

## Las coordenadas históricas y políticas de la *Danza general de la muerte* durante el gobierno de Enrique IV de Castilla: génesis y datación de la obra

Jesús Fernando Cáseda Teresa  
(IES Valle del Cidacos – Calahorra, La Rioja)

### 1. Antecedentes y propósito

Son muchos los trabajos de investigación sobre la *Danza general de la muerte*, una obra cuyo manuscrito conservado, de difícil datación, se encuentra en la Biblioteca del Escorial desde 1575. Se trata de una composición formada por más de seiscientos versos dodecasílabos en coplas de arte mayor, recogida en un volumen facticio formado asimismo por los *Proverbios de Sem Tob*, la *Doctrina de la discripción de Pedro de Veragüe*, la *Revelación que acaesçió a un omne bueno hermitaño de sancta vida* y el *Poema de Fernán González*<sup>1</sup>. Según Kerkhof (1990: 91):

fue confeccionada hacia 1460–1480, basándose en la datación de las filigranas, mano con estrella fuera o sobrepuesta, y cruz en el pulpejo, mano con una b en el pulpejo propuesta por el Padre Zarco Cuevas.

Existió una hoy perdida edición sevillana de 1520, transcrita por Amador de los Ríos y Francisco A. de Icaza (1981). Se trata de una versión del texto escurialense, más ampliada, o que tal vez tuvo su origen en otro texto diferente que no nos ha llegado en opinión de Laura Pérez Gras (1999: 50–60). No tengo noticia de ninguna edición publicada entre la sevillana de 1520 y la llevada a cabo por Ticknor (1854: 373–394 del tomo IV) a mitad del siglo XIX, más de tres siglos después. Tras esta última aparecieron las de Icaza (1919), Bermejo y Cvitanovic (1966), Solá–Solé (1981), Rodríguez Quendo (1983), Morreale (1991) y Lázaro Carreter (1997).

Se ha relacionado con otras europeas, especialmente con las danzas macabras francesas y alemanas, y también con ejemplos de la literatura en lengua catalana (Milá y Fontanals, 1862). Difícil de adscribir a un género determinado, se considera próxima al teatral (Bonilla y San Martín, 1921). Se ha subrayado cómo, al igual que en otros casos europeos, es perceptible en ella un proceso de subversión o manifestación de rebeldía social y política, lo que Alodia Martín Martínez (2018: 9–22) llama “carnavalización” dentro de un esquema de crítica antifeudal; aspecto que, sin embargo, no se ha analizado con detalle en el caso de nuestra *Danza general de la muerte*.

Sí se han estudiado otros temas como su relación con la iconografía de la muerte (Bermejo, 1966), con lo macabro (Español, 1992) y con una determinada visión sociológica de la vida. Se ha situado su origen en un periodo convulso en que la peste, las guerras, las enfermedades y los problemas sanitarios hacían que el acto de morir estuviera muy presente en el mundo medieval, cuando la esperanza media de vida era muy baja. Sin embargo, se han subrayado muy poco, en el caso de la obra castellana, los aspectos políticos y su sátira social.

Luis Martínez Falero (2011: 59–65) ha remarcado la relación con el folklore popular europeo y también con aspectos importantes doctrinales. Luis Rivero García (2000) ha tratado de encontrar los orígenes de su escritura en un momento muy concreto, a finales de la Edad Media, cuando el mundo medieval entró en

---

<sup>1</sup> *Versos al rey D. Pedro del rabí don Sem Tob. Tratado de la doctrina de Pedro de Veragüe. Danza general de la muerte. Revelación a un ermitaño. Poema de Fernán González*. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial. En red: [Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial · Versos al rev D. Pedro del rabí don Sem Tob · Real Biblioteca Digital \(patrimonionacional.es\)](#). Consulta 06/08/2023.

descomposición. Creo que este aspecto es fundamental para entender la escritura de la *Danza general de la muerte*, provista de unas peculiaridades de carácter político muy significativas que la crítica no ha sabido ver.

Este estudio revisa la datación de la obra, a partir del análisis de diversas notas de carácter histórico que la salpican, y la sitúa en un momento muy concreto, justo a finales del gobierno del rey Enrique IV de Castilla. Habitualmente se ha analizado como un texto de crítica o sátira universal –de ahí, tal vez, el adjetivo “general” que aparece en el título, aunque probablemente no fue puesto por el autor, sino más tarde por otra mano–, muy vinculado con otros europeos, seguidor de una rica tradición. Su crítica de contenido religioso, la presencia del *memento mori*, *vado mori*, *contemptus mundi*, la apelación al poder igualador de la muerte y una serie de repetidos tópicos literarios que también hallamos en otras *danzas* han impedido ver que, bajo este fondo doctrinal, literario, tradicional y también religioso, hay datos históricos muy concretos que pueden ayudarnos a fechar con mayor exactitud la creación de la composición. Y ello, a su vez, puede explicar la causa que originó su escritura, más allá de las estrictamente literarias que la crítica ha apuntado repetidamente.

## 2. Las diversas dataciones de la *Danza general de la muerte*

Sabemos que el texto catalán con el que se le suele relacionar es de aproximadamente 1497 y la *Danse macabre* francesa, según Víctor Infantes (1997), probablemente es posterior a la castellana. Este último cree que la *Danza general de la muerte* se escribió en los primeros años del siglo XV. Se ha considerado que se trata de “una adaptación de una obra francesa del siglo XIV” (Pérez Gras, 1999: 60).

La presencia del término “trasladación” en el manuscrito conservado, concretamente en el “Prólogo en la trasladación”, ha llevado a pensar que se trata de una traducción de un texto francés llegado a la Península a través del Camino de Santiago. Sin embargo, esta voz no siempre alude a una traducción de una obra, sino también a una “copia” de un texto anterior, en nuestro caso de otro castellano; de tal modo, el manuscrito escurialense conservado sería una copia de otra copia, o tal vez copia del original, pero en cualquier caso no de mano del autor del poema. Andrés Rosselló pone el siguiente ejemplo en el empleo de la voz “trasladación” por el Marqués de Santillana que corrobora esto último:

*Bías contra Fortuna* del Marqués de Santillana cuenta con un “Prologo en la trasladacion”, que no se ha interpretado como ‘traducción’, sino como resultado de la mediación de un amanuense que copia el texto y proporciona un resumen de su argumento. (Rosselló, 2016: 72)

Se creyó que fue escrita por el rabí Sem Tob de Carrión a mitad del siglo XIV, opinión compartida por Menéndez Pelayo (1994: 339 del vol. I) y Amador de los Ríos (1994: 49 del vol. IV). La referencia en el texto al “rabí Açá”, profesor en Zaragoza del Talmud, fallecido en 1408, ha hecho pensar que tal vez el texto se elaboró en Aragón. Sin embargo, no parece este un argumento suficiente. Rosenfeld (1974: 160), atendiendo a los caracteres del manuscrito escurialense, consideró que la obra es de 1460 aproximadamente. Esta tardía datación es compartida por Viña Liste (1991: 125), quien sitúa su escritura en ese marco temporal.

La crítica ha señalado, en resumen, un periodo muy amplio en la elaboración de la obra que iría desde los últimos años del siglo XIV hasta los sesenta del siguiente siglo. Sin embargo, ninguno de los estudios que he señalado analiza las referencias de

contenido histórico que aparecen en el texto, muy significativas, como veremos, para datarlo y para entender su génesis. Y este es el objetivo de este trabajo, basándome para situar la cronología de su escritura en datos históricos que han pasado desapercibidos y que se encuentran en el poema, fundamentales para entenderlo. Más allá de la repetida afirmación de que se trata de una versión castellana de temas muy conocidos en toda Europa, la forma de llevar a cabo la sátira social y política en la Castilla del tiempo de su escritura ha dejado unas marcas en la composición que sitúan unas coordenadas temporales que este estudio pretende poner de relieve.

### 3. Las coordenadas temporales de la obra

Hay diversas circunstancias que iré enumerando a lo largo del estudio que permiten situar su escritura al final del reinado de Enrique IV. Dicho reinado (1454–1474) tuvo dos periodos muy definidos: una primera mitad caracterizada por el buen gobierno, ciertos éxitos militares, diversas alianzas fructíferas y una política territorial acertada. Pero todo cambió a partir de 1464 con el nacimiento de la Liga de Nobles, una poderosa reunión de los patricios del reino bajo la dirección política del marqués de Villena y de Pedro Girón, maestre de Calatrava. Coincidió este periodo con el ascenso de Beltrán de la Cueva en la Corte, mano derecha del monarca, y con una campaña orquestada por la Liga contra ambos, basada en el cuestionamiento de la paternidad del rey de su hija doña Juana, apellidada de forma despectiva “la Beltraneja”, tras propalar la leyenda de que su verdadero padre era D. Beltrán, y tras patrocinar como nuevo rey al hermano pequeño de Enrique IV, el infante Alfonso, entronizado por la Liga de Nobles como nuevo monarca en la llamada “farsa de Ávila” en junio de 1465. Era bien conocida, por otra parte, la proximidad del rey castellano a los judíos, a los que protegió en muchas ocasiones. Frente a ellos y el rey, la reunión de nobles consiguió una victoria importante en la llamada “sentencia arbitral de Medina del Campo” –enero de 1465– por la que se retiraban muchos privilegios a los judíos y se les privaba de oficios como el de abogado, la posibilidad de erigir nuevas sinagogas, se les obligaba a llevar distintivos que los identificaran, además de limitarles la posibilidad de enriquecerse.

Aparecieron muchos textos literarios en contra de Enrique IV. Juan Álvarez Gato, por ejemplo, escribió varias composiciones contra el monarca tras el apresamiento de uno de los opositores a su gobierno, el tesorero Pedrarias Dávila al que entonces servía el escritor madrileño. Las *Coplas de Mingo Revulgo* llevaron a cabo una durísima sátira contra el dirigente castellano, llegando a acusarlo de sodomita, de abandonar el gobierno de la nación y de empobrecer al reino. También Jorge Manrique recordó con cierta añoranza en sus *Coplas a la muerte de su padre* al grupo de individuos que apoyaron a Alfonso el Inocente y que conformaron una Corte a su alrededor integrada por importantes personajes de aquel tiempo:

Pues su hermano el Inocente,  
que en su vida sucesor  
se llamó, ¡qué corte tan excelente  
tuvo y cuánto grand señor  
que le siguió! (Alda, 1980: 154)

Según Óscar Perea (2010: 61):

En el escaso trienio de duración de la corte literaria alfonsina, poetas tan destacados como los Manrique, Jorge y Gómez, Diego de Valera y Nicolás de

Guevara contribuyeron a dar prestigio a la causa de Alfonso el Inocente a través de la propaganda ideológica en clave lírica.

Una vez muerto Alfonso “el Inocente”, probablemente envenenado por orden de Enrique IV, los nobles de la Liga darán su apoyo, entre otros el arzobispo de Toledo Alonso Carrillo de Acuña, a Isabel de Castilla. Y muerto el rey, comenzará una guerra civil sucesoria entre los partidarios de Juana la Beltraneja y los de su tía, la futura reina Isabel.

Situados en su contexto la escritura de la obra y el convulso momento histórico que se vivía en aquel momento en Castilla, propongo a continuación una serie de indicios y datos históricos que nos ubican en el periodo último del gobierno de Enrique IV, en concreto entre 1473 y 1474, que se reflejan en la *Danza general de la muerte* y que enumero a continuación.

**a) La referencia a la Orden militar de La Banda (vv. 245–247).**

En las coplas sobre el “caballero”, se dice en los versos 245 a 247<sup>2</sup>:

Aquí vos faré correr la atahona,  
e después veredes cómo ponen freno  
a los de la banda, que roban lo ageno.

La Orden de la Banda fue creada durante el reinado de Alfonso XI (Ceballos–Escalera, 1993), concretamente en 1332, y de ella formaron parte, bajo su gobierno, Juan Ruiz de Cisneros, principal candidato a la autoría del *Libro de Buen Amor*, y el amigo de este último Ferrán García Duque Estrada –el “Ferrán García” o primer criado del arcipreste en la anterior obra (Cáseda, 2020a)–, casado con una mujer miembro de la asturiana familia Noriega, linaje descendiente del iniciador de la Cruzada contra los moros, el rey D. Pelayo, la cual aparece en la obra por tal razón con la denominación de “Cruz cruzada, panadera”.

De esta prestigiosa Orden, la única no compuesta por “freires” o religiosos a diferencia del resto y así llamada por el distintivo que llevaban y que atravesaba sus cuerpos, formó parte también Pedro López de Ayala, uno de los más importantes miembros de la misma y su gran impulsor, el cual murió a primeros del siglo XIV. Pero a partir del fallecimiento de este último en 1407 en Calahorra, la Banda entró en un declive, primero lento durante el gobierno de Juan I, y luego más pronunciado a partir de los años cincuenta bajo el de Enrique IV cuando se permitió la entrada de muchas personas no relacionadas con la milicia, incluso extranjeros y hasta mujeres (Albarracín, 1995: 18), cayendo en una decadencia que llevó en 1474 a su desaparición (García Díaz, 1999).

Los versos anteriormente transcritos que aparecen en la *Danza* reflejan precisamente esta decadencia, no perceptible hasta el gobierno de Enrique IV, especialmente en los años setenta. De hecho, y como señala en su estudio Álvaro Fernández de Córdoba, durante el gobierno de Juan II y Álvaro de Luna “se recuperaron sus ideales caballeros convirtiendo su emblema en bandera de su proyecto de restauración monárquica” (Fernández de Córdoba, 2014–2015: 157). El poema evidencia un estadio de decrepitud de la misma como reflejo de lo ocurrido durante el gobierno de Enrique IV, tal vez por una razón simple: su enfrentamiento con los nobles de la Liga y su deseo de no premiar con esta clase de distintivos a los miembros de este estamento.

---

<sup>2</sup> Cito a partir de ahora por la edición de Morreale (1991).

En la obra se llama a los de la Banda “ladrones de lo ageno”. Como señala fray Antonio de Guevara en sus *Epístolas familiares*, la Orden decayó a partir del momento en que entraron a formar parte de ella nobles empobrecidos: “y aun porque si les sobraba la nobleza, les faltaba la riqueza” (Guevara, 2021 [1541]: 210). En cualquier caso, la composición no pudo escribirse con anterioridad al gobierno de Enrique IV, momento que marca el final de su existencia, concretamente en el mismo año de la muerte del rey, en 1474.

**b) La alusión al *Bártolo***

En los versos 341 a 343, en la referencia al “abogado” en el poema, se dice:

El Chino e el Bártolo e el Coletario  
non vos librarán de mi poder mero.  
Aquí pagaredes como buen romero.

Se trata de menciones en los tres casos a autores de textos jurídicos en los estudios de Leyes que se seguían en las universidades peninsulares solo a partir de un momento muy concreto: en el caso del *Bártolo* —el italiano Bártolo de Sassoferrato—, a partir de 1443, según ley promulgada en aquel año; y desde 1446 en el caso de Portugal (Cerezo, 1977: 240). Me parece mucho más razonable pensar, en virtud de lo anterior, que la referencia a este jurista italiano en el poema hayamos de situarla a partir de 1443, año en que se publicó la ley que promulgaba su uso y su aplicación en aquellos casos en los que no existiera doctrina romana, debiendo asimismo seguirse su enseñanza en las universidades (García y García, 1991).

**c) La naturaleza del “portero” de la composición.**

En la *Danza* aparece un “portero” sobre el que se dice enigmáticamente lo siguiente:

¡Ay del rey!, varones, acorredme agora:  
liévame sin grado esta muerte brava.  
Non me guardé d'ella, tomóme a desora;     460  
a puerta del rey guardando estava:  
oy en este día al conde esperava  
que me diesse algo, porquel di la puerta;  
garde quien quisiere o finquese abierta,  
que ya la mi guarda non vale una fava.

En la Corte castellana medieval existía el cargo de “portero del rey” desempeñado a lo largo del tiempo por diversos nobles. Lo singular es que la obra recoja, de los muchos oficios reales de la Corte, precisamente este y no cualquier otro como el de camarero, camarero mayor, mayordomo, lugarteniente, repostero, repostero de plata, cerero, despensero y otros muchos. ¿Por qué lo elige y lo asocia con una solicitud de ayuda a los “varones”? José Luis Martín alude en un estudio sobre el rey castellano a la construcción por Enrique IV de un vasto edificio en los montes de Segovia, donde se encerraba con “sus alcahuetes para celebrar sus banquetes” (Martín, 2003: 199). En ese lugar se decía que recibía Enrique a sus amantes masculinos y por ello, según Alfonso de Palencia, estaba vedado:

[...] sino a los pocos que gozaban del triste privilegio de su intimidad, permitían acercarse los feroces porteros, de los cuales los más queridos eran un enano y un

etíope tan horrible como estúpido. Otra morada más vasta tenía en la ciudad D. Enrique, con mil escondrijos a modo del laberinto. (Paz y Meliá, 1905: 85 del tomo I)

La entrada al mismo estaba permitida a muy pocas personas elegidas para estos actos; y actuaban como porteros el pigmeo y el etíope, parece que también amantes del rey, a los que hace referencia el cronista Alfonso de Palencia.

Cuando el autor de la *Danza* alude al “portero” –en realidad a los porteros pigmeo y etíope– y a los “varones”, ¿se está refiriendo a quienes guardaban el acceso a ese edificio escondido en los montes de Segovia y muy frecuentado por Enrique IV? Probablemente.

#### **d) La fermosura del “condestable”**

En los versos de la *Danza general de la muerte*, se dice sobre el “condestable” de Castilla lo siguiente:

Yo vi muchas danças de lindas donzellas,  
de dueñas fermosas de alto linage;  
mas segunt parece no es ésta d'ellas:  
el tañedor trahe feo visage.  
Venid, camarero, dezid a mi page  
que traiga el cavallo, que quiero fuir,  
que ésta es la dança que dizen morir.  
Si d'ella escapo, tener m'he por sage.

Durante la mayor parte del reinado de Enrique IV, fue condestable de Castilla Miguel Lucas de Iranzo, concretamente desde 1458 hasta el 21 de marzo de 1473 en que murió asesinado (Carceller, 2000). Como en la obra no se le da por fallecido, es muy probable que se compusiera poco antes de su muerte, tal vez en los primeros meses de 1473.

¿Por qué deduzco que se trata de este último? En primer lugar, por la alusión al “page” (“Venid, camarero, dezid a mi page”), que no es baladí. Sabemos que Lucas de Iranzo procedía de una familia muy modesta de Belmonte, en la provincia de Cuenca. Sirvió en sus años más jóvenes al marqués de Villena y desde ahí dio el salto hasta la Corte como paje de Enrique IV, el cual, una vez rey, le colmó de mercedes, nombrándolo canciller mayor, presidente del Consejo Real, alcaide de Alcalá la Real y de otras poblaciones y corregidor de Úbeda y Baeza (Soriano, 1993). La referencia en el poema a que conoció a muchas “dueñas fermosas de alto linage” probablemente haga referencia a su matrimonio con la noble María Teresa de Torres de Navarra y Solier, sobrina de la esposa de Fernando de Portugal y señora de Escañuela y Villardompardo. Se trataba, por tanto, a diferencia de su esposo el condestable, de alguien de “alto linage”.

Pero, además, se alude por dos veces a la hermosura del condestable. Parece que fue un hombre muy bello, lo que provocó que muchas damas se acercaran a él y también hombres como asimismo a Francisco Valdés, según Enrique de Diego “efebos de singular belleza” (Diego, 2009: 50). Probablemente a ello alude el autor de la *Danza general de la muerte* cuando dice:

Mas verdad vos digo que al cantar del gallo

seredes tornado de otra figura: 215  
allí. perderedes vuestra fermosura

**e) La “grand golosía” del “arzobispo”**

El autor del poema es especialmente satírico con el “arzobispo”, del que se indica:

Señor arzobispo, pues tan mal registes  
vuestros subditos e clerezía, 195  
gostad amargura por lo que comistes  
manjares diversos con grand golosía.  
Estar non podredes en Santa María  
con palio romano en pontifical;  
venit a mi dança, pues sodes mortal. 200

En el momento de la escritura de la composición, era arzobispo de Toledo el más significado e importante miembro del estamento clerical del reino de Castilla, Alonso Carrillo de Acuña, famoso entonces por un hecho singular relacionado con la “golosía” a que aluden los versos transcritos. El texto hace referencia, con gran probabilidad, a los convites pantagruélicos con que Alonso Carrillo agasajó al legado papal y a su numeroso acompañamiento en febrero de 1473 en la localidad de Alcalá de Henares cuando estaba en juego el nombramiento de cardenal. Con ocasión de esta estancia, costosísima económicamente y descrita con todo lujo de detalles por el autor del *Aposento en Juvera*, el autor de esta última composición construyó una sátira poética que se publicó en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, parte desgajada del *Cancionero General* valenciano de 1511. Según Frank A. Domínguez (2017: 624):

El 25 de febrero, Borja se desplaza a Alcalá, de Henares, villa señorial del arzobispo Carrillo, adonde previamente se han trasladado Isabel y Fernando. *El Aposento en Juvera* describe su llegada y una carta del príncipe don Fernando a su padre, fechada en Alcalá a 17 de mayo de 1473, indica que por esas fechas el cardenal estaba a punto de partir para Valencia.

Los hechos que se cuentan en el *Aposento en Juvera* corresponden a febrero de 1473, cuando la ciudad alcalaína recibió a la legación papal. Sin embargo, el pretendiente y señor de la villa, el arzobispo de Toledo Alonso Carrillo de Acuña, no logró su propósito. Después de marchar de esta ciudad, acudió la legación, entre sus miembros Rodrigo Borja, futuro papa Alejandro VI, al palacio en Guadalajara de los Mendoza, donde, tras entrevistarse con Pedro González de Mendoza, eligieron a este como cardenal en lugar del arzobispo de Toledo, quien vio de este modo cómo su pantagruélico convite no sirvió al fin que él buscaba (Cáseda, 2020b). Ese es el sentido de los versos anteriormente transcritos en que el autor de la *Danza general de la muerte* dice de forma burlesca “gostad amargura por lo que comiste / manjares diversos con grand golosía”. Y esta es la razón de los siguientes en que se indica que “Estar non podredes en Santa María / con palio romano en pontifical”. Esto es: no podrá estar en la catedral de Santa María –nombre de la catedral de Toledo– como arzobispo y como cardenal puesto que en su lugar, y pese a su intento, fue designado su gran oponente y

miembro de la familia Mendoza, llamado a ser en tiempos de los Reyes Católicos “el tercer rey de España”, Pedro González de Mendoza.

**f) Sobre el “cardenal” y sus pretensiones de ser papa “aqueste verano”**

La “Muerte” advierte al “cardenal” de la obra que sus pretensiones de llegar a ser papa no se cumplirán:

Reverendo padre, bien vos avisé	130
que aquí aver híades por fuerza allegar	
en esta mi dança, en que vos faré	
agora aína un poco sudar.	
Pensastes el mundo por vos trastornar	
por llegar a papa, e ser soberano;	135
mas non lo seredes aqueste verano.	

Si Pedro González de Mendoza fue nombrado cardenal en febrero de 1473 y la obra se compuso poco antes de que fuera asesinado el condestable Lucas de Iranzo en marzo, parece claro que el tiempo de la escritura de la composición se sitúa en este escaso margen temporal, antes del verano de aquel año al que se alude en los versos transcritos. Pedro González, al frente de la poderosa familia Mendoza, fue un personaje fundamental en aquel tiempo (Villalba, 1988). Habitualmente partidario de Enrique IV, quien le colmó de mercedes, y feroz enemigo del arzobispo Carrillo, sin embargo cambió sus apoyos a la Beltraneja dándoselos luego a Isabel, logrando de este modo salvar el mayor impedimento para su designación como cardenal. El autor de la *Danza general de la muerte* sabía que su voracidad era insaciable y por ello alude a su deseo de ser nombrado papa. Pero, ¿por qué menciona el verano como fecha para la designación de un nuevo papa y le advierte que no tendrá ninguna opción? Probablemente porque su nombramiento como cardenal era demasiado reciente.

La referencia al verano tiene quizás mucho que ver con los últimos fallecimientos y nombramientos de los últimos papas, en una pura coincidencia casual durante aquella estación del año, algo que solo ocurre en aquel siglo a partir de la muerte el 6 de agosto de 1458 de Calixto III (Navarro). Ese mismo mes, concretamente el día 19, fue nombrado su sucesor Pío II (Blázquez, 2018: 10), en la vida civil Eneas Silvio Piccolomini. Este último murió el día 15 de agosto de 1464. Y le sucedió el día 30 de ese mes y año Paulo II, muerto el 26 de julio de 1471 (S.A.). En apenas trece años (de 1458 a 1471), murieron tres papas y los tres durante los meses de julio o agosto, una circunstancia que no se produjo en ningún momento anterior en el siglo XV. En la memoria del autor de la *Danza general de la muerte* se encontraba este dato que luego refleja en la obra y de ahí la referencia al verano y a la designación de la más alta dignidad católica.

**g) El rey, “tirano, que siempre robastes”**

Probablemente el personaje más denostado en la obra, satirizado con saña y contra el que lanza las mayores críticas su autor, es el “rey”, del que dice:

Rey fuerte, tirano, que siempre robastes	146
todo vuestro reino, e fenchistes el arca:	
de fazer justicia muy poco curastes,	

segunt es notorio por vuestra comarca.  
 Venit para mí, que yo só monarca                    150  
 que prender vos he, e a otro más alto.  
 Llegat a la dança, cortés, en un salto.

Enrique IV fue acusado por sus numerosos enemigos de robar y de saquear el reino. Basta con asomarse a las *Coplas de Mingo Revulgo* para apercebirse del carácter furibundo de la sátira dirigida por su autor contra el rey, a semejanza de muchos de sus contemporáneos, por ejemplo en la copla número VII (Rodríguez Puértolas, 1981):

La soldada que le damos ,  
 y aún el pan de los mastines  
 cómeselo con ruines ,  
 guay de nos que lo pagamos;  
 Y de quanto ha llevado ,  
 yo no lo veo medrado,  
 otros hatos ni jubones,  
 sino un cinto con tachones  
 de que anda rodeado.

Cuando en la *Danza* se dice que “de fazer justicia muy poco curastes”, se le culpa en los mismos términos que antes hiciera el autor de las *Coplas de Mingo Revulgo*, quizás Juan Álvarez Gato (Cáseda, 2022), en la copla número XI:

Está la perra justilla,  
 que viste tan denodada ,  
 muerta , flaca , trasijada ,  
 juro a diez que habrás manzilla;  
 Con su fuerza, y corazón  
 cometie al bravo león ,  
 y mataba el lobo viejo,  
 hora un triste de un conejo  
 te la mete en un rincón.

La referencia a la “comarca” en la *Danza general de la muerte* tal vez tenga que ver con una terminología que entonces se hizo habitual en el lenguaje pastoril ambientado en espacios rurales, como es el caso de las aludidas *Coplas de Mingo Revulgo*.

En cualquier caso, nadie en la obra es tan fuertemente satirizado como el “rey”. Parece claro que el autor del poema no fue alguien de su partido. ¿Tal vez se trata de un clérigo, de un benedictino como se ha dicho (Solá–Solé, 1981: 28)? Es difícil saberlo; en cualquier caso, es alguien que estaba muy al corriente de la política del reino, preocupado por la deriva que iba tomando, conocedor profundo de las personas que manejaban los resortes del poder en aquel conflictivo periodo en el último tercio del siglo XV. Pero, una vez más, las referencias al rey, probablemente Enrique IV de Castilla, son todas ellas el reflejo de un periodo de descomposición del gobierno y de profunda crisis a finales de su reinado, poco antes de su muerte.

#### **h) Sobre el “contador” del reino, “cómo por favor, e a veces por don”**

El poema alude al “contador” del reino en estos términos:

Contador amigo, si bien vos catades  
 cómo por favor e a vezes por don  
 librades las cartas, razón es que ayades      500  
 dolor e quebranto por tal ocasión.  
 Cuento de algarismo nin su división  
 non vos ternán pro, e iredes conmigo.  
 Andad acá luego; assí vos lo digo.

Durante el gobierno de Enrique IV, fue su contador mayor, además de su tesorero, Andrés Cabrera. Se trata de un judeoconverso nacido en 1430, mayordomo y doncel del rey de joven, personaje muy poderoso en la Corte castellana que casó con Beatriz de Bobadilla, mujer muy influyente como asistente de Isabel de Castilla y una de las personas más próximas a ella (Rábade). Tal circunstancia favorecerá que, a la muerte de Enrique IV, Andrés Cabrera se ponga del lado de la futura reina frente a la Beltraneja,

Las cartas a que se alude en el texto transcrito (“cómo por favor e a vezes por don / librades las cartas, razón es que ayades / dolor e quebranto por tal ocasión”) son las llamadas “cartas de libramientos” o de pago expedidas por los contadores con el sello real según César Olivera Serrano (Olivera, 2022: 95). Con ellas, Cabrera efectuaba los pagos correspondientes y atendía los del propio rey o en su “propio favor”. Son conocidos los negocios que hubo entre ambos a lo largo del reinado; al punto, por ejemplo, de que el 2 de enero de 1472 se dio orden por el rey “a D. Andrés de Cabrera de renunciar a la villa de Sepúlveda y haciéndole merced de 500.000 maravedís de renta perpetua” (Torres, 1953: 497), localidad que unos años antes le había sido entregada graciosamente por Su Majestad, obteniendo por tal razón una renta muy jugosa. Francisco Pinel y Monroy (1677) escribió una obra titulada, de forma muy significativa, *Retrato del buen vasallo, copiado de la vida y hechos de D. Andrés Cabrera*, en que se muestran los entresijos de la relación de connivencia entre ambos y las diversas argucias urdidas por este contador que, una vez muerto el rey Enrique, supo moverse muy bien en la Corte de su hermanastra la reina Isabel de Castilla.

#### i) Sobre el “recaudador”: “trabajar cómo robaríades al omne cuitado”

Al “recaudador”, encargado de los cobros de impuestos, el autor de la *Danza general de la muerte* lo acusa de “cohechos” y de robos:

Andad acá luego sin más detardar:      530  
 pagad los cohechos que avedes levado.  
 Pues que vuestra vida fue en trabajar  
 cómo robaríades al omne cuitado,  
 dar vos he un poyo en que estéis assentado,  
 e fagades las rentas, que tenga dos passos;      535  
 allí darés cuenta de vuestros traspasos.

El recaudador mayor del reino durante el reinado de Enrique IV fue el judío Abraham Seneor, en aquel momento arrendador general de rentas o recaudador mayor y alguacil mayor de la aljama de Segovia, además del último rabí mayor de Castilla

(Diego, 2002). Era pariente de Andrés Cabrera y juntos formaron el más lucrativo *tándem* de individuos de aquel reinado. Fue él el culpable en buena medida del éxito de Isabel frente a la Beltraneja cuando en el mismo año en que probablemente se escribió la *Danza general de la muerte* –1473– le hizo entrega a la primera del tesoro real custodiado en Segovia. Ello facilitó enormemente el éxito de su empresa militar frente a su sobrina, doña Juana, y por tal razón lo premió haciéndolo marqués de Moya.

A lo largo de su vida, fue acusado en varias ocasiones de cohecho o de aceptar dinero para rebajar la carga impositiva o directamente borrarla, engrosando de esta forma su fortuna. Asentado principalmente en Segovia, en 1492 tuvo que convertirse al cristianismo y tomó el apellido Coronel con el que fue conocida esta famosa familia todavía poderosa en los dos siguientes siglos, uno de cuyos miembros aparece retratado en el *Buscón* de Quevedo, concretamente el estudiante –Diego Coronel– al que sirve Pablos, el joven protagonista de la novela (Redondo, 1977).

#### j) El “obispo” que siempre anduvo “de gente cargado en corte de rey”

En la *Danza*, su autor alude a un obispo en estos términos:

Obispo sagrado, que fuerdes pastor	226
de ánimas muchas por vuestro pecado,	
a juicio iredes ante el Redentor	
e dar hedes cuenta de vuestro obispado.	
Siempre andovistes de gente cargado	230
en corte de rey e fuera de igreja;	
mas yo sorziré la vuestra pelleja.	

Probablemente el mencionado, en el contexto temporal a que nos venimos refiriendo en este estudio, es el obispo de Segovia Juan Arias Dávila, hijo de Diego Arias Dávila y miembro de una famosa familia de orígenes judíos (Carrete, 1986), entonces conversos, formada por tesoreros y contadores del reino (Azcona, 1987). Todos ellos tuvieron una relación muy directa con los reyes de Castilla, incluso Pedrarias Dávila, que estuvo un tiempo en la cárcel por orden de Enrique IV, a quien sirvió el poeta Juan Álvarez Gato (Cáseda, 2022). Por tal razón este último escribió varios poemas satíricos contra el rey castellano.

Juan Arias Dávila fue, tal vez, el más cortesano de todos los miembros de este poderoso linaje y en el transcurso de su carrera eclesiástica fue capellán del rey Enrique, oidor de la Audiencia de Castilla, protonotario y también obispo de Segovia desde 1466 (Bartolomé, 2004). Por ello se dice en los versos transcritos que anduvo “de gente cargado”, esto es, formó parte del séquito de Enrique IV (en “corte de rey” se dice explícitamente). Fue asimismo miembro del Consejo Real y por ello estaba “fuera de igreja”: no atendía lo debido sus obligaciones eclesiásticas como obispo. En su favor, sin embargo, hemos de decir que fue quien encargó el primer libro impreso en España, el *Sinodal de Aguilafuente*, en una tarea que llevó a cabo Juan Párix, quien se instaló en Segovia gracias a su obispo, el judeoconverso Juan Arias Dávila. El *Sinodal* se imprimió en 1472, solo unos meses antes de que se escribiera la *Danza general de la muerte*.

#### k) El duque “ardit e valiente”

La descripción que hace el autor de la obra del “duque” es diferente a las del resto de los individuos de alto *estatus*. Si estos últimos son mayoritariamente satirizados, el “duque” en la obra aparece elogiado por su valentía y por su coraje:

Duque poderoso, ardit e valiente,  
 non es ya tiempo de dar dilaciones;  
 andad en la dança con buen continente;      180  
 dexad a los otros vuestras guarniciones.  
 Ya más non podredes cevar los halcones,  
 ordenar las justas nin fazer torneos.  
 Aquí avrán fin los vuestros desseos

Es el único representante del estamento de la alta nobleza que aparece en la obra, si exceptuamos al rey. No figuran ni el marqués, ni el conde o cualquier otro de este grupo relevante del poder de su tiempo. Probablemente la razón de su presencia tiene que ver con el reciente nombramiento en 1472, un año antes de la escritura de la *Danza*, de García Álvarez de Toledo como primer duque de Alba por el rey Enrique IV (Bueno). La razón de esta gracia real obedece al gran poder territorial y económico que llegó a alcanzar D. García, quien accedió a entregar al rey parte de sus propiedades al sur de la sierra de Gredos a cambio de este nuevo título que lo convertía en uno de los “grandes del reino”. En su vida se caracterizó, como se indica en la obra, por sus acciones guerreras contra los moros, en tierras de Granada y en Alcalá la Real, la Benzayde árabe (Calderón, 2005). Fiel a Enrique IV, no formó parte de la sublevación contra él en la Farsa de Ávila y siempre supo actuar con inteligencia política, dando su apoyo a los Reyes Católicos tras la muerte de aquel en 1474.

En la obra aparece aceptando la muerte, a diferencia de mayoría de personajes de la obra, con resignación:

¡Oh qué malas nuevas son éstas sin falla      170  
 que agora me trahen, que vaya a tal juego!;  
 tenía yo pensado de fazer batalla;  
 espérame un poco, muerte, yo te ruego.  
 Si non te detienes, miedo he que luego  
 me prendas e mates: avré de dexar      175  
 todos mis deleites, ca non puedo estar  
 que mi alma escape de aquel duro fuego.

Su fallecimiento no se producirá sin embargo hasta 1488, sucediéndole como segundo duque de Alba su hijo Fadrique Álvarez de Toledo, quien estuvo al frente de la casa durante casi cincuenta años y la convirtió en la más importante de su tiempo.

## Conclusiones

Considero que existen numerosos datos objetivos para datar la escritura de la composición en los primeros meses de 1473, concretamente entre febrero y marzo, tan solo un año antes de la muerte del rey Enrique IV.

La referencia a Bártolo de Sassoferrato, cuyas obras fueron de lectura obligatoria en las universidades castellanas desde 1443, así como de aplicación a los asuntos judiciales a partir de ese momento, es importante a este respecto. El texto tuvo que escribirse más tarde a esa fecha. La mención despectiva a la Orden militar de la Banda,

cuya decadencia comenzó a mitad del siglo XV y su desaparición en 1474 por mandato de Enrique IV, nos indica que la obra se compuso muy cerca de este final.

Podemos precisar más el tiempo de su escritura si tenemos en cuenta que el condestable Miguel Lucas de Iranzo aparece todavía vivo en el poema y por tanto la fecha de 21 de marzo de 1473, momento de su asesinato, es un buen término *ad quem* para su composición. Si la referencia a la “golosía” del “arzobispo” –en este caso Alonso Carrillo de Acuña– alude al episodio que retrata con todo lujo de detalles el *Aposento en Juvera*, la recepción y banquete pantagruélico de aquel al legado papal en Alcalá de Henares, y este tuvo lugar en febrero de ese mismo año, parece claro que la obra se compuso en este escaso margen temporal: entre este mes y marzo.

En todo caso, como se indica en la referencia que aparece en la obra al nuevo cardenal, Pedro González de Mendoza no podrá ser papa “aqueste verano”. No creo que sea casual la alusión a esta estación, puesto que en tan solo trece años (de 1458 a 1471) murieron tres papas y ello tuvo lugar durante los meses de julio o agosto, meses estivales en los que se designaron a sus sucesores, una circunstancia que no se produjo en ningún momento anterior en el siglo XV y que estaba, probablemente, en la memoria reciente del creador del poema cuando lo escribió.

El personaje peor tratado en la composición es el “rey”, al que se llama “tirano”, se alude a sus robos, a la falta de justicia en su gobierno y a sus arbitrariedades. Ello coincide con la crítica extendida entre muchos de los escritores contemporáneos, especialmente los que formaron parte de la Corte de “Alfonso el Inocente”, contra Enrique IV, al que llamaron “Impotente”, persiguieron desde la Liga de Nobles y atacaron en sus escritos. Ello no pudo ocurrir hasta la segunda mitad de su reinado, a partir de 1464, tras un periodo –de 1454 a 1464– relativamente tranquilo en su gobierno.

La aparición del “portero”, único de los oficios de la Corte personal del rey que hallamos en la composición, tiene probablemente una causa muy concreta: la sátira de ciertas prácticas sexuales de Enrique IV en la sierra de Segovia, en cuyo palacio dos porteros –un pigmeo y un etíope– franqueaban el acceso. Probablemente el autor de la *Danza*, en la referencia que hace a los “varones”, se está refiriendo a la sodomía acostumbrada en aquel lugar.

Las menciones al “contador” y al “recaudador”, probablemente a Andrés Cabrera y a Abraham Seneor respectivamente, parientes entre sí y judeoconvertos, nos sitúan de nuevo ante dos de los más importantes personajes del reinado de Enrique IV, los cuales, tal y como aparecen en la obra, miraron por su propio beneficio económico y, llegado el momento, apoyaron a Isabel de Castilla de una manera clara una vez fallecido el rey en 1474.

El “obispo” cortesano que se retrata en la obra, un individuo más interesado por la política y los círculos de poder que por la religión, es probablemente Juan Arias Dávila, obispo de Segovia, miembro de una poderosa familia de judeoconvertos satirizada por el autor de las *Coplas del provincial* y quien encargó el primer libro impreso en España, el *Sinodal de Aguilafuente*.

Finalmente, el único miembro destacado de la alta nobleza que aparece en la obra es el nombrado “duque” apenas unos meses antes de su escritura, D. García Álvarez de Toledo, primer duque de Alba, hombre fiel a su rey que participó en muchas acciones bélicas y del que el autor de la *Danza general de la muerte* dice de forma elogiosa que era “ardit e valiente”.

Parece razonable pensar por todo ello que este es el marco temporal a que se alude, aunque subrepticamente, en la obra. Se trata, en definitiva, de un texto menos descontextualizado históricamente de lo que habitualmente se ha creído, cuya escritura

tiene mucho que ver con el periodo en que se elaboró, cuando Castilla estaba en plena convulsión política, en un desorden continuo y cuando muchos de los más importantes escritores tomaron partido contra Enrique IV. Tras un mensaje universal y atemporal adornado con la tónica literaria del *memento mori*, del *vado mori* y la reflexión sobre el poder igualador de la muerte, encontramos también unas coordenadas políticas e históricas muy concretas que explican su génesis. A la referencia “general” que aparece incluso en el título de la obra (*Danza general de la muerte*), podemos añadir otras mucho más concretas a individuos con nombres y apellidos que he ido señalando y que nos permiten concluir que no es solo una “danza macabra” más, como en otros casos llena de elementos carnavalescos, sino que apunta a un tiempo y a unas circunstancias históricas muy determinadas que este estudio ha intentado poner de manifiesto.

**Obras citadas**

- Albarracín Navarro, Joaquina. "La Orden de la Banda a través de la frontera nazarí." En Toro Ceballos, Francisco (coord.). *Estudios de Frontera. Alcalá la Real y el arcipreste de Hita*. Alcalá la Real: Ayuntamiento, 1995: 17–30.
- Alda Tesán, J.M. (ed.). *Jorge Manrique. Poesía*. Madrid: Cátedra, 1980.
- Amador de los Ríos, José e Icaza, Francisco A. de (eds.). *La danza de la muerte*. Madrid: José Esteban, 1981.
- Azcona, T. de. "Arias Dávila, Juan." En Aldea Vaquero, Q., Marín Martínez, T. y Vives Gatell, J. (dirs.). *Diccionario de Historia Eclesiástica de España, suplemento I*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Enrique Flórez, 1987: 64–67.
- Bartolomé Herrero, B. "Juan Arias Dávila, obispo de Segovia (1466–1497)." En *Juan Párix, primer impresor en España*. Salamanca: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2004:203–224.
- Bermejo, H. "La Danza de la Muerte: antecedentes iconográficos y literarios." *Ciencias Sociales*, V, 10–15.
- Bermejo, H. y Cvitanovic, D. (ed.) (1966): *La Danza general de la muerte*, Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 1966.
- Blázquez, Niceto. *Las memorias de Pío II*. Madrid: Liber Factory, 2018.
- Bonilla y San Martín, A. *Las Bacantes o el origen del teatro*. Madrid: Rivadeyra, 1921.
- Bueno Domínguez, María Luisa. "García Álvarez de Toledo y Carrillo de Toledo." En *Real Academia de la Historia. Diccionario Biográfico electrónico*. En red: <http://dbe.rah.es/>.
- Calderón Ortega, José Manuel. *El ducado de Alba. La evolución histórica, el gobierno y la hacienda de un estado señorial (siglos XIV–XVI)*. Dyckinson: Madrid, 2005.
- Carceller Cerviño, María del Pilar. "El ascenso político de Miguel Lucas de Iranzo. Ennoblecimiento y caballería al servicio de la monarquía." *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 176 (2000): 11–30.
- Carrete Parrondo, Carlos. *Proceso inquisitorial contra los Arias Dávila segovianos. Un enfrentamiento social entre judíos y conversos*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1986.
- Cáseda Teresa, Jesús Fernando. "Autobiografía poética en el *Libro de Buen Amor*: Juan Ruiz de Cisneros y la "Cruz cruzada, panadera". De la trova caçurra a la cantica de escarnio." *Archivum* 70.2 (2020a): 83–116.  
<https://doi.org/10.17811/arc.70.2.2020.83-116>
- Cáseda Teresa, Jesús Fernando. "El *Aposento en Juvera*. Del repostero de plata de Isabel de Castilla, Diego de Juvera, a la venganza poética de Rodrigo Cota." *eHumanista* 45 (2020b): 67–88.  
<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.45.20987>
- Cáseda Teresa, Jesús Fernando. "Juan Álvarez Gato y la autoría de las *Coplas de Mingo Revulgo*." *eHumanista* 52 (2022): 251–267.
- Ceballos–Escalera y Gila, Alfonso. *La orden y divisa de la Banda Real de Castilla*. Madrid: Prensa y Ediciones Iberoamericanas, 1993.
- Cerezo de Diego, Prometeo. "Orígenes de la teoría del mar territorial en Bártolo de Sassoferrato." *Revista Española de Derecho Internacional* 30 (1977): 237–255.
- Diego, Enrique de. *El último Rabino Abraham Señero, el amigo de Isabel la Católica*. Zaragoza: Aneto, 2002.

- Diego, Enrique de. *El último rabino*. Madrid: Homo Legens, 2009.
- Domínguez, Frank A. "La sátira del *Aposento en Juvera* y su trasfondo histórico-cultural: La visita del cardenal Rodrigo de Borja a España como legado entre 1472 y 1473." *eHumanista* 37 (2017): 622–668.
- Español, Francesca. "Lo macabro en el gótico hispano." *Cuadernos de Arte Español* 70 (1992): 4–31.
- Fernández de Córdoba Miralles, Álvaro. "El emblema de La Banda entre la identidad dinástica y la pugna política en la Castilla Bajomedieval (c.1330–1419)." *Emblemata*, 20–21 (2014–2015): 121–170.
- García Díaz, Isabel. "La Orden de La Banda." *Archivum Historicum Societatis Iesu* 60 (1991): 29–89.
- García y García, Antonio. *Derecho común en España: los juristas y sus obras*. Murcia: Universidad, 1991.
- Guevara, Antonio de. *Libro primero de las Epístolas familiares*. Madrid: Red Ediciones, 2021[1541].
- Icaza, F.A. (ed.). *Danza general de la muerte*. Madrid: Pueyo, 1919.
- Infantes, Víctor. *Las danzas de la muerte: Génesis y desarrollo de un género medieval (Siglos XIII–XVII)*. Salamanca: Universidad, 1997.
- Kerkhof, Maxim. "De nuevo sobre la fecha de la *Dança de la muerte*." *Incipit X* (1990): 91–102.
- Lázaro Carreter, Fernando (ed.). "*Danza general de la muerte*." En *Teatro medieval*. Madrid: Castalia, 1997.
- Martín, José Luis. *Enrique IV de Castilla, rey de Navarra, príncipe de Cataluña*. Hondarribia: Nerea, 2003.
- Martín Martínez, Alodia. "Antifeudalismo y carnavalización de la danza de la muerte." *Lemir* 22 (2018): 9–22.
- Martínez Falero, Luis. "El tema de la muerte en la literatura popular europea: Las danzas de la muerte y sus implicaciones doctrinales." *Revista Cálamo FASPE* 58 (2011): 59–65.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos*. Santander: C.S.I.C., 1994.
- Milà y Fontanals, M. "De algunas representaciones catalanas antiguas y vulgares." *Revista de Cataluña* II (1862): 19–31, 69–77, 119–228 y 264–284.
- Morreale, M. (ed.). *La dança general de la Muerte*. Madrid: Gredos, 1991.
- Navarro Sorní, Miguel. "Calixto III." En Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. En red: <http://dbe.rah.es/>.
- Olivera Serrano, César. *Las cortes castellano-leonesas del siglo XV en sus documentos: El Registro o Libro de Cortes (1425–1502)*. Madrid: Dykinson, 2022. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2s0j6t4>
- Paz y Meliá, Antonio (ed.). *Alfonso de Palencia. Crónica de Enrique IV*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1905.
- Perea, Óscar. "Juan Álvarez Gato en la villa y corte literaria del Madrid tardomedieval." En Jiménez, E. (coord.) *La villa y la tierra de Madrid en los Albores de la capitalidad (siglos XIV–XVI)*. Madrid: Almudayna, 2010: 49–77.
- Pérez Gras, María Laura. "Las *Danzas de la Muerte*." *Gramma* 31 (1999): 50–60.
- Pinel y Monroy, Francisco. *Retrato del buen vasallo, copiados de la vida y hechos de D. Andrés Cabrera*. Madrid: Imp. Imperial, 1677.
- Rábade Obradó, María Pilar. "Andrés de Cabrera." En Real Academia de la Historia. *Diccionario Biográfico electrónico*. En red: <http://dbe.rah.es/>.

- Redondo, Augustin. “Del personaje de don Diego Coronel a una nueva interpretación de *El Buscón*.” En López, François; Pérez, Joseph; Salomon, Noël; Chevalier Maxime (eds.). *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*. Burdeos: Universidad de Burdeos, 1977: 699–711 del vol II.
- Rivero García, Luis. “Apuntes sobre los orígenes de las Danzas de la Muerte.” En Zambrano Carballo Pablo; Márquez Guerrero, Miguel Ángel; Ramírez de Verger, Antonio (coords.). *El retrato literario, tempestades y naufragios, escritura y reelaboración: actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Jaén: Universidad, 2000: 645–653.
- Rodríguez Oquendo, F. (ed.). *Danza general de la Muerte*. Madrid: INDEC, 1983.
- Rodríguez Puértolas, J. “*Coplas de Mingo Revulgo*.” En *Poesía crítica y satírica del siglo XV*. Madrid: Castalia, 1981.
- Rosenfeld, Hellmut. *Der mittdaltevlídie Totentanz*. Colonia–Viena: Böhlau Verlag, 1974:<https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412338398>
- Rosselló Oliver, Andrés. *La Dança general de la muerte: texto y contextos*. Palma de Mallorca: Departament de Filologia Espanyola, Moderna y Clásica, 2016.
- S.A. “Papa Paulo II.” En *Enciclopedia Católica*. En red: [Papa Paulo II – Enciclopedia Católica \(aciprensa.com\)](http://Papa Paulo II – Enciclopedia Católica (aciprensa.com)).
- Solà–Solé, J.P. (ed.). *La danza general de la muerte*. Barcelona: Puvill, 1981.
- Soriano del Castillo, C. *Los hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo: estudio y edición*. Madrid: Universidad Complutense–Departamento de Filología, 1993.
- Ticknor, M.G. *Historia de la literatura española*. Madrid: Imprenta de Rivadeneyra, 1854.
- Torres Fontes, Juan. *Itinerario del rey Enrique IV de Castilla*. Murcia: Universidad, 1953.
- Villalba Ruiz de Toledo, F. J. *El Cardenal Mendoza (1428– 1495)*. Madrid: Rialp, (1988).
- Viña Liste, José María. *Cronología de la Literatura Española*. Madrid: Cátedra, 1991.