

KOBIE SERIE ANTROPOLOGÍA CULTURAL, nº 19: 27-40
Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia
Bilbao - 2015
ISSN 0214-7971
Web <http://www.bizkaia.eus/kobie>

UNA ETNOHISTORIA DE LAS DANZAS DE ESPADAS EUROPEAS Y SUS ATRIBUCIONES CONTEXTUALES

An Ethnohistory of the european swords dances and his contextual attributions

Félix Leturia Ibarondo¹

Recibido: 10-VI-2015
Aceptado: 25-X-2015

Palabras clave: Danzas de caballitos. Desemantizaciones del folklore. Rituales.

Keywords: Hobby-horses. Rituals. Unsemantications of folklore.

Gako-hitzak: Erritualak. Folkloreko semantizazio aterak. Zaldikoak.

RESUMEN

Probar la ascendencia árabe en las danzas de espadas europeas y su difusión vía morisca no significa incrustar estampaciones caracterológicas y sociobiológicas en los lineamientos culturales sino permeabilizar sus gradientes externos, hoy denominados interculturales, mientras incidimos en sus nexos aplicativos y en las raíces de sus ocultamientos.

SUMMARY

Try Arab descent in the dances of European swords and dissemination via Moorish not mean embed characterological and sociobiological stampings cultural guidelines but permeate its external gradients, today called intercultural, while we emphasize in its applications links and roots of their concealment.

LABURPENA

Jatorri arabiarra Europako ezpatako dantzetan eta bere zabaltze bide moriskoan probatzeak ez du esan nahi karakterearen estanzazio soziobiologikoak lineamendu kulturaletan baizik eta permeabilizarean txertatzea bere kanpoko gradienteak, gaur izena emanda kulturarte-koak, eragiten dugun bere aplikazio loturaretan eta bere ezkutatzeeerroetan bitartean.

1 UNED Bergara. fleturia@bergara.uned.es

1. INTRODUCCIÓN

Más que la simple mezcla y unión de la Antropología con la Historia la Etnohistoria se debe en particular a la *utilización antropológica de fuentes y datos del pasado para precisar la dimensión temporal* (Areces 2008; 23) de enunciados etnográficos, una manera de contemplar las culturas en movimiento y el cambio como un aspecto inherente a sus ámbitos, objetos y representaciones, una perspectiva que nos procura una más adecuada comprensión de la interacción social como una actualización de vinculaciones sociales-personales y segmentaciones categoriales.

En conexión con el cuestionamiento del término **supervivencias** como hábito para explicar costumbres actuales en función lineal de otras propias de un reconstruido pasado, Caro Baroja (1965: 20) propone hablar de fenómenos de reinterpretación, fusión o transformación que afectan, dentro de un margen de variabilidad, a *cambios de significación* en las prácticas establecidas.

Pero al refrigerar las cadenas de transmisión transcultural mediante el énfasis en las actualizaciones, persiste un interés nada tangencial en la génesis de algunas de sus formas: un intento por desmontar o redefinir asentadas asociaciones de refinada continuidad si tenemos en cuenta que los viajes de elementos culturales son siempre laberínticos, cuando no de ida y vuelta.

En este sentido, las asociaciones entre danzas de espadas y danzantes moriscos permiten argumentar una genealogía formal difundida a través de la extensión y posterior exilio peninsular de esta minoría nazarí, aragonesa y levantina, un discurso ya enmascarado por la lexicografía humanista. Significativo es el caso de Sebastián de Covarrubias² que en la entrada *danza de espadas* de su *Tesoro* rastrea semejanzas superficiales de las toledanas con tendenciosos adornos estilísticos de la epopeya clásica forjada sobre las Púnicas (Silio Itálico) para colegir su antiquísimo renombre.

Recurrente ejercicio renacentista, en su forma de contemplar el mundo a través del prisma de la Antigüedad clásica, que dificulta pensar en que danzas moriscas y danzas de hortelanos son dos denominaciones de la misma estructura coreográfica que sorprende por su novedad al propio Cervantes (Braudel 1953: 603) y nos insensibiliza para cuestionar presumibles cultos ibéricos o fragmentadas filiaciones imposibles de bailes *salios*, obviando en este caso la delicada transición del orden senatorial al episcopado (Brown 2012), o la abusiva etiqueta de fiesta pagana a cualquier uso de la antigüedad tardía.

Entre la diversidad de perfiles socioeconómicos que componen la compleja realidad morisca emerge con nitidez su fama como horticultores en sus variados e intensivos vergeles (Caro Baroja 1957: 76), del mismo modo que las destrezas artesanales (carteros, carpinteros, herreros) de aprendizaje familiar para la construcción y obras de arquitectura (López Mata 1951) entre mozárabes y repobladores. Se ha incorporado (Ortega 2008) la noción chayanoviana de *estrategia multiuso* para subrayar la elaboración de productos intermedios del trabajo del hierro en el seno de aquellas comunidades basadas en la producción de alimentos como forma de diversificación de sus formas de vida.

2 Quien como canónigo fue enviado a las rectorías valencianas de evangelización morisca, experiencia que reforzó sus reticencias al respecto pero que compaginó con la labor filológica de acopio de sus términos y voces precisas (Reyre 2006)

La propuesta de V. Alford (1962) que apunta a los trabajadores metalúrgicos de las zonas mineras europeas en los orígenes de las danzas de espadas³ invita a embarcarnos en otros itinerarios incorporando un argumento de P. Burke (1991) en materia de repertorio coreográfico: qué *ecotipos locales* resultan de permutaciones de elementos básicos continentales, combinaciones únicas de formas constantes en la interacción con culturas *itinerantes* que acceden como espacios de espectáculo a la cultura dominante o que entrecruzan registros de los grupos estamentales en los lugares de encuentro e intercambio que se generan en los momentos públicos más insignes.

Estas situaciones abarcan deleites cortesanos, desfiles de promoción artesanal (Gurevich 1990) con sus juglares del oficio y parodias carnavalescas (Bajtin 1987), iniciaciones y ceremonias civiles, procesiones religiosas y fiestas bufas de clérigos (Heers 1988), mojangas, desfiles de mal gobierno (Davis 1993) o licencias de los grupos de edad en zonas rurales, que recurren a estos juegos para realzar celebraciones y eventos contagiándose de su desbordante vitalidad mientras se reinventan en diversificaciones locales.

En el País Vasco las dos modalidades europeas de danzas de espadas, en cadena y en hilera (Corrsin 1997), mantenidas como emblema protocolario de edificación cívica del cuerpo social y en asociación a festividades religiosas (Leturia Ibarrodo 2014), han transitado hacia prototipos revitalizadores nacionales y singularidades locales.

2. TRAVESÍAS TRANSOCEÁNICAS

Al tratar de fijar el *germen* primitivo o melodía *madre* de la música popular vasca en una progenie celta apunta F. Gascue (1913) la influencia musical recibida a través del comercio con Flandes, avalada por la edificación en 1494 de la *Casa de los Vizcaínos* de Brujas, argumento muy pertinente para la danza, en tanto que la primera de espadas documentada se sitúa en la ciudad flamenca durante el carnaval de 1389, realizada por el gremio de marineros⁴ (Louis 1963a: 275), mientras que el de herreros protagoniza la primera peninsular en 1459 con ocasión de la entrada de Juan II en Valencia (Carreres 1925), formas de mostrar la

3 En una supuesta fusión con los paloteados agrícolas. La tradición germánica del herrero mítico Weland reviste su oficio de saberes arcanos fruto de un largo aprendizaje donde el producto por excelencia y nivel de dificultad es la espada (Lombard 1974), arma insigne de prestigio y poder en sus amplios usos rituales. Analizando investigaciones comparativas plantea Caro Baroja (1984: 200-205) la homogeneidad de las variantes de las danzas de espadas propias de los pueblos de habla indogermánica con algunos elementos comunes que se extienden hasta Ucrania, mientras que los folkloristas alemanes subrayan la relación de estas coreografías con el acto ceremonial más característico de las asociaciones o grupos de edad masculinos.

4 Si bien se trata de una tradición de índole artesanal que hace escala desde las villas hanseáticas. Un inventario de efectos del *Consulado de las naciones de Castilla* en Brujas (1596), que participaba en ceremonias y procesiones oficiales, consigna "seis ropas de paños verde con fajas para los *braceros* (diestros en el arte militar) y seis pequeñas armas con brocado" (Maréchal 1953: 38), lo que puede indicar una filiación con las espadas denominadas *ginetas* o moriscas, cuya guarnición y ornatos presentan un marcado tipo oriental, distintas de aquellas de más severa construcción destinadas a la guerra, que excusaban el empleo de todo adorno (Leguina 1908: 119).

participación de los oficios en el gobierno de la villa flamenca (Boone 1994) así como la presencia y peso del segmento social, su honor colectivo.

La influencia más notable de los modelos marítimos del norte de Europa sobre las villas portuarias de la fachada norte peninsular, con las que compartían una cultura técnica, jurídica y terminológica derivada de experiencias comunes y fuertes intercambios mantenidos entre sus litorales, consiste en haber dotado de conciencia política a los grupos sociales periféricos del Común (Solórzano 2010), siendo las cofradías de *mareantes* pioneras en *inmiscuirse* (Ayerbe 2007: 423) en asuntos públicos y hacer frente a los regimientos constituidos por nobles y ennoblecidos o nuevas oligarquías.

Este uso reivindicativo del espacio urbano por las cofradías con sus juegos y alegrías en diversas festividades es anterior al 1500 en Oviedo con los gremios de herreros y hortelanos (Uría 1972).

En Santiago de Compostela⁵ desfila cada oficio en la procesión de Corpus para 1565 con la imagen de su santo patrono y su comparsa de danzantes y figurantes (Otero 1979: 666) correspondiendo la danza de espadas al gremio de sastres, compuesto por emigrantes de Flandes según el registro de I. Velo (1992: 34).

En la costa vasca cada cofradía de *mareantes* aparecía vinculada a las preferencias presentadas por cada villa portuaria en relación con el santoral. El programa de festejos se coronaba con danzas y tamborileros que aparecen documentados en gran número de hermandades, aunque la parquedad de las citas no permite conocer con detalle el modo en que se desarrollaban, registrándose las primeras referencias a danzas de espadas ya en el siglo XVIII (Erkoreka 1991: 335).

El brillante y jubiloso clima, la espectacular sincronización de este festejo, armonía ya señalada sobre la *danza de la acha* o danza de espadas portuguesa por el cronista de las celebraciones organizadas en la embajada lusa de Bruselas en 1531 por el nacimiento del hijo de Juan III (Jordan 2010) contrasta con los fastos dinásticos natalicios de sesgo caballeresco – novelesco en una atmósfera de lucha real, de pendencias (Porres 2004) y rivalidades internas entre la nobleza señorial y el patriciado urbano donde situamos la prohibición de *danzas de espadas* en las *Ordenanzas de Vitoria de 1487, por los escándalos, derramamiento de sangre y cosas desaguisadas que de ellas suelen nacer*⁶ con ocasión de albricias y convites por los bautizos.

Momentos donde exaltar el linaje y lucir con aparatosidad el poderío y la privilegiada continuidad genealógica con remedos de *pasos de armas* o lances de aristocracia cortesana en su insoportable tensión entre ficción y crónica (Oleza, 1992), ostentaciones de naturaleza competitiva ya condenadas de forma explícita por razón de la rivalidad entre los bandos y parcialidades en las *Ordenanzas de Vitoria de 1476* y las de Bilbao de 1483 (Mañaricua 1945: 52) en su búsqueda de fórmulas pactistas.

5 La corriente de peregrinos marítimos de los Países Bajos a Galicia durante los siglos XIV al XVI no dejó huellas comerciales en el territorio (Ferreira 1988: 580); la mayor parte eran penitentes condenados a hacer la peregrinación por sentencia judicial o gente modesta guiada por su párroco en su breve estancia para ganar el jubileo.

6 En la transcripción de V. González de Echavari (1900: 436).

Lo que permite constatar este uso metafórico para el espadachín o *matasiete* amigo de altercados y contiendas⁷ de una danza con armas en la *que se salta de a son y a compás* es su conocimiento referencial en aquel contexto más que la pretendida ancestral autoctonía que postuló M. Rodríguez - Ferrer (1873: 181) al suscitar la cuestión.

3. COMPOSICIÓN DE LAS ZAMBRAS

Estas sesiones nocturnas arabigo – andalusíes constan de diversas⁸ actuaciones y piezas en las que se turnan:

-una danza ambulatoria de saludo/ despedida.

-jóvenes esclavas cantoras⁹, instrumentistas /de laúd¹⁰, oboe, cítara y pandero/ y bailarinas, solistas y en hilera o en círculo, éstas como acostumbran hacer en sus bodas (Villalmanzo 1997). Célebres por la viveza e ingenio de su arte fueron, al decir de Al-Saundi, ciertas histrionisas de Úbeda por su habilidad en esgrimir espadas, manejar cubiletes y otras especies de juegos de manos, pasapasa, nexos de danzantes y mascaradas (En García Gómez, 1934: 107)

-recitación de poemas o *zéjeles*

-una danza en corro compuesta por un bufón y bailarines con cascabeles que parecen combatir por atraer con sus desordenados movimientos a una mujer más estática

-representaciones del *Kurraj o Caballos de madera* ataviados con llamativas faldas femeninas que cuelgan de los danzantes simulando ser jinetes incorporando campanillas como motivos ornamentales de los arreos (Ibn Jaldun 2008: 781); situados en filas se atacan y defienden con espadas, avanzan y retroceden combatiendo entre sí (Moreh 1999). Volveremos más adelante sobre sus dimensiones y variantes.

Esta variedad de *performances* puede explicar la diversidad de registros de danzas denominadas **moriscas**. De hecho, la participación de moriscos en actos cívico-religiosos era un elemento frecuente e incluso obligado tanto en la capital granadina como en Baza, donde el ayuntamiento mandó que entre otros juegos sacaran para la procesión de Corpus de 1524 *seis danzantes e un personaje e una dama* (Gallego y Gámir 1996: 84).

7 El *Diccionario de Autoridades* de 1732 (En la Imprenta de Francisco del Hierro, Madrid) recoge en una de las entradas de Danza de espadas: "Voz inventada que vale también para pendencia o riña".

8 Con la proclamación del Califato de Córdoba por Abderramán III en 929 cristaliza una *simbiosis* cultural (árabes, bereberes, judíos, conversos hispanos, mozárabes, esclavos libres europeos) que se esfuerza y rivaliza con Bagdag (Shiloah 2001) en la creación de un nuevo estilo cultural donde la música ocupa un preeminente lugar.

9 Merece destacarse la labor de la mujer árabo-musulmana en el campo de la música, desde sus albores como sacerdotisa y mediadora hasta desempeñar después, prisionera de las asignaciones culturales que le convierten en mercancía, el importante papel de difusora del arte poético y musical de su época (Cortés 1996).

10 Instrumento clásico musulmán que los músicos aragoneses introdujeron en Italia, desde donde se propagó por Europa. Resulta significativo que este cordófono desaparece de los tratados musicales hispanos tras la marcha de los moriscos siendo sustituidos por el de vihuela (Cortés 2007).

Sin embargo, tras su atroz dispersión (Vincent 1985) por Castilla de 1570 se constata una clarísima voluntad de extirpar¹¹ del territorio nazarí todo elemento que suene a islámico, mientras que por ciudades de Castilla, donde está acreditada la presencia¹² de comunidades mozárabes con sus danzas de espadas en solemnidades locales al menos desde 1474 (Ladero 1989: 83), la diáspora morisca, que conoció toda clase de tratos, reagrupamientos y conveniencias desde el poder y la sociedad, recurre a estas demostraciones como forma cordial de integración, que no de asimilación (Galmés de Fuentes 1993: 135), manteniendo sus peculiaridades y quejándose porque se les llame moriscos al considerar la palabra injuriosa y término discriminatorio utilizado por las autoridades locales, municipales e inquisitoriales (García López 1995) hasta conseguir una mayor consideración social.

En cualquier caso, lo que cae en desuso para el siglo XVII son las designaciones tipo danzas de *convertidos*, no sus aclimataciones o ajustes locales. Danzas de espadas, de cascabel, de los muchachos, de franceses, de negros, de villanos, de suizos... registrará F. Asenjo Barbieri (1988) detallando sus vestidos de *catalogas* y *damascos con guarnición de plata, tomasinas de terciopelo, tafetanes dobles guarnecidos de pasamanos, sonajas de colores y castañetas*.

4. DANZAS MORISCAS

Llama la atención la cantidad de danzas descritas como *morisques* en el ámbito europeo, proliferación que no atiende a una descripción coreográfica única. Tan prolongada moda a través de distintas apariencias, naciones y medios sociales delata una reinterpretación de elementos.

Al escapar el conjunto a una clasificación taxonómica que permita tratar con un género, K. Gvozdeva (2007) prefiere calificarlo de *familia extensa* tras una exploración de sus contextos de actuación que ampliamos:

4.1. Desfiles callejeros

Con ocasión de recibimientos a visitantes, el cortejo mixto (Ingrassia 1991: 131) realiza su danza ambulatória luciendo suntuosos vestidos y trajes de seda con *borceguís adornados de orepeles*.

El análisis más detallado que se conoce de la morisca se debe a T. Arbeau, que en su *Orchéographie* (1589) recuerda haber visto una ejecución individual en su juventud, por un mocito con la cara tiznada adornada su frente con una banda de tafetán y portando calzones con cascabeles, de la que enfatiza la dificultad del tecleante *paso de avance* con golpes de talones y pies que acabó por simplificarse (En Sachs 1943: 340).

Se ha utilizado la palabra *moresque* para denominar la marcha *Kaxkarot*, una danza de saludo, itinerante, de Lapurdi y Baja Navarra con diversas versiones: ofrecida al paso de personas notables, en fiestas patronales y procesiones, cabalgatas (cencerradas) y cuestaciones carnavalescas (Guilcher 1984).

Siguiendo una estructura básica (Abad 2004) de la danza morisca, los dantzaris se disponen en dos filas paralelas; vestidos de blanco, con faja, cintas azules y rojas, boina con borla y palos decorados en la mano, con sus saltos hacen sonar los cascabeles cosidos a las costuras de sus pantalones mientras que el capitán luce casaca. Según R. Gallop (1930) descienden de bohemios y moros expulsados de España que adoptaron una forma de vida pesquera.

Cabe recordar que con anterioridad a las penurias que acompañaron la deportación peninsular de 1610 comenzó una emigración subrepticia a Francia cuando se empezó a ver que el decreto de expulsión era inevitable (Marañón 2004: 79) limitada a un reducido número de moriscos granadinos pudientes¹³ cuyo destino final era Túnez. Sin embargo, los moriscos deportados que a pesar de las prohibiciones oficiales¹⁴ consiguieron mantenerse en Francia carecían de medios económicos; su gran problema era subsistir. De hecho, entre los muchos que lo consiguieron (en Languedoc, Provenza y Aquitania) por autorización del parlamento o de los comisarios a condición de realizar profesión de fe, vivir católicamente y sin mendigar se advierte, más que un movimiento de simpatía hacia los refugiados, "*le extrême besoin qu'ils ont de gens que travaillent a la terre*" (Santoni 1996: 351). Otros hacen valer sus habilidades y encuentran trabajo como alfareros o herreros. También se documentan adopciones de niños.

Tanto en Baiona como en Biarritz el alcalde y los magistrados locales retuvieron a aquellos que mostraron competencia en el ejercicio de su profesión, en particular con contratos de aparcería (Michel 1847: 88-91).

4.2. Celebraciones

En especial las conmemorativas de victorias en combates legendarios, también denominadas *soldadescas*, *morismas* o *fiestas de moros y cristianos*. Consisten en una fantasía maniqueísta que escenifica un combate simulado entre dos bandos disfrazados de moros (turcos en Italia) y cristianos, pretendiendo el Juicio de Dios sobre la verdad o mentira de su fe sometiéndola, en las representadas en el siglo XV (Rodríguez Molina 2007: 91), al desenlace de la batalla.

En su desarrollo incorpora juegos ecuestres de cañas¹⁵, danzas de espadas, relatos orales y escenas teatrales, donde más se acusa el *bricolage* de reelaboraciones eruditas; si en sus inicios responde a la necesidad de armarse moralmente frente a un Islam imaginario y de *resemantizar* el territorio conquistado o amenazado (González

11 No fue hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando los gitanos del Sacromonte comenzaron a llamar, con cierto criterio programático (Ortiz de Villajos 1949: 79), *zambras* a sus alardes coreográficos

12 Interpretada como expresión subalterna, reconocedora de la única legitimidad posible que ordena las sensibilidades y atuendos de los súbditos o vasallos en el interior de una cultura hegemónica (Contreras 1999)

13 Que crearon una sólida infraestructura con la colaboración de judeoconversos portugueses para evitar el decreto para el decomiso fronterizo de la mitad de sus bienes (Bernabé 2008).

14 Tras el cambio de actitud inicial favorable a su asentamiento, motivado por un cúmulo de circunstancias adversas (Villanueva 2009)

15 Lanzamiento de jabalinas ya contra adversarios que se defienden enarbolando sus escudos o sobre un blanco, juego de los musulmanes granadinos que copiaron los caballeros cristianos (Arié 2004: 127).

Alcantud 2002) las escenas de desafío acaban incorporando la evocación de conflictos locales actuales y su superación en la afirmación de la unidad comunitaria.

4.3. Matachines

Representación parateatral bufa de la cultura musulmana. Según describe F. Reyna (1965: 19-20) "los días festivos la mocedad irrumpía en las plazas ciudadanas y en las de los puertos mediterráneos. Entre los bailarines figuraba un personaje popular, el *mattacino* o matachín. Con la faz embadurnada de hollín y tocado con un turbante dorado llevaba puesto un coselete, amén de cascabeles en torno de ambos tobillos, e iba armado de escudo y espada de madera. Al ritmo de tambores y pífanos, este Moro danzaba al estilo oriental y pronto se veía rodeado de sus enemigos parejamente armados. Aquel simulacro de combate concluía invariablemente con la muerte del matachín. Pero de evocación guerrera, la morisca no tardó en convertirse en diversión: a los combatientes se juntaron los cantantes y una mujer cuyo papel corría a cargo de un hombre. Tambores y pífanos continuaban ritmando las evoluciones complicadas, las estocadas de rigor, los gestos de desafío y el tradicional salto sobre las espadas. Venía por último la "rosa" tan impacientemente esperada, escena final de la pantomima en la que los bailarines, en grupo cerrado, lanzaban al aire al matachín y sus cascabeles."

Se ha señalado que estas representaciones marginales derivan, a fuerza de enriquecerlas con formas lujosas, colores y tejidos de plata, y con la mímica, hacia las representaciones sacras o *triumfos*, suntuosos espectáculos de *enmascarados* montados sobre carros, incorporándose cantos, danzas y poesías. En cuanto se ejecutó como entretenimiento cortesano se convirtió en *ballet* (Sachs 1943: 346), transformando en diversión privada, mediante carros ricamente ataviados que se conducen hasta la mesa del banquete para la estilización de un combate, aquellas mojigangas callejeras que también se insertan en los intermedios danzados de la comedia (Cotarelo 1911) como mimos que riñen con espadas en una sucesión de muecas, gestos convulsos y rápidos saltos, ya que su argumento permite amplios desarrollos dramáticos por las compañías teatrales que transitan por la península desde mediados del siglo XVI.

4.4. Refugio Rural

Sin conformarnos con explicaciones sustentadas en una unívoca fijación entre fiestas campesinas y cultos vegetativos, las danzas que ajustan ciclos naturales y desinhiben expectativas etarias son realidades vivas que han incorporado para sus pintorescas comitivas cruces temáticos y confluencias figurativas entre las compañías de actores – bailarines ambulantes que actuaban en las fiestas de los pueblos, hasta extender la denominación botargas¹⁶ para los *zamarrones*, y costumbres de las celebraciones locales con sus danzas campesinas dinamizadas por la población arabizada, como

atestiguan el uso de *zaragüelles* (*sarawil*)—calzones recogidos en la cintura mediante un fajín ceñidor usados para las faenas del campo—sonajas y cascabeles, o en contacto a través de una permeable (Rodríguez Molina 2007) frontera, zona de separación y de encuentro e intercambio por parte de aventureros, soldados, refugiados, cautivos, comerciantes y artesanos itinerantes cuando el reino de Granada era un estado vasallo sometido a Fernando III por el pacto de Jaén de 1246 y las tensiones afloraban en ocasiones por la renovación del tributo anual.

Tras su conquista y como recuerda B. Vincent (1987: 59-60) algunos cristianos viejos solían asistir a las zambras nocturnas por diversas razones: representantes del señor local, notarios, viajeros, cabecillas de bandos refugiados, contactos comerciales e incluso cristianos adictos a la manera de pensar de los nuevos conversos. La Inquisición se interesó por algunos de estos *filomoriscos* sospechosos de haber renegado de la fe del bautismo. La lectura de estas causas revela que estos tráfugas eran a menudo profesionales de la música que acudían a las ceremonias percibiendo un salario por sus servicios.

Conviene ahora aportar algunos ejemplos de la irradiación de estas prácticas y elementos festivos.

Un grupo de muchachas de San Vicente de la Barquera bailaron en 1517 ante el futuro emperador Carlos V a su paso por la localidad *vestidas a la morisca y con su bonito tamboril de sonajas* (Bernis 1959: 202).

El mismo año y en Portugal ya aparecen las *danças de espadas* y las *mouriscadas* unidas a organizaciones de oficios y gremios en honor del Espíritu Santo (Taboada 1955: 351).

En la *Memoria* de las danzas que se ofrecieron en Toledo el día de Nuestra Señora de agosto del año 1554 se anota una de ocho danzantes, la dama y la guía a cuatro ducados a cada uno (Asenjo Barbieri 1988: 264).

Ya en 1610 y para la fiesta de Nuestra Señora del Rosario el cabildo de Guadalajara, ciudad que contaba por entonces con 9.500 habitantes, costea una *danza e mascara de zambra* en la que han de entrar diez personas (García López 1991: 101).

Por otra parte, el recurrir a los modos de festejar de las aldeas [*danzas de mancebos y mozas bien adornadas* (Colmenares 1994: 250)] para realzar acontecimientos urbanos es una moda que se generaliza desde finales del siglo XVI hasta su efectivo rechazo por las elites ilustradas.

4.5. Espectáculos cortesanos

El recreo áulico conduce la morisca tanto hacia la moralización alegórica de las pulsiones y contradicciones del amor épico como a la estilización coreográfica en dispendiosas fantasías y espectaculares combates con el mundo exótico y salvaje (Gvozdeva 2007).

Paralela a la existencia de tradiciones musicales compartidas entre las distintas cortes europeas bajomedievales, fruto del perseverante intercambio entre los ministriles de sus capillas, surge en el contexto de la conspiración nobiliaria¹⁷ y engrosando las acusacio-

16 Stefanello Bottarga fue la máscara de un comediante italiano que adquirió notoriedad en la compañía ambulante con la que recorrió península a partir de 1575 por el extravagante atuendo con el que aparecía en escena (Vossler 1940).

17 Que destruye su estatua de Ávila en 1465 buscando conseguir con este efecto simbólico su deposición real, como forma de alcanzar mercedes, privilegios y en definitiva una ventajosa posición económica (Mackay 1985).

nes de *tirano inútil* contra Enrique IV de Castilla su atracción por las formas de vida, alimentación, industrias suntuarias, indumentaria, entretenimientos y hábitos de *voluptuosidad* de los musulmanes, sus *amables enemigos* (Palencia 1J, III.7-8), presentada como novedad y flaqueza reprochable.

Este recurso propagandístico, ideado para esparcir entre los vecinos de ciudades y habitantes del campo un sentimiento *maurófono* que no albergaban, al convivir en una relación *simbiótica* (Márquez 1991: 139) con la población arabizada, no sólo incurre en una falsa dualidad entre religión y cultura *maurófila* –híbrida más bien- sino que trata subrepticamente de eludir el hecho de que Enrique IV no hace sino continuar, si bien agudizando, las prácticas que caracterizaron a los monarcas cristianos anteriores (Phillips 1978).

Así, en la corte castellana está ampliamente acreditada la presencia de séquitos de trompeteros y *atamboreros*, de juglares, tañedores y saltadores musulmanes adscritos a su servicio por lo menos desde Alfonso VI, mientras que la corte portuguesa tuvo también artistas moriscos que se prodigaban en y entusiasaban con el baile de la *amouriscada* (Ribera 1927: 136).

Dentro de las muestras de ostentación ceremonial y diplomática que caracterizó la llegada de la dinastía Evreux a Navarra, Carlos II estableció en su corte al juglar *Bonafos* de Zaragoza, mientras que contrató para celebraciones puntuales a otros venidos de Inglaterra o recomendados por el conde de Gerona (Leroy 1988: 241-246).

La afición de Alfonso V de Aragón –y posteriormente de Nápoles- para con los bailes populares moros tras contemplarlos en Játiva hacia 1417 convierte en hecho repetitivo la contratación de bailadoras y bailadores de aquellas tierras para estancias temporales en sus residencias palaciegas. Sabemos que transmitió la pasión por este entretenimiento a su sobrino Carlos, Príncipe de Viana, y que la corte aragonesa fue pionera en contar con *maestros del danzar*, lo que lleva a H. Anglès (1961: 102) a pensar si no sería posible que algunas de aquellas danzas aclimatadas llegaran hasta nuestros días como tradición popular, como reflejo más o menos fiel de las que los danzantes moros bailaran tantas veces en la corte del *Magnánimo*.

La descripción de la boda del conde de Barcelona Berenguer IV con la princesa Petronila de Aragón en Lleida el año 1150 que detalla la participación de muchos coros de juglares y juglaras como también las muchas danzas entre las que obtuvo particular mención una compuesta de *moros y cristianos* que representaban un reñido combate ha sido cuestionada por Max Harris (2000) dada la escasa fiabilidad de las fuentes únicas utilizadas (M. Soriano y J. Teixidor), silentes hasta el siglo XIX. Por su parte J. Amades (1955) añade a los festejos una danza de paloteo junto a otra que figuraba una lucha entre ángeles y demonios, pero sin aportar procedencia del dato, al igual que sucede con un combate danzado entre un ejército blanco y otro negro, del que hay constancia etnográfica en la isla dalmata de Kurzola (Alford y Gallop 1935: 111).

En cualquier caso resulta del todo plausible la participación de juglares musulmanes en el citado enlace ya que, tras la caída de los almorávides que habían anulado el régimen de *parias*, se llega a un acuerdo condal con los *andalusíes* de Ibn Mardamis (Sabaté 2007: 155).

5. DANZAS DE CABALLITOS Y KURRAJ

Considero muy llamativo que el folklorista catalán J. Amades lamenta la confusión de las danzas de espadas con aquellas en la que los danzantes tratan de figurar caballeros jinetes en caballitos de cartón sosteniendo una pelea con sus espadas que blanden y entrecruzan entre dos grupos, desdeñando su valor etnográfico al resultar más espectaculares que emotivas y sobresalir el aspecto del ejercicio hípico sobre el carácter íntegro de danza y de lucha cuerpo a cuerpo, a pesar que esta danza concurría ya en 1424 a la procesión del Corpus de Barcelona a cargo de un organismo gremial como combate entre caballeros cristianos contra sayones turcos (1955: 164). Estas danzas se transmitieron a los *Cavallets* de Mallorca, donde perduran como danza *civil* que acompaña a las autoridades a los oficios.

Respecto al *zamalzain* de las mascaradas de Zuberoa, personaje que lleva sujeto a la cintura un armazón de madera semicilíndrico representando un caballo y cubre su cabeza con una alta corona adornada con flores, plumas, cintas y pequeños espejos, que se evade de la persecución de que es objeto por parte de otros miembros de la farsa, en particular de los herradores que acaban simulando su herraje y castración, y del *xaldiko* o caballito del carnaval de Lanz que no deja de acosar hasta derribar a *Ziripot*, un tipo grotesco embutido en sacos de heno y helecho, no podemos suscribir su analogía con el centauro o la descendencia que propone Violet Alford (1931) con una vieja divinidad representante de la abundancia primaveral, sugiriendo su vinculación, y reelaborada apropiación de un motivo bien conocido del folklore internacional con variadas (Van Gennep 1947: 902 y ss.) puestas en escena:

-el *hobby-horse* en las enérgicas *morris dances* inglesas

-el *cheval-jupon* (*chevalet*, *cheval frou*) en territorio francés con sus cuestaciones donde obtener las más diversas y acostumbradas vituallas, cortejos iniciáticos a las jóvenes solteras, coros a los recién casados y el *cheval frusc* en Hautes Alpes, figuración más salvaje, que se desembaraza con agilidad del arlequín que le persigue con una espada y del ferrón que intenta herrarle, a los que sigue una tropa de enmascarados denominados *moresques* en Provençe (Louis 1963b)

-el ceremonial *steckenpferd* germano

-el belga *cheval bayrad* o *godet* que desfila junto a los gigantes en fiestas patronales¹⁸

-el rumano *calusari*, donde el "jinete", un caballero barbudo con un sombrero tártaro cónico, galopa sobre su caballo de impresionante tamaño y festoneadas faldas en la procesión de Corpus de Cracovia conmemorando una legendaria victoria sobre los cosacos (Alford y Gallop 1935)

-el carnaval de los barrios de Atenas se anima con las danzas del *hoss* adornado con cintas de papel "guiado" por un campesino ático con sus engañosas falsas piernas, acompañado de un flautista.

Todo un argumentario ofrece Max Harris (2004) para otorgar un origen árabe a las danzas de caballitos insertadas en el *kurraj*

18 Por su parte J.M. Iribarren (1956) documenta la presencia, entre las danzas de espadas, paloteados y guirnaldas que precedieron a la procesión de San Fermín de la capital navarra de 1598, de los célebres *zaldikos* o *caballicos* de cartón que acompañan en la actualidad a la comparsa de Gigantes.

anterior al de los defensores de un nacimiento europeo que vendría avalado, en la literatura de los *exempla*, por un anecdótico registro en la diócesis francesa de Elne, donde en 1261 un joven es alcanzado por un rayo al penetrar en la iglesia embutido en el maniquí equino. Sin embargo, en la St. Lumine de Coutais (Loire Atlantique) el *cheval mallet* asistía piadosamente a la Misa de Pentecostés hasta su definitiva prohibición a finales del siglo XVIII (Hautebert 1963).

De las variantes que aporta en su ensayo en torno a este material de danza deducimos sus motivos recurrentes, al tratarse de *rituales de promulgación* que anuncian:

-Un hecho motivo de alegría extrema; el final del asedio a una ciudad, el destierro del intruso (avalado en los tiempos del profeta), un compromiso matrimonial (para el que se atavian con brocados y vestidos femeninos que se atenúan en períodos posteriores hasta desembocar, por hacernos una idea, en su parangón con las actuales *despedidas de solteros*), un divertimento nocturno del propio califa de Bagdad (sin que las fuentes precisen motivos estacionales o puntuales), o procesiones y demostraciones públicas de júbilo por artistas callejeros que personifican caballos enjaezados que recorren las calles de El Cairo.

-Una arenga crítica con la actuación de la dinastía abasida realizada por *sufíes* mendicantes mediante esta coreográfica licencia. M. Eliade (1993) documenta la extensa difusión de la danza extática mediante una cabalgadura de palo con cabeza de caballo entre los chamanes asiáticos, mientras que el ruidoso sonido de sus campanillas, ornamentos metálicos y huesos llama la atención de los espíritus benévolos. El minoritario uso del *kurraj* como técnica de trance *adivinatorio* explica sus raíces si bien se transforma en expresión de alborozo comunitario ante una buena noticia, capaz de destilar actitudes propiciatorias.

Tan sólo cabe añadir su corolario lógico sobre el sentido agónico de los combates simulados en este marco al que dedicamos el siguiente apartado.

6. IMPREGNACIONES DE LAS DANZAS DE ESPADAS

Estas danzas dramatizan una figuración que nos transporta a un escenario dualista que incorpora la capacidad de expresar toda clase de matices (Gvozdeva 2007) sobre la *alteridad*, desde el rechazo apotropaico o dispositivo cultural de expulsión del amenazante elemento extraño (Albert-Llorca y González Alcantud 2003) hasta el gesto inclusivo de atracción o fascinación por lo exótico, y de absorber coloraciones y tensiones de la actualidad local recreando sus aspectos problemáticos.

Como ritualidades canalizan aquellas incertidumbres generando antagonismos e identificaciones en un espacio público de reflexión al formular una actitud cultural que dispone al menos de dos contrarios, una pantalla que no anula las ambigüedades pero que dota de premisas expresivas a los pronunciamientos discursivos.

Como mito de autoctonía, de enraizamiento en la tierra (Loraux 1979) alimenta un *topos* apropiado para el discurso cívico en el que hay lugar tanto para la condensación como para la polaridad, para el enfrentamiento y la complejidad.

La recurrente denominación de morisca y su brusco eclipse para los conjuntos coreográficos analizados no es fortuita para un proceso de proximidad informal y desconfianza oficial, una historia de diferencia y marginalidad que significativamente conduce a la ocultación cultural del otro, de sus intercambios y solapamientos que son vistos como *manchas* por intransigentes apologistas eclesiásticos y favoritos cortesanos defensores de la *honra* monárquica.

Es precisamente esta perversa actitud vejatoria la que crea el problema morisco (Márquez 1991), el supuesto carácter inasimilable, la pretendida incompatibilidad convivencial de los "naturales" descendientes de los antiguos musulmanes y arabófonos (Perceval 2012) como arranque de unas directrices políticas basadas en la *desemitzación* (Milhou 1993) o destrucción de los componentes semíticos –judíos y árabes– de la cultura española, la señalización y liquidación de toda apariencia o nexos orientalizadores, para dirigir una mirada idealizada al norte de Europa, admirado modelo de civismo y de buena administración, de prosperidad y de elevación de la moralidad pública.

Junto a la *carola*, danza medieval europea por excelencia, participativa, cantada, en cadena y en corro, que señala los momentos insignes de la vida y que no difiere de las por entonces ejecutadas en el interior de las iglesias, aspectos que conocemos por las reiteradas reprobaciones de las autoridades eclesiásticas en nombre de la decencia y, en particular, de los excesos cometidos durante las vigilias (Gougoud 1914:14), a cuya textura repetitiva *les Basques se sont initiés de bonne heure à la combinaison des mouvements* (Guilcher 1984: 689), la danza artística musulmana precipita el uso de una considerable parafernalia material –objetos e indumentaria– que responde a un cuidadoso entrenamiento y puesta en escena, a la formalización de un espectáculo ante una asistencia más estática (Shiloah 1962), actuando las comunidades moriscas como eslabón difusor de la danza ceremonial.

Parafraseando a R. Menéndez Pidal (2001: 42) lo incomprensible hubiera sido que el modelo árabe no hubiese influido en las danzas populares, donde la transmisión y adopción de las formas no presupone la persistencia de las culturas que las generaron.

Pero el *envenenamiento de las fuentes* (Márquez 1991) no sólo afecta a la cautela en el uso de los procesos de la Inquisición sino a todas las sombras artificiales que sesgan deliberadamente la historia para fundamentar la supuesta superioridad cultural y ética de Occidente, sustento legitimador del sometimiento del *Otro*.

Al negar un *origen* morisco para la danza de espadas C. Sharp argumenta que *el baile está demasiado extendido por Europa para que tal explicación sea posible* (En T. Aranzadi 1913: 181). Pero lo que el argumento delata es el carácter viajero de las construcciones juglarescas y folklóricas formando parte de préstamos y apropiaciones, como se evidencia en sus inglesas *Morris dances*. Una dinámica de composturas y ajustes, de reinventarse y acomodarse a las situaciones que explican su vivacidad y acoplamiento al mundo circundante, sus cristalizaciones y restauraciones.

Asimismo, la ambivalencia semántica del *hobby-horse* ejemplifica la interacción de diferentes producciones culturales, la compleja circulación de recursos expresivos desde las prácticas rituales de transmisión oral [un personaje de las danzas *morris*, los mimbres y vestuario de las danzas, una persona ridícula, una mujer disoluta] hasta sus solidificaciones textuales [un juguete, un emblema de la cultura plebeya, la evocación nostálgica o escéptica de sus usos

cada vez más instrumentalizados y comercializados] como argumenta N. Pikli (2013).

Por otra parte, la *orientalización* de los habitantes de la península ibérica a través de la atribución de una diferencia racial marcadamente árabe/mora a sus habitantes para enfatizar y menospreciar la alteridad de sus enemigos religiosos católicos que R. Fuchs (2008) resalta de distintas fuentes escritas inglesas, incluyendo panfletos de la *Black Legend*, puede ser utilizada como una hipótesis extrapolable a la persistencia de las danzas Morris o *Morisco* en aquel territorio.

7. SENDEROS PARA UNA ETNOHISTORIA EUROPEA

Si la extensión de la danza comunitaria contemplativa, de exhibición ceremonial, apenas remonta el siglo XVI, sus formas actuales acusan la erosión provocada por el creciente empuje o corrector comportamental¹⁹ del *disciplinamiento* contrarreformista asociado al proceso de construcción del estado moderno y la disyuntiva ilustrada entre pasado y futuro que expulsa aquellas recreaciones tan poco racionales del ámbito urbano al mundo rural, pasional e intuitivo, ajeno a la modernización, pero también expuesto al desgaste de prácticas consuetudinarias y *retardatarias* (Mantecón 2013) asentadas en el entorno social de referencia, de tal manera que lo que el folklore ha podido salvaguardar son las costumbres afincadas en los medios campestres del siglo XIX, aromatizadas en un espíritu romántico.

Como ya advirtió A.J. Greimas (1980) en un visionario discurso, la etnología europea se debate entre la descripción *sociológica* que trata de destacar la originalidad de algunas clases sociales en vías de desaparición, integradas progresivamente en las sociedades industriales dominantes, y la reconstitución *histórica* de la especialidad cultural de las sociedades agrícolas, dominadas por los islotes de las civilizaciones ciudadanas.

Una posible alternativa consiste en adoptar la hipótesis de la *desemantización* del fenómeno folklórico para tratar de elaborar los procedimientos que permiten las reactivaciones de la significación y su universo de identificaciones, destapando el combate entre persistentes impugnaciones de la modernidad (Appadurai 2005) y sacralizaciones del pasado para su consumo cultural.

No se trata de plantear una mediatizada controversia entre un folklore genuino y supuestas revitalizaciones falsificadas (Kirshenblatt-Gimblett 1988) que conduciría a acotados pedestales de autenticidad, sino de contrastar en qué medida la fortaleza y pervivencia actual de la denominada danza tradicional vasca memorializa tanto una réplica simbólica de la decadencia moral provocada por los impactos de la *irreversible* modernidad, en particular del individualismo y su pérdida de compartibles horizontes comunes de sentido, como una esperanza instrumental en la benefactora irradiación conativa de las atmósferas rurales.

19 En 1750 el obispo de Pamplona concede la licencia solicitada por Pedro Ignacio Zabala Ozaeta, alcalde de Azkoitia (Gipuzkoa) para hacer el baile de espadas el día de la Cruz de Mayo, *con calidad de que en dicha danza no se mezclen mujeres con ningún pretexto ni motivo* [Azkoitiko Udal Artxiboa, Leg. 33.37]. Es decir, prohibiendo la *soka dantza* o danza en cadena mixta final.

Ante el sentimiento de hallarnos arrastrados por intrusas decisiones desintegradoras, la tradición puede verse como una proyección o interpretación del tiempo transcurrido (Benigno 2013), un recurso para poner en escena las huellas dejadas por los acontecimientos (Ricoeur 1999).

Es la búsqueda del idóneo arraigo de fragmentos y vinculaciones experienciales, analógicas, documentales, emocionales, traumáticas en *lugares de memoria* (P. Nora 1996). Es el intento de encajar en los circuitos de la historia épica, conmemorativa o conceptual, representaciones capaces de resistir o emerger, de decir algo sobre los embates del tiempo.

8. BIBLIOGRAFÍA

Abad Carlés, A.

2004 *Historia del ballet y de la danza moderna*, Alianza, Madrid.

Albert – Llorca, M. / González Alcantud, J.A.

2003 *Metáforas y laberintos de la alteridad*, en *Moros y cristianos*, Presses Universitaires du Mirail –Diputación de Granada.

Alford, V.

1931 "Ensayo sobre el origen de las mascaradas de Zuberoa", *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 22, 373-396.

1962 *Sword Dance and Drama*, Merlin Press, London.

Alford, V. / Gallop, R.

1935 *The Traditional Dance*, Methuen & Co. Ltd, London

Al-Saquadri

1934 *Elogio del Islam de Al-Andalus*, Traducción de E. García Gómez, Imprenta de Estanislao Maestre, Madrid.

Amades, J.

1955 "Las danzas de espadas y de palos en Cataluña, Baleares y Valencia", *Anuario Musical*, 10, 163-187.

Anglès, H.

1961 "La música en la corte real de Aragón y de Nápoles durante el reinado de Alfonso V el Magnánimo", *Cuadernos de trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, 11, 81-142.

Appadurai, A.

2005 *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Payot, Paris.

Aranzadi, T.

1913 "Acerca de la danza de las espadas en Inglaterra", *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 7, 175-183.

Areces, N.

2008 "La Etnohistoria y los estudios regionales", *Andes* 1, 15-28.

Arié, R.

2004 *Historia y cultura de la Granada Nazarí*, Universidad de Granada.

Asenjo Barbieri, F.

1988 *Legado Barbieri II*. Edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares, Fundación Banco Exterior, Madrid.

Ayerbe Iribar, M.R.

2007 "Ordenanzas de la Cofradía de Mareantes de San Pedro en San Sebastián (1498)", *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, 41, 417-437.

Bajtín, M.

1987 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de F. Rabelais*, Alianza, Madrid.

Benigno, F.

2013 *Las palabras del tiempo. Un ideario para pensar históricamente*, Cátedra, Madrid.

Bernabé Pons L.F.

2008 "Notas sobre la cohesión de la comunidad morisca más allá de su expulsión de España", *Al-Qantara*, 29, 307-332.

Bernis, C.

1959 "Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo XV y principios del XVI", *Boletín de la Academia de la Historia*, 144, 199-218.

Boone, M.

1994 Les métiers dans les villes flamandes au bas moyen âge: images normatives, réalités socio-politiques et économiques en *Les métiers au moyen âge: aspects économiques et sociaux*, Institut d'Etudes Médiévales, Louvain, 1-21.

Braudel, F.

1953 *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, Fondo de Cultura Económica, México.

Brown, P.

2012 *El mundo en la Antigüedad Tardía*, Gredos, Madrid.

Burke, P.

1991 *La cultura popular en la Europa moderna*, Alianza, Madrid

Caro Baroja, J.

1957 *Los moriscos del reino de Granada. Ensayo de historia social*, Itsmo, Madrid.

1965 *El carnaval. Análisis histórico-cultural*, Taurus, Madrid.

1984 *El estío festivo. Fiestas populares del verano*, Taurus, Madrid.

Carrasco Urgoiti, M.S.

1996 *El moro retador y el moro amigo. Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos*, Universidad de Granada.

Carreres Zacarés, S.

1925 *Ensayo de una Bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*, Imprenta Hijo de F. Vives Mora, Valencia.

Colmenares, D.

1994 *Historia de la insigne ciudad de Segovia. 1605*, Academia de Historia y de Arte de San Quirce, Segovia.

Contreras, J.

1999 "Procesos culturales hegemónicos: de religión y religiosidad en la España del Antiguo Régimen", *Historia Social*, 35, 3-22.

Corrsin, S.D.

1997 *Swords dancing in Europe: a history*, Hisarlik Press, London.

Cortés García, M.

1996 "La mujer y la música en la sociedad arabo-musulmana y su proyección en la cristiana medieval", *Música Oral del Sur*, 2, 193-206.

2007 "Poesía, música y danza en la Granada musulmana y morisca", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 38, 9-41.

Cotarelo y Morí, E.

1911 *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVII*, Casa Editorial Bailly / Baillié, Madrid.

Davis, N.

1993 *Sociedad y Cultura en la Francia Moderna*, Crítica, Barcelona.

Eliade, M.

1993 *El Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, Fondo de Cultura Económica, México.

Erkoreka Gervasio, I.I.

1991 *Análisis histórico – institucional de las cofradías de mareantes del País Vasco*, Gobierno Vasco, Vitoria – Gasteiz.

Ferreira Priegue, E.

1988 *Galicia en el comercio marítimo medieval*, Fundación Pedro Barrie de la Maza, La Coruña.

Fuchs, B.

2008 Sketches of Spain: Early Modern England's "Orientalizing" of Iberia, in A.J. Cruz (ed.) *Material and Symbolic Circulation between Spain and England, 1554-1604*, Ashgate, Aldershot, 63-70.

Galmés de Fuentes, A.

1993 *Los moriscos (desde su misma orilla)*, Publicaciones del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, Madrid.

Gallego, A. / Gámir A.

1996 *Los moriscos del reino de Granada según el Sínodo de Guadix de 1554*, Ayuntamiento de Granada.

Gallop, R.

1930 *A book of the Basques*, MacMillan and Co., London.

García Lopez, A.

1991 "Representaciones teatrales en la provincia de Guadalajara durante el reinado de Felipe III", *Cuadernos de Etnología de Guadalajara*, 18, 101-111.

1995 "Moriscos andalusíes en Pastrana. Las quejas de una minoría marginada de moriscos, con noticias sobre su paralelismo con el reino de Granada", *Sharq al-Andalus*, 12, 163-177.

García-Varela, J.

1996 "Para una ideología de la exclusión: el discurso del moro en Sánchez de Badajoz", *Criticón*, 66, 171-178.

Gascue, F.

1913 "Origen de la música vascongada: boceto de estudio", *Revue Internationale des Études Basques*, 7, 103-134.

González Alcantud, J.A.

2002 *Lo moro. Las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico*, Anthropos, Barcelona.

González de Echavarri, V.

1900 *Alaveses ilustres*, Imprenta Provincial, Vitoria.

Gougaud, L.

1914 « La danse dans les églises », *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, 15, 5-22 y 229-245.

Greimas, A.J.

1980 Reflexiones en torno a los objetos etnosemióticos, en *Semiótica y Ciencias Sociales*, Fragua, Madrid, 191-202.

Guilcher, J.M.

1984 *La tradition de danse en Béarn et Pays Basque Français*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris.

Guiard Larrauri, T.

1913 *Historia del Consulado y Casa de Contratación de Bilbao y del comercio de la villa*, Imprenta y Librería de José de Astuy, Bilbao.

Gurevich, A.

1990 *Medieval popular culture. Problems of belief and perception*, Cambridge University Press.

Gvozdeva, K.

2007 *Les ranges et les rondes de la morisque dans le Chastel de joyeuse destinée*, Humboldt Universität, Berlin.

Harris, Max

2000 *Aztecs, Moors, and Christians*, University of Texas Press, Austin.

2004 From Iraq to Andalusia: the early history of the hobbyhorse, *XI Congrès de la Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval*, Elche, 1-17.

Hautebert, J.

1963 "Le jeu féodal du Cheval-Mallet, cheval jupon de St. Lumine de Coutais", *Folklore. Revue d'Ethnographie Méridionale*, 109, 2-5.

Ibn Jaldun

2008 *Al-Muqaddimah. Introducción a la historia universal*, Traducción de F. Ruíz Girela, Almuzara, Córdoba.

Iribarren, J.M.

1956 *Historias y costumbres*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona.

Jordan Gschwend, A.M.

2010 "Cosa veramente di gran stupore. Entrada Real y Fiestas Nupciales de Juana de Austria en Lisboa en 1552", en *El legado de Borgoña. Fiesta y Ceremonia Cortesana en la Europa de los Austrias*, Marcial Pons, Madrid, 179-240.

Kirshenblatt-Gimblett, B.

1988 "Mistaken Dichotomies", *The Journal of American Folklore*, 101, 140-155.

Ladero Quesada, M.A.

1989 *Los mudéjares de Castilla y otros estudios de historia medieval andaluza*, Universidad de Granada.

Leguina, E.

1908 *Espadas de Carlos V*, Librería de Fernando Fé, Madrid.

Leroy, B.

1988 La cour des rois Charles II et Charles III de Navarre, lieu de rencontre, milieu de gouvernement, en *Realidad e imágenes del poder*, Ámbito, Valladolid

Leturia Ibarondo, F.

2014 « Danzas Pírricas y Ezpatadantza. Algunas notas comparativas », *Kobie. Serie Antropología Cultural*, 18, 135-146.

Lombard, M.

1974 *Les métaux dans l'ancien monde du Ve au XIe siècle*, Mouton, Paris.

López Mata, T.

1951 « Morería y Judería burgalesas en la Edad Media », *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 129, 335-384.

Loroux, N.

1979 « L'autochtonie : un topique athénienne. Le myte dans l'espace civique », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 34, 3-21.

Louis, M.

1963a *Le Folklore et la Danse*, G.P. Maisonneuve et Larose, Paris.

1963b «Le Chevalet de Bellegarde (Gard) », *Folklore. Revue d'Ethnographie Méridionale*, 109, 9-15.

Mackay, A.

1985 "Ritual and propaganda in Fifteenth-Century Castile", *Past & Present*, 107, 3-43

Mantecón Movellán, T.

2013 "Cencerradas, cultura moral campesina y disciplinamiento social en la España del Antiguo Régimen", *Mundo Agrario*, 27, <http://www.mundoagrario.unlp.edu.ar/>

Mañaricua, A.

1954 *Las Ordenanzas de Bilbao de 1593*, Ayuntamiento de Bilbao.

Marañón, G.

2004 *Expulsión y diáspora de los moriscos españoles*, Taurus, Madrid.

Maréchal, J.

1953 "La colonie espagnole de Bruges, du XIV au XVI siècle", *Revue du Nord*, 35, 5-40.

Márquez Villanueva, F.

1991 *El problema morisco (desde otras laderas)*, Ediciones Libertarias, Barcelona.

- Menéndez Pidal, R.**
2001 *Islam y cristiandad*, Universidad de Málaga.
- Michel, F.**
1874 *Histoire des races maudites de la France et de l'Espagne II*. A. Franck, Paris.
- Milhou, A.**
1993 Desemitzación y Europeización en la cultura española desde la época de los reyes católicos hasta la expulsión de los moriscos, en *La cultura del Renaixement. Homenatge al Pare Miquel Batllori*, Universitat Autònoma de Barcelona, 35-60.
- Moreh, S.**
1999 "Acting and actors", *Encyclopedia of Arabic Literature I*, Routledge, London, 53-54.
- Oleza Simó, J.**
1992 *Tirant lo Blanch* y la ansiedad de ficción del caballero Martorell, en *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Universitat de València, 323-335.
- Ortega Ortega, J.M.**
2008 Consideraciones sobre la explotación del hierro en Sierra Menera (Teruel) durante la época andalusí, en A. Canto y P. Creisser *Minas y metalurgia en al-Andalus y Magreb occidental. Explotación y poblamiento*, Casa de Velázquez, Madrid, 95-122.
- Ortiz de Villajos, C.**
1949 *Gitanos de Granada*, Editorial Andalucía, Granada.
- Otero Pedrayo, R.**
1979 *Historia de Galiza*, Akal, Madrid.
- Palencia, Alonso de**
1904 *Crónica de Enrique IV*, Traducción de A. Paz y Meliá, Tipografía de la Revista de Archivos, Madrid
- Perceval, J.M.**
2012 "La situación actual de las investigaciones sobre los moriscos: nuevas visiones y retos del siglo XXI", *Diversidad*, 5, 1-21.
- Phillips, W.D.**
1978 *Enrique IV and the crisis of Fifteenth-Century Castile*, The Mediaeval Academy of America, Cambridge, Massachusetts.
- Pikli, N.**
2013 "The Prince and the Hobby-Horse: Shakespeare and the Ambivalence of Early Modern Popular Culture", *Journal of Early Modern Studies*, 2, 119-140.
- Porres Marijuán, R.**
2004 «El proceloso mar de la ambición». *Elites y poder municipal en Vitoria durante el Antiguo Régimen*, Universidad del País Vasco, Bilbo.
- Reyna, F.**
1965 *Historia del ballet*, Daimon, Barcelona.
- Reyre, D.**
2006 Prólogo segundo. Las llaves del Tesoro de Covarrubias en *Tesoro de la lengua castellana*, Vervuert, Madrid.
- Ribera, J.**
1927 *Historia de la música árabe medieval*, Editorial Voluntad, Madrid.
- Ricoeur, P.**
1999 *La lectura del tiempo pasado: Memoria y Olvido*, Arrecife, Madrid.
- Rodríguez – Ferrer, M.**
1873 *Los vascongados: su país, su lengua y el Príncipe L.L. Bonaparte*, Imprenta de J. Noguera a cargo de M. Martínez, Madrid.
- Rodríguez Molina, J.**
2007 *La vida de moros y cristianos en la frontera*, Alcalá Grupo Editorial, Alcalá la Real.
- Sabaté, F.**
2007 *La feudalización de la sociedad catalana*, Universidad de Granada.
- Sachs, K.**
1943 *Historia universal de la danza*, Ediciones Centurión, Buenos Aires.
- Salmen, W.**
2001 Dances and dance music en R. Strohm (ed.) *Music as concept and practice in the Middle Ages*, Oxford University Press, 163-187.
- Santoni, P.**
1996 "Le passage des morisques en Provence" (1610-1613), *Provence historique*, 185, 333-383.
- Shiloah, A.**
1962 "Reflections sur la danse artistique musulmane au moyen âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, 5, 463-474.
2001 Muslim and Jewish musical traditions of the Middle Ages en R. Strohm (ed.) *Music as concept and practice in the Middle Ages*, Oxford University Press, 3-39.
- Solórzano Telechea, J.A.**
2010 "Las Neireidas del Norte: puertos e identidad urbana en la fachada cantábrica entre los siglos XII-XV", *Historia Medieval. Anales de la Universidad de Alicante*, 16, 39-61.
- Taboada, J.**
1955 "Moros y cristianos en tierra de Laza (Orense)", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 11, 334-352.
- Uría Riu, J.**
1972 Las Cofradías Ovetenses de los Oficios, en *Obra Completa III*, Universidad de Oviedo 2008, 347-378.
- Van Gennepe, A.**
1947 *Manuel de Folklore Français Contemporain 1.III. Les cérémonies périodiques, cycliques et saisonnières*, Picard, Paris.

Velo Pensado I.

1992 "La comarca brigantina en la relación España / Flandes durante la Edad Moderna, *Anuario Brigantino*, 15, 25-40.

Vincent, B.

1985 La expulsión de los moriscos del reino de Granada y su reparto en Castilla, en *Andalucía en la Edad Moderna: economía y sociedad*, Diputación Provincial de Granada, 245-266.

1987 *Minorías y marginados en la España del siglo XVI*, Diputación Provincial de Granada.

Villalmanzo Cameno, J.

199 La colección pictórica sobre la expulsión de los moriscos, en *La expulsión de los moriscos del reino de Valencia*, Bancaja, Valencia, 34-69.

Villanueva, J.

2009 "La expulsión de los moriscos en el debate político francés: la superación de un desafío", *Pedralbes*, 29, 247-269.

Vossler, C.

1940 *Lope de Vega y su tiempo*, Revista de Occidente, Madrid.