, separando el último tiempo o parte para la evolución consecutiva. Según esto, si el Paso guipuzcoano lo representáramos por medio de pies de verso latino, sería el correspondiente a un Pie trisílabo *c r é t i c o* de esta figura — 0 — cantidades de tipo

de la palabra *n o b i l i*. En cambio, si consideramos y distribuimos los compases coreográficos conforme a los musicales de la pieza, la figura resultante sería 0 — —, muy semejante al pie yámbico. Pero parece evidente que esta última acepción es la que debe de negarse, porque con no menor evidencia aparece el Paseo guipuzcoano de los Paseos batiendo el suelo con el último tiempo del compás inicial de la melodía. En la enumeración de los ocho compases del Zortziko se le designaría como el compás "cero". Esta opinión se esclarece con la luz abundante que arroja el comienzo del Contrapás tan clásico guipuzcoano, en el cual sin género de duda el pie izquierdo toma la iniciativa.

Intuición del danzante

A pesar de esta reglamentación tan meticulosa, el danzante de Iztueta posee una gran libertad de movimiento para elegir aquellas evoluciones que creyera más brillantes. En la infinita complejidad que presenta el sinnúmero de evoluciones, ya consideradas

individualmente, ya en grupos, la intuición del danzante no queda apresada y concatenada a la realización automática de ellas, sino que se abre a la inspiración propia desligada de la ordenación expresada hasta aquí. Más tarde volveremos a esta cuestión. La variedad y hermosura de las evoluciones depende del danzante, dice Iztueta, como del gusto del artista depende el componer con las mismas flores variados ramilletes. Y aunque las evoluciones del comienzo de la danza deben de ser reglamentariamente lentas y solemnes, a medida que ésta avanza, el ejecutante las irá complicando con la introducción de nuevas y más ricas evoluciones. La complicación resulta no sólo del número mayor de ellas que se realizan en el mismo tiempo de los compases anteriores, sino también de la mayor dificultad de sus formas cada vez más ricas y complicadas.

Pero donde se manifiesta la mayor inspiración del danzante no es en los Zortzikos, sino en las Melodías Viejas. Iztueta trae 25 de estas Melodías rancias. Las anotó con sumo cuidado por el doble motivo de ser Viejas y por el peligro que corrían a fines del siglo XVIII de desaparecer. En estas en general largas composiciones, se pone a prueba la memoria del ejecutante, puesto que debe recordar los grupos irregulares de compases que componen las frases musicales. Para ello le sirve de no pequeña ayuda el verso. Pero, además, se aprueba su capacidad para aplicar y adaptar las debidas a la vez que variadas evoluciones. Según Iztueta, la capacidad y sabiduría de un danzante se mide por el número de estas Melodías Viejas que sabe bailar sin incurrir en equivocaciones. En este género de melodías se le permite al ejecutante la máxima libertad dentro de los períodos musicales, los cuales debe de respetarlos, para exhibir su inspiración y tino artísticos. Comenzará por demostrar primeramente unas evoluciones sencillas, pero éstas las elegirá el mismo artista. Cada vez por el imperativo del mismo desarrollo artístico irá complicándolas y enriqueciéndolas con nuevas modalidades, pero las escogerá y las complicará a su modo el mismo ejecutante. Quizá sea esta "sindéresis" del danzante de Iztueta la cualidad más noble y su más hermoso ornamento. Y es que dentro de la "casuística" tan reglamentada y tradicional del danzante vasco brilla con más fulgor la espontaneidad de su acción, la intuición de su arte y la inspiración nacida de su propio genio.

Sentido del ritmo

Elemento muy importante de consideración es también el sentido diverso de la danza popular y del ballet. Un danzante forma

do en la escuela de Iztueta se halla desorientado al ingresar en la escuela del ballet. Su sentido del ritmo es contrario. Mientras el danzante vasco de Iztueta bate el suelo con las partes o tiempos fuertes del compás, el ejecutante del ballet se eleva. El caso más evidente lo presentan los Fandangos y las Contradanzas vizcaínas. En los Fandangos el compás $3/4$ no sólo bate el suelo el pie correspondiente (izquierdo o derecho), acentuándolo, como se acaba de decir, sino que lleva también la cantidad larga, mientras los otros dos tiempos la llevan breve. Es un pie trisílabo *d á c t i l o* latino, representado por la figura — ∪ ∪ del tipo de la palabra *c ā r m ĩ n ā*. Por su ligereza y levedad podía calificarse este compás de "femenino". Pero por el momento se ha de desligar la consideración de la cantidad silábica del acento que venimos hablando, el cual recae en el tiempo o parte fuerte del compás.

Las Contradanzas son de compás binario y su acento recae en el primero de los tiempos o partes. El danzante popular batirá el suelo en el tiempo asimismo fuerte, como en el Fandango. Atendiendo a su cantidad silábica se representaría este compás por pie disílabo *e s p o n d e o* o *t r o q u e o*, cuya figura sería — —, o bien — ∪ del tipo de las palabras *m ē n t ē m* o bien *ā r m ā*. Por su gravedad mayor se le designará con el calificativo de "masculino". Pero tampoco importa ahora su cantidad silábica y su gravedad, sino el acento de su tiempo fuerte, que es asimismo el primero, como en el Fandango.

No hay descripción escrita en el "texto" de Iztueta del Fandango ni de la Contradanza. Pero la práctica ininterrumpida de este género de melodías, que probablemente no las recopiló por escrito por la recia vitalidad de que gozaban en el siglo XVIII, muestra a las claras la regla general común a todas estas danzas populares.

Ritmo del compás 5/8

Más directamente nos ponemos en contacto con la mente de Iztueta en las melodías que sirven de Introducción a las Danzas-Juego guipuzcoanas. La práctica tradicional de estas danzas, que actualmente se cuida con notable celo por los directores de los grupos artísticos de ejecutarlas conforme a las enseñanzas recibidas y transmitidas a sus discípulos por el mismo coreógrafo guipuzcoano, se pone tan claramente de manifiesto la regla que se descubre con facilidad en el Fandango y en la Contradanza. Las melodías van sobre el insólito compás de $5/8$. Entendido el com-

pás como ternario, y suponiendo, como parece justo, que el pie izquierdo empieza a batir ya en el último tiempo del compás "cero", las notas se distribuirán del siguiente modo: al pie izquierdo corresponderían las dos corcheas del último tiempo del compás "cero", al pie derecho el valor correspondiente a una corchea del primer tiempo del primer compás, y finalmente, al pie izquierdo corresponderían el valor de otra corchea del primer tiempo del primer compás y el valor de otra corchea del segundo compás. Por lo tanto, en el primer tiempo de cada compás de la melodía baten el suelo dos veces ambos pies consecutivamente, y uno de ellos bate en síncope partiendo del primero al segundo compás. Suponiendo también, como hay razones para ello, que el compás 5/8 es una combinación de otros dos que son 3/8 y 2/8, es decir, un ternario y un binario, la ejecución resulta idéntica. Como en este compás ternario, menos el primer tiempo que es fuerte, las dos restantes se consideran como débiles, parecería que el pie, que debe batir en el valor de una negra, sigue batiendo también en el segundo tiempo, que es débil. Con todo, siempre es un hecho que los pies baten indefectiblemente en los tiempos fuertes, aunque en el último caso del compás 3/8 sigan también batiendo en un tiempo débil.

De estos detalles, distintos y de sentido contrario, de la danza popular y del ballet, a pesar de la gran semejanza de posiciones y movimientos que existen en ambos géneros, se deduce como conclusión, que ambas inspiraciones son independientes. La popular aparece más espontánea y menos artificiosa. El ballet, por el contrario, manifiesta una mayor reflexión en la técnica, un estudio más consciente y unas formas artísticas más depuradas y exageradas. En todo caso, de haber alguna relación íntima y lejana, entre ambas inspiraciones, se podría objetar que el ballet es el resultado de un estudio más consciente, y el resultado artístico de la evolución de las formas populares. Las características de la estilización, de la sistematización y depuración de las formas, propias del ballet, demostrarían un proceso de evolución de las formas populares. La razón suficiente de esta evolución habría que encontrarla en la FINALIDAD diversa de ambos géneros. La finalidad del ballet es la belleza estética, el arte. No así la de las danzas populares. No toda danza popular es bella ni artística. Ni las danzas simbólicas, ni las míticas, ni las extáticas, tuvieron por finalidad la creación artística. Pueden existir danzas que no sean estéticas, porque no nacieron con tal finalidad. De ahí, la diversidad también de las formas de ambos géneros, nacidas de su diversa finalidad.