

SEVILLA Y LA «DANÇA DE LA MUERTE» (1520)

GERALDINE MCKENDRICK

Edinburgh University

Este artículo es una aportación al estudio de esos aspectos de la ideología política y cultural de Sevilla en la Baja Edad Media que han empezado a interesar a los historiadores. En 1973 el Prof. Ladero —hablando de la crisis de principios de 1462 en Sevilla— llamó la atención sobre las facetas de una ideología «republicana» que apenas se había estudiado¹. Sin embargo desde entonces el Prof. Tate ha publicado un análisis excelente de lo que en el contexto de la política hispalense podría llamarse el «humanismo cívico» de Alfonso de Palencia, y el Prof. MacKay ha sugerido que la crónica perdida de Juan Guillén es, en realidad, una obra «republicana» que celebraba la defensa de la ciudad contra el «despotismo»². Inevitablemente se han insinuado paralelismos con la tesis de Hans Baron y la experiencia de Florencia, y las últimas páginas del estudio de Tate contienen una visión interesante de los diversos aspectos de la mentalidad «comunal» y antiaristocrática de la época³. Sería muy difícil mantener que el texto estudiado aquí, la *Dança de la muerte*, perteneció a esta tradición «republicana», pero no obstante espero poder demostrar que muchas de sus estrofas aludieron directamente a la Sevilla de la Baja Edad Media.

Por ahora nos preocupan los problemas referentes a la fecha y la ubicación de estas estrofas, pero, aunque un estudio detallado de las interpretaciones políticas y culturales tiene que esperar a otra ocasión, alguna referencia a las posibilidades ideológicas se hace inevitable.

Como se sabe, hay dos *Danzas* en castellano: la versión más antigua —la *Dança general*— se halla en un manuscrito del Escorial; la otra versión, la *Dança de la muerte*, se publicó en Sevilla en 1520. Hace poco que Saugnieux reeditó los textos de estas dos *Danzas* (así como otros en francés y catalán), y las citas utilizadas en este artículo están sacadas de dicha edición⁴. Para

1. M. A. LADERO QUESADA, *Andalucía en el siglo XV. Estudios de historia política*, Madrid, 1973, p. 114.

2. R. B. TATE, *Political allegory in fifteenth-century Spain. A Study of the «Batalla campal de los perros contra los lobos» by Alfonso de Palencia (142392)*, en «Journal of Hispanic Philology», 1 (1977), pp. 169-186; A. MCKAY, *Cultura urbana y oligarcas sevillanos en el siglo XV*, en «Actas del 1.º Congreso de Historia de Andalucía».

3. R. B. TATE, *art. cit.*, pp. 183-186.

4. JOEL SAUGNIEUX, *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Paris, 1872.

nuestro propósito la que nos interesa es la *Danza* posterior, y hay que subrayar que la fecha de su impresión nos dice muy poco de su composición. La nota bibliográfica de Saugnieux sobre la versión de 1520 lo resume muy bien:

Nous ne possédons pas le manuscrit de la *Danza de la muerte*. La première édition parut à Séville en 1520: *La Dança D'La muerte*, Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1520. Il n'existe plus aucun exemplaire connu de cet ouvrage ⁵.

Así que, aunque los eruditos a veces hablan de la versión de 1520 (y aquí seguimos la misma costumbre), parece obvio que el poema podría haber circulado en una forma oral o en manuscrito mucho antes de la fecha de impresión.

Es curiosa la tendencia a creer que el poema de 1520 es una versión inferior de la *Dança general*, aunque la aparición de personajes nuevos ha provocado breves comentarios. De todas las *Danzas* francesas y españolas, la *Dança de la muerte* es la más larga —58 personas, es decir 25 más que la *Dança general*, 28 más que la *Danse macabre de Guy Marchant*, y 18 más que la versión alargada que Marchant publicó en 1486 ⁶—. Hay dos factores que pueden explicar esta tendencia a olvidarse la versión de 1520. En primer lugar, es natural que la versión más primitiva atraiga el interés de los eruditos. En segundo lugar, el hecho de que gran parte del poema de 1520 representa una repetición «corrompida» de la *Dança general* causa la impresión de que en realidad no tenemos más que un poema. Y por cierto, en su edición de la *Danza*, la Srta. Morreale utilizó la versión de 1520 para «corregir» el manuscrito del Escorial, lo que incitó a Solá-Solé a comentar: «Consideramos, además, extremadamente peligroso corregir un texto a base de otro publicado con ampliaciones un siglo más tarde» ⁷.

Por supuesto que debemos examinar todas las *Danzas* como un género europeo y analizar también las conexiones entre éstas y fenómenos tan distintos como la peste bubónica, el tarantismo y el ergotismo ⁸. Pero cuando tenemos poesía que vive en variantes es imprescindible evaluar cuáles son estas variaciones, sobre todo cuando las diferencias son tan notables como en el caso de la versión de 1520. En sus estudios sobre la ubicación geográfica de

5. *Ibid.*, p. 132.

6. *Ibid.*, p. 43.

7. Quisiera decir que la reseña de Solá-Solé (en «Hispanic Review», XXXIV (1966), pp. 358-60) elogió la edición de la Srta. Morreale y que yo mismo no he podido ver esta obra: MARGHERITA MORREALE, *Para una antología de la literatura castellana medieval: La Danza de la Muerte*, en «Estratto degli annali del corso lingue e letterature straniere presso l'università di Bari», VI (1963), pp. 1-70.

8. Ver, por ejemplo, A. D. DEYERMOND, *El ambiente social e intelectual de la danza de la muerte*, en «Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas», México, 1970, y la bibliografía allí citada.

la primitiva y desconocida *Danza* original —de la cual la versión del Escorial parece ser una copia—, Solá-Solé hizo un comentario muy nutrido sobre las variaciones que ocurren en los versos donde aparecen el *Rabí* y el *Alfaquí*⁹. Pero en lo que se refiere a la versión de 1520 hay tantas variaciones que aquí solamente podemos analizar algunas de las más importantes¹⁰.

¿Cuáles son, pues, las diferencias más importantes entre la versión de 1520 y la *Dança general* (y otras versiones del mismo género como las *Dances* francesas)? A diferencia de la *Dança general*, la *Dança de la muerte* no se nos presenta como una especie de sermón, aunque desde luego los frailes eran los grandes predicadores y tenían mucha fama por sus sátiras sociales. Clarke ha demostrado que desde el principio los frailes estaban íntimamente asociados con las *Danzas* en general¹¹. Y el caso es que los frailes aparecen a menudo no solamente en los textos literarios sino también en las pinturas —por ejemplo, muchos de los ciclos de pinturas francesas empiezan y terminan con un fraile en el púlpito—. En el *Prólogo* a la *Dança general* se recomienda a todo el mundo sacar algún provecho de «lo que los sabios predicadores les dizen amonestan de cada dia, dandoles bueno e sano consejo», y de hecho es un «*Pedricador*» quien pone esta *Danza* en marcha¹². Es verdad que más o menos el mismo «Bueno e sano consejo» aparece al final de la versión de 1520, pero en este caso no es un fraile o un predicador quien la propone sino la *Muerte*¹³.

Las diferencias más importantes de la versión de 1520 son las que se manifiestan en la estructura del poema y en la aparición de tipos sociales completamente nuevos. Porque, aunque este poema sigue el mismo modelo que el poema anterior —es decir, la *Muertè* expone los pecados de su víctima en 7 líneas y en el último verso llama a la víctima siguiente¹⁴—, sin embargo la estructura básica de alternancias entre laicos y clérigos se olvida aquí completamente. Esta estructura de alternancias (Papa/Emperador, Arzobispo/Caballero, etc.), que puede considerarse como característica imprescindible en las *Danzas* como género, es la que se echa de menos en la parte nueva de la versión de 1520¹⁵. De hecho ningún clérigo aparece en las estrofas adicio-

9. J. M. SOLÁ-SOLÉ, *El rabí y el alfaquí en la «Danza general de la Muerte»*, en «*Romance Philology*» XVIII (1964-65), pp. 272-283; del mismo autor, *En torno a «La danza general de la muerte»*, en «*Hispanic Review*», XXXVI (1968), pp. 303-327.

10. Por ejemplo no se hace caso aquí ni de las muchas variaciones pequeñas que podemos atribuir a la transmisión oral ni de las dos *Doncellas* que aparecen al principio de la *Danza*.

11. JAMES CLARKE, *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*, Glasgow, 1950.

12. SAUGNIEUX, *op. cit.*, pp. 165-166.

13. *Ibid.*, pp. 166, 212.

14. De hecho, esta estructura se rompe desde el *Santero* hasta el *Tamborino*. ¿Hubo varios poetas y adiciones?

15. Para un comentario breve sobre una lista típica de estas *Danzas*, ver D. HAY, *Europe in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, London, 1966, pp. 46-47.

nales de la *Dança de la muerte*. También se rompe la simetría al introducir personajes nuevos como el *Prior* y el *Çurugiano* en el cuerpo del poema¹⁶. Los otros personajes nuevos —unos 23 en total— vienen al final, y parece que ha habido un intento de agruparlos en una especie de jerarquía: profesionales, artesanos, comerciantes, y tenderos¹⁷.

Dada la estructura tradicional de este tipo de poema, ¿cómo debemos reaccionar al encontrarnos con esta colección de personajes extraños?. Para Whyte, el autor de la versión de 1520 «was a confirmed realist» y es probable que pertenecía a «the lower walks of life»¹⁸. Según Deyermond, el autor quería «presentar un cuadro satírico de la sociedad comercial, algo parecido a la crítica que incluye Pero López de Ayala en el *Rimado de palacio*»¹⁹. Pero es Saugnieux quien indica un cambio de énfasis del tipo social abstracto al individuo concreto: «Point de types abstraits comme dans les *Danses françaises* (enfant, amoureux, etc...) mais des types de la rue, des artisans, des commerçants, le menu peuple». Además Saugnieux añade algunas observaciones sobre el ambiente de misoginia que podrían explicar el papel que juega la *Panadera* en la versión de 1520²⁰.

Pero tales comentarios no nos ayudan a resolver los problemas básicos. ¿Por qué deberíamos creer que el autor era «a confirmed realist»? Y si el objetivo del autor era satirizar «la sociedad comercial», ¿por qué insertó caracteres tales como el *Juez*, el *Escribano*, el *Procurador*, el *Ciego* y el *Tamborino*?. Si Saugnieux tiene razón, entonces ¿a qué calles y a qué ciudad pertenecen estos personajes nuevos?.

Desde luego que la ciudad es Sevilla. Aun si la variedad de oficios que aparecen en la parte adicional del poema no nos lo hubiera sugerido, hay bastantes más referencias para llegar a esta conclusión. Cuando aparece el *Marinero* podemos pensar en varios puertos. ¿Pero cuántos puertos tenían un Asistente?.

La Muerte al Juez

Venid vos, alcalde, alguazil é teniente,
dexaos conmigo de platicar:

16. SAUGNIEUX, *op. cit.*, pp. 191, 194.

17. Los caracteres, por orden de aparición, son: el *Juez* (incluyendo el *alcalde*, *alguazil*, *teniente*, *corregidor*, y *asistente*), *Escribano*, *Procurador*, *Cambiador*, *Platero*, *Boticario*, *Sastre*, *Marinero*, *Tavernero*, *Mesonero*, *Çapatero*, *Borceguinero*, *Tamborino*, *Atahonero*, *Ciego*, *Panadera*, *Rosquillera*, *Melcochero*, *Bordonero*, *Corredor*, *Especiero*, *Carnicero*, y *Pescadera*. Aparte del *Corredor*, *Ciego*, *Bordonero*, *Tamborino*, y *Marinero*, se puede ver que la indicación de una jerarquía es bastante evidente.

18. F. WHYTE, *The Dance of Death in Spain and Catalonia*, Baltimore, 1931, pp. 25-26.

19. DEYERMOND, *art. cit.*, p. 273.

20. SAUGNIEUX, *op. cit.*, pp. 43-44.

vos, corregidor, é vos, asistente,
entrad, que os lo mando, venid á dançar.²¹

Si el Asistente real era «una peculiaridad hispalense», entonces no hay ningún problema²². Pero aun suponiendo que algunas otras ciudades tuvieran Asistentes, tenemos la prueba definitiva cuando habla el *Corredor*:

El Corredor á la Muerte

Yo bien me estava aquí trabajando,
haciendo vender á unos é á otros,
las casas, é viñas, é mulas; é potros,
é con lisonjas biviendo holgando.
Folgando en las gradas por do paseando
bivo yo, muerte, y déxame estar;
mas veo que ya no puedo apelar;
cúmplase triste lo que andas buscando.²³

El espacio de Las Gradas era, desde luego, la parte alrededor de la catedral que, cercada por cadenas, constituía el foco vital de aquel centro comercial de Sevilla que Andrea Navajero, embajador veneciano, describió en 1526²⁴. Con estos datos, pues, creo que queda claro que los 25 personajes nuevos que figuran en la *Dança de la muerte* eran ciudadanos de Sevilla, y es probable que la mayoría de ellos se encontrasen en las calles cerca de las Gradas.

La fecha de la *Dança de la muerte* nos presenta un problema difícil porque la fecha de su impresión —el 20 de enero de 1520²⁵— no nos dice nada en cuanto a las circunstancias de su composición. Podría pensarse que la «ideología» de estas estrofas nos daría una idea cronológica aproximada. Whyte dice que la versión de 1520 no tiene la sutileza satírica de la *Dança general* y que las víctimas manifiestan una tendencia más fuerte a acusarse a sí mismas²⁶. Pero podemos ir más allá y decir que las prácticas malas que se ponen de manifiesto en el poema ayudan a comprender la mentalidad popular de la

21. *Ibid.* p. 202.

22. LADERO, *op. cit.*, p. 89. Pero ver además B. GONZÁLEZ ALONSO, *El corregidor castellano (1348-1808)*, Madrid, 1970, pp. 110-115. Hay, en efecto, asistentes en otras ciudades de Castilla. Ver AGUSTÍN BERMÚDEZ AZNAR, *El Asistente Real en los concejos castellanos bajo-medievales*. «Actas del II Symposium de Historia de la administración». Madrid, 1971, 221-251.

23. SAUGNIEUX, *op. cit.*, p. 210.

24. Ver R. PIKE, *Enterprise and Adventure. The Genoese in Seville and the Opening of the New World*, New York, 1966, p. 29.

25. SAUGNIEUX, *op. cit.* p. 212: «Ympressa en la muy noble é muy leal cibdad de Sevilla por Juan Varela de Salamanca á XX días del mes de enero de M. CCCC. XX años».

26. WHYTE, *op. cit.*, pp. 25-26.

Sevilla de aquella época. Los personajes nuevos en la versión de 1520 son tipos sociales especiales cuyas costumbres comerciales y estilos de vida eran inaceptables no solamente para la *Muerte* sino también para la gente de la época, sobre todo en tiempos de crisis. Así, por ejemplo, durante las carestías expulsaban a vagabundos como el *Bordonero*²⁷. También se acusa a los cinco pequeños comerciantes de utilizar fraudes parecidos: la *Panadera* cobra precios excesivos e injustificados («quando alguna gran fiesta venia / pujavades el pan sin aver carestía»), la *Rosquillera* adultera sus productos («Nunca se-reys con Dios colocada / echando el alfaxor con la mala miel»), el *Especiero* practica un fraude sencillo («dando lo falso por muy verdadero»), el *Carnicero* vende la carne de animales enfermos («desuello la res que murió de modorra / Véndolo todo ...»), y la *Pescadera* falsifica los pesos («quiero hazerte son á tu dança, / y ponte al pescueço tu falsa balança»²⁸). Todo lo cual implica que la responsabilidad de problemas como los precios altos o las carestía la atribuye el poema a las personas que participan en la *Danza*.

¿Acaso era la ideología de estas estrofas adicionales también antisemítica? Aunque éste es un problema demasiado complicado para examinarlo aquí, hay que decir que no es una hipótesis aventurada. Muchos de los tipos nuevos en la *Danza* de 1520 tenían puestos o trabajos asociados con los judíos o conversos. En un pasaje famoso el cronista Bernáldez describió los oficios de los judíos así:

«e todos eran mercaderes e vendedores e arrendadores de alcabalas e rentas de achaques, e fazedores de señores, e oficiales tondidores, sastres, çapateros, e cortidores, e çurradores, texedores, especieros, bohoneros, sederos, herreros, plateros e de otros semejantes oficios; que nenguno rompía la tierra ni era labrador ni carpintero ni albaníl, sino todos buscavan oficios holgados, e de modos de ganar con poco trabajo»²⁹.

Esta descripción es válida también para los oficios de los conversos. Collantes ha sostenido que por lo general las conversiones en Sevilla no implicaban cambios de ocupaciones y, de hecho, con la publicación de Guillén del padrón de 1510, que nos da las ocupaciones de 208 de los 390 conversos registrados en él, tenemos la prueba definitiva³⁰.

27. Ejemplos de tales expulsiones en Carmona en 1473 y 1506 en M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, *Las Crisis cerealistas en Carmona a fines de la edad media*, «Historia. Instituciones. Documentos» 3 (1975), pp. 294-95, 299.

28. SAUGNIEUX, *op. cit.*, pp. 208-211.

29. ANDRÉS BERNÁLDEZ, *Memorias del reinado de los Reyes Católicos*, ed. M. GÓMEZ-MORENO y J. DE M. CARRIAZO, Madrid, 1962, p. 257.

30. A. COLLANTES DE TERÁN, *Un pleito sobre bienes de conversos sevillanos en 1396*, en «Historia. Instituciones. Documentos» 3 (1975), pp. 167-185; C. GUILLÉN, *Un padrón de conversos sevillanos (1510)*, en «Bulletin Hispanique» LXV (1963), pp. 49-98.

Sin embargo, la hipótesis de que la «ideología» de los versos adicionales estaba relacionada con la antisemitismo y una época de crisis no nos ayuda a llegar a una fecha precisa, porque durante el siglo que terminó en 1520 los movimientos antisemíticos y crisis de subsistencia fueron innumerables³¹.

Pero afortunadamente hay algunos datos concretos en la *Dança de la muerte* que nos pueden ayudar a llegar a una cronología más precisa. Por un lado tenemos la mención del Asistente. El cronista Garcí Sánchez dice que el Asistente apareció por primera vez en Sevilla en noviembre de 1461: «Y en este dicho mes y año vino el asistente a Sevilla nuevamente, que de antes no le hauía ...»³². Ladero, por su parte, sostiene que desde 1459 «el corregidor era conocido con el nombre de Asistente real, lo que es una peculiaridad hispalense»³³. Se puede aceptar, pues, que la versión de 1520 no fue compuesta antes de 1459/1461.

También los versos adicionales contienen unas referencias importantes a asuntos monetarios³⁴. En las estrofas donde aparece el *Cambiador* se mencionan en dos ocasiones las monedas de oro que se llamaban enriques:

El Cambiador á la Muerte

¡O si quisieses dexarme cambiar,
estar en mis tratos é mercaderías
é de una blanca enrique tornar,
é no me llevasse tu gran señoría!
Cierto sé, muerte, que mucho querria
holgar en mi cambio con los mis dineros,
é que yo no viesse tus leyes é fueros,
costassenme agora quanto yo tenia.

La Muerte al Cambiador

¡O falso enemigo, cruel é traidor,
ó enemigo tú eres de Dios,
no sabes que engañas tu baratador

31. Ver, por ejemplo, A. MacKAY, *Popular Movements and Pogroms in Fifteenth-Century Castile*, en «Past and Present», no. 55 (1972), pp. 33-67; M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, *Las Crisis cerealistas en Carmona a fines de la edad media*, «Historia. Instituciones. Documentos» III (1975), pp. 283-307; M. A. LADERO QUESADA, *Los cereales en la Andalucía del siglo XV*, en «Revista de la Universidad de Madrid», «Homenaje a Menéndez Pidal», I (1969), pp. 223-240.

32. *Los anales de Garcí Sánchez, jurado de Sevilla*, ed. J. DE M. CARRIAZO, Sevilla, 1953, pp. 44-45.

33. LADERO, *Andalucía en el siglo XV*, p. 89. Vid. nota 22. A pesar de la afirmación de Garcí Sánchez, había habido Asistente en 1438 y 1445.

34. Quisiera agradecer al Prof. Angus MacKay por su ayuda con algunos aspectos de los problemas monetarios.

haziendo de un grano tú quatro é no dos!
 Robas la gente claro entre nos
 en dar de menos cierto en la cuenta;
 por esso tu amigo recibe el afrenta,
 pues saber hazer de un enrique dos.³⁵

Estos enriques eran, desde luego, monedas acuñadas durante el reinado de Enrique IV (1454-74)³⁶. Algunos de éstos debieron circular a principio del reinado de los reyes católicos, pero muy pronto empezaron a imponerse los «excelentes», «medios excelentes» y «ducados»³⁷. Las referencias a enriques, pues, indican una fecha de antes de 1475/1476 aproximadamente —si se hubieran compuesto estos versos después de esta fecha tendríamos que justificar el empleo de este vocabulario monetario bastante raro—. Esto no sería una tarea imposible, pero disponemos de datos suficientes para apoyar la tesis de que estos versos fueron compuestos entre 1459/1461 y 1475/1476.

Hay que señalar que las referencias a los enriques llevan la implicación de que el *Cambiador* deliberadamente engaña a la gente: cosa que puede hacer porque es un experto que dispone de unos conocimientos especiales. Por ejemplo, un margen de tolerancia de dos granos era lo normal, pero este *Cambiador* saca de un grano «quatro é no dos». Sin embargo, aunque hace esta observación bastante técnica, también afirma el poeta que, al mezclar los enriques con blancas, el *Cambiador* saca una ganancia («é de una blanca enrique tornar»; «pues saber hazer de un enrique dos»). Pero el enrique era una moneda de oro (teóricamente de unos 23 quilates y de una talla de 1/50), y la blanca era una moneda inferior de vellón³⁸. ¿Cómo podían darse tales confusiones?. ¿Y cómo se explica la afirmación de que los *Plateros* adulteraban el oro?

Tú que abaxas el oro en valor,
 escucha, rescibe en pago las penas.
 Bien sé que tus obras, y aun las agenas
 qui cierto del todo, tales falsaste;
 porque de su ley el oro abaxaste,
 yo te desfaré tu cuerpo é tus venas.³⁹

La única explicación posible sería admitir que el poema se compuso durante el caos monetario del reinado de Enrique IV —es decir, durante la época de 1460 a 1474—. La descripción que sigue de esta anarquía no solamente

35. SAUGNIEUX, *op. cit.*, p. 203.

36. Ver O. GIL FARRÉS, *Historia de la moneda española*, Madrid, 1959, pp. 219-221.

37. *Ibid.*, pp. 225-232.

38. *Ibid.*, pp. 218-220.

39. SAUGNIEUX, *op. cit.*, pp. 203-204.

nos cuenta que circulaban enriques de 7 quilates (y aún menos), sino que afirma también que los *Plateros* deshacían y falsificaban las monedas de oro.

Y como el reyno estaba en costumbre de no tener mas de cinco casas reales donde la moneda juntamente se labrase, él [Enrique IV] dió licencia en el término de tres años como en el reyno ovo ciento é cincuenta casas por sus cartas é mandamientos. Y con estas ovo muy muchas mas de falso, que públicamente sin ningund temor labraban quand falsamente podian y querian; y esto no solamente en las fortalezas roqueras, mas en las cibdades y villas en las casas de quien queria: tanto que como plateros ó otros oficios, se podiera hacer á las puertas y en las casas donde labraban con facultad del rey, la moneda que en este mes hacian, en el segundo la deshacian, y tornaban á ley mas baxa, é con esto ovo tan grandes negociaciones en las casas de las monedas que non habia en el reyno otro trato... Y de los enriques que entónces se labraron, que fuéron los primeros de veinte y tres quilates y medio, oro de dorar, llegaron á los hacer en las casas reales de á siete quilates, y en las falsas de quand baxa ley querian...⁴⁰

La conclusión es, pues, que desde el punto de vista de la forma y del contenido, las estrofas adicionales de la *Dança de la muerte* no pertenecen en realidad al género de las *Danzas*. No solamente rompen la estructura de alternancias de clérigos y laicos, sino que los personajes que se nos presentan son más bien individuos concretos de las calles sevillanas que los «oficios» abstractos de los sermones de un *Predicador* franciscano. Además, la moralidad que se expone en los versos adicionales es más bien de un tipo económico y concreto que religioso y abstracto. El texto mismo indica que estos versos fueron compuestos durante los años que van desde 1460 a 1474, y no me parece inverosímil pensar que representan la «ideología» de uno de los muchos bandos que intervinieron en los alborotos populares de la Sevilla de aquella época. Pero dejemos un análisis de estos aspectos ideológicos para otra ocasión.

40. LICINIANO SÁEZ, *Demostración histórica del verdadero valor de todas las monedas que corrían en Castilla durante el reinado del señor D. Enrique IV*, Madrid, 1805, pp. 3-4. Ver también MACKEY, *Popular Movements...* pp. 54-55. Es muy posible la relación con la crisis monetaria de 1462. Ver M. A. LADERO, *Moneda y tasa de precios en 1462*. «Moneda y Crédito» (Madrid), 129 (1974), 91-115.