
Judas mercator pessimus. Mercaderes y peregrinos en la imaginería medieval

BEATRIZ MARIÑO

En el friso que corona que corona la fachada occidental de la iglesia de la Abadía benedictina de Andlau (Alsacia, Bajo Rin), se figuran dos escenas ejemplares de los abusos y peligros que amenazaban al consumidor medieval¹. En la primera vemos al tabernero falseando la medida del vino por el que espera un cliente, posiblemente una monja de la Abadía²; en la segunda se trata del banquero que estafa a un pobre peregrino en el cambio de la moneda (fig. 1). Los personajes diabólicos que acompañan a los comerciantes subrayan el carácter negativo del negocio. Mientras el tabernero escancia el vino en la medida que más le conviene, un ser infernal, sentado sobre el barril, tira del extremo de la cuerda que le ha atado al cuello. En el caso del banquero todavía no se ha procedido a ejecutar sentencia, pero la amenazadora figura del dragón atado, que inspira la acción y apoya su garra sobre el hombro del cambiador, es suficientemente reveladora.

Ambas imágenes podrían haber sido concebidas como ilustración en piedra del sermón *Veneranda*

dies, incluido en el *Liber Sancti Jacobi*. En él abundan las advertencias al peregrino intentando salvaguardarlo de las muchas artimañas que empleaban los abyectos comerciantes. «¿Qué decir de los malos mesoneros que con tantos fraudes engañan a los peregrinos?... Les dan a probar vino bueno y les venden otro más malo. Otros venden sidra por vino, otros vino adulterado por vino bueno... Otros les muestran una medida grande y si pueden les venden por una pequeña. Algunos tienen falsas medidas para el vino y la avena, externamente muy grandes, por dentro pequeñas y estrechas, o sea poco excavadas, las cuales el vulgo llama marsicias ... Hay quien trae vino del tonel y, si puede, mete agua en el vaso anticipadamente...»; pero el infame hospedero —advierete el predicador— será castigado como corresponde a su mezquindad, pues «así como de nuestro Señor Jesucristo en su pasión Judas llevó el castigo de su culpa..., así los que abusivamente hospedan en el Camino de Santiago pagarán en el infierno las penas de sus villanías»³.

La equiparación del mal comerciante a Judas alcanza también al tabernero de Andlau; en efecto, es la soga el instrumento de suplicio. Pero la bolsa colgada al cuello es asimismo uno de los motivos más frecuentes en la iconografía del avaro. En el tímpano de Sainte-Foy de Conques la cuerda del saco de monedas es a la vez instrumento de muer-

¹ Véase KRAUS, F. X.: *Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen*, Estrasburgo, 1876, 1884, I, 7-15; BÉCOURT, E.: *Andlau, son abbaye, son hôpital, ses bienfaiteurs*, Estrasburgo, 1914-21, II; FORRER, R.: «Les frises historiées de l'église romane d'Andlau», *Cahiers d'Archéologie et d'Histoire d'Alsace*, 1931-32, 53-79; KAUTZSCH, R.: *Der romanische Kirchenbau in Elsass*, Freiburg i. Br. 1944; WILL, R.: *Alsace romane*, La nuit-des-temps, 1965.

² R. Will, 262, cree que se trata de una religiosa de la Abadía. Así parecen indicarlo la túnica y toca que viste.

³ MORALEJO, A.; TORRES, C. y FEO, J.: *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, 1951, 214 s.

te y de tormento (fig. 2); así se explica la falta de acuerdo en las interpretaciones, para unos la simple condena del usurero, para otros el suicidio de Judas⁴. Es evidente que la utilización de una misma fórmula iconográfica para ambos temas no es casual, estamos ante un caso de ambigüedad intencionada. Un antiguo proverbio alemán refleja la estrecha relación que se les atribuía: «*Aquel que porte la bolsa de Judas tampoco escapará a su cuerda*»⁵. Ciertamente había muchos elementos sobre los que fundamentar la analogía, y la propia exégesis medieval inventó algunos más⁶. Se quiso ver el origen de la traición en el episodio del unguento con el que María ungió los pies de Cristo en Betania: Judas, encargado de la bolsa en la que se recogían las limosnas, protestó ante la dilapidación de los trescientos denarios que costaba el bálsamo, «porque era ladrón, y, llevando él la bolsa, hurtaba de lo que en ella echaban» (Jn 12,6). Judas, según los exégetas, decidió recuperar las treinta monedas que le correspondían vendiendo a Cristo. El «discípulo» retenía por tanto un diez por ciento en cada operación. Los *Corpus Christi Plays* de los siglos XIV y XV recogen la misma tradición haciendo hincapié en ese mismo particular. Sin embargo, tal precisión —sin ninguna base bíblica— tenía un fin eminentemente práctico: el de recordar a usureros y prestamistas que su futuro podría parecerse al del traidor⁷.

La misma relación tipológica adquiere particular desarrollo en una de las igleñas del Camino de peregrinación en la que, significativamente se representaron varios artesanos. En la portada de Santa María la Real de Sangüesa se concede una extraordinaria atención al tema del suicidio de Judas, representado en una de las estatuas-columna que enmarcan la puerta de entrada al templo y con una inscripción que lo identifica como JUDAS MER-

CATOR⁸. Como me indicó amablemente el Dr. Jan Prelog, el título de mercader, que se repite periódicamente a lo largo de toda la Edad Media, procede de un himno anónimo del siglo V, el *Hymnum dicamus domino*⁹:

*Judas mercator pessimus, Osculo petit dominum,
Ille ut agnus innocens Non negat Iudae osculum.*

«*In Juda tradidit avaritia*» afirmaba San Agustín. Judas, el arquetipo de los infames, era el Anticristo o *caput malorum*, y su muerte se concebía como la antítesis de la de Cristo, *caput ecclesiae*¹⁰. Esta contraposición entre dos muertes, antagónicas en su significado como paralelas en su morfología, se encuentra modélicamente expresada en un pequeño relieve de marfil de comienzos del siglo V conservado en el Museo Británico. Frente a la figura de Cristo, expirando en la cruz, se representa la desesperada agonía de Judas, colgado del árbol y con el saco del que se escapan las monedas¹¹. El Judas de la portada de Sangüesa tiene probablemente un fin didáctico similar; condensa las admoniciones del *Veneranda dies* y presenta las consecuencias. Los frutos redentores de la muerte de Cristo, mostrando las llagas en el tímpano y en gloriosa majestad en el friso, se oponen a la muerte del mal discípulo, el modelo de lo que se ha de evitar.

Volviendo a las escenas de Andlau, hay otro mercader que encarna mejor que el tabernero el arque-

⁸ Para la inscripción de Sangüesa véase LOJENDIO, L. M.: *Navarre romane, La nuit-des-temps*, 1967, 139. R. Crozet no parecía aceptar plenamente la lectura «*Judas mercator*» (cfr. «*Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragón*», *Cahiers de civilisation médiévale* XII, 1969, 49); sin embargo, paleógrafos de tanto prestigio como Robert Favreau efectuaron recientemente la misma lectura.

⁹ Véase WEYMAN, C.: *Beiträge zur Geschichte der christlich-lateinische Poesie*, Munich, 1926, 213.

¹⁰ THÜMMEL, H. G.: *Judas Ischarioth im Urteil der altkirchlichen Schriftstellern des Westens und in der frühchristlichen Kunst*, Greifswald, 1958 (tesis dactilografiada), 22, 24, 84.

¹¹ JURSCH, H.: «*Judas Ischarioth in der Kunst*», *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller Univ. Jena II*, 1952/3, *Gesellschafts. u. sprachwiss. Reihe* V, 101 sigs. Cfr. E. Kirschbaum, col. 444. En el Museo de Cluny, y con el número de catalogación 1054, se conserva un marfil de origen hispano fechado como perteneciente al siglo X. En él las escenas se distribuyen de tal manera, que componen un esquema semejante al de la portada de Sangüesa; la *Majestas*, en el trono, preside el conjunto, mientras que en uno de los relieves al margen podemos ver el suicidio de Judas. En la representación de la Pasión de la Biblia de Ávila volvemos a encontrar la imagen del traidor, colgado del árbol, junto a Cristo que agoniza en la Cruz.

⁴ Cfr. DINZELBACHER, P.: *Judastraditionen*, Viena, 1977, 55.

⁵ *Ídem*, 48-9; KIRSCHBAUM, E. (ed.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg, 1970, II, col. 445-6; PORTE, W.: *Judas Ischarioth in der bildenden Kunst*, Berlín, 1883, 72, 98-100.

⁶ DORN, E.: *Der sündige Heilige in der Legende des Mittelalters*, Munich, 1967, 139.

⁷ KOLVE, A.: *The Play Called Corpus Christi*, Stanford, 1966, 224-5.

tipo del avaro. La miniatura del folio 238r del *Hortus deliciarum* muestra la «Expulsión de los indignos del templo», una variante del relato evangélico en el que Cristo expulsaba a los mercaderes. Entre los indignos destaca Judas, que porta los atributos del cambiador de moneda¹². La caracterización es muy semejante a la del banquero de Andlau; vestidos con elegancia, exhiben una gran moneda entre el índice y el pulgar de la izquierda mientras sostienen la balanza en la derecha. La proximidad geográfica y la estrecha relación que mantenían las abadías de Hohenbourg y Andlau podría explicar la influencia del manuscrito sobre el programa escultórico de la iglesia¹³. Por otro lado, el Judas del *Hortus* lleva una inscripción esclarecedora que lo relaciona con el epígrafe de Sangüesa «*Judas mercator pessimus significat usurarios quos omnes expellit Dominus, quia spem suam ponunt in divitiis et volunt ut nummus vincat, nummus regnet, nummus imperet*». En estas últimas palabras hay una evidente parodia de las laudes regiae con las que se celebraba el imperio de Cristo en la Tierra¹⁴.

Uno de los factores más interesantes en la escena del cambio de moneda de Andlau es la elección del peregrino como víctima. Un pasaje del *Veneranda dies* parece glosar la imagen: «*Y, ¿qué diré de los falsos banqueros que el vulgo llama cambistas? Si doce monedas del peregrino valen dieciséis monedas del banquero, las cuales éste desea adquirir, no le dará, por consejo del malvado hospedero del peregrino, a no ser trece o catorce a cambio de ellas... El cambista tramposo tiene distintas pesas, grandes y pequeñas. Compra la plata por la que requiere mayor peso y tamaño, y la vende por la que requiere menor peso, o cantidad... Pesa cada moneda... en una balanza que llaman trebuqueto y vende a los demás en mayor precio la que es más pesada, o en el horno la funde al fuego con otra plata. Las monedas grandes maliciosamente las rompe con una tenaza y machacándolas las*

*hace aparecer grandes... Estas y otras villanías comete, dando lugar a que venga el lazo infernal sin darse cuenta y la trampa que él prepara lo coja a él mismo, cayendo en el propio lazo*¹⁵.

Como podemos comprobar, estamos ante una tradición común vigente en épocas y medios geográficos muy distantes. A partir del siglo XII —y el sermón del *Liber Sancti Jacobi* es un ejemplo precoz— comenzó a difundirse el uso de los *exempla* a modo de anécdotas que ilustraban el contenido de un sermón. Los relatos edificantes de obras muy posteriores al *Veneranda dies*, como los *Sermones vulgares* de Jacques de Vitry o la *Summa Predicantium* de John Bromyard (ca. 1360), repiten idénticas historias. No obstante, y pese a su profundo realismo, tales hechos no podían ser sólo resultado de la experiencia directa del predicador, todo indica que nos encontramos ante un *topos* literario muy extendido. Los *Sermones vulgares* y la *Summa Predicantium* repiten las advertencias contra los taberneros que aguan el vino, o mezclan el bueno con otro de peor calidad. Se censura la venta y manipulación de la cera y los cirios que reportaban pingües ganancias a los posaderos. Bromyard acusa a los cambistas a quienes califica de usureros, pues «*hacen de un cuarto de penique uno entero... los falsos mercaderes saben cómo engañar a un hombre aún en su misma presencia*»¹⁶.

Tal y como afirmaba Meyer Schapiro, la aparición y difusión de una literatura de este género es fiel reflejo de la transformación económica de los siglos XI y XII. El advenimiento de una economía monetaria, que suplantaba al sistema feudal basado en la riqueza de la tierra, supuso también una revolución desde el punto de vista social y moral¹⁷. La reacción de la Iglesia ante los nuevos grupos sociales que comenzaron a adquirir cierto poder económico y, en particular, ante la figura del mercader, fue de extrema sospecha, pues es difícil que en las transacciones de compra y venta no interven-

¹² STRAUB, A. y KELLER, G.: *Herrade de Landsberg, Hortus deliciarum*, Estrasburgo 1899, lám. LX, 46; GREEN, R.: *The Hortus Deliciarum of Herrad of Hohenbourg*, Londres, 1979, I, 168; CAMES, G.: *Allegories et symboles dans l'Hortus deliciarum*, Leiden, 1971, 98, fig. 93.

¹³ Cfr. FORRER: *Op. cit.*; Kautzsch, 257; R. Will, 263.

¹⁴ KANTOROWICZ, E. H.: *Laudes Regiae*, University of California Publications in History XXXIII, 1946, 5 sigs. Agradezco al Profesor Moralejo su indicación.

¹⁵ MORALEJO, A.: 220-2. *Cursivas nuestras*.

¹⁶ LECOY DE LA MARCHE, A.: *La Chaire française au Moyen Age*, París, 1886, 408-9; Th. CRANE (ed.), *The «exempla» or illustrative Stories from the «Sermones vulgares» of Jacques de Vitry*, Londres, 1890, 129 y 269; OWST, G. R.: *Literature and Pulpit in Medieval England*, Oxford, 1961, 31, n. 3, 293-4, 351-5, 435.

¹⁷ MEYER SCHAPIRO: «From Mozarabic to Romanesque in Silos», *The Art Bulletin* XXI, 1939, n. 23.

gan la mentira y el fraude¹⁸. Se conminaba al cristiano a no ejercer la profesión mercantil so pena de arriesgar su salvación, y así Honorio de Autun se cuestionaba con cierta retórica «*¿Quam spem habent mercatores? Parvam, nam fraudibus, perjuriis, lucris omne quod habent acquirunt*». La sentencia general se resumió en la célebre frase: «*Mercator vix aut nunquam potest placere Deo*»¹⁹.

Tanto el poder eclesiástico como el secular sospechaban que el mercader manipulaba y vendía fraudulentamente la mercancía. Penitenciales y concilios tarifaron las penas espirituales que convenía aplicar a los defraudadores del peso, las medidas o la calidad. En los muros de los templos se labraron las medidas que debían cumplir el módulo de trigo, el vino o la hogaza de pan²⁰. Por su parte, la legislación secular estableció desde época carolingia un estricto sistema de penas y multas. El Sínodo compostelano de 1130 advertía a los «*albergarii, monetarii, cambiatores et cives*» que no utilizaran «*marcas falsas et libras falsas et pesas*». Los fueros de muchas otras ciudades expresaban idéntica preocupación²¹.

¹⁸ BALDWIN, J. W.: *The Medieval Theories of the Just Price: Romanists, Canonists and Theologians in the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Filadelfia, 1959, 37-8.

¹⁹ CHENU, M. D.: *La Théologie au douzième siècle*, París, 1957, 240, núm. 4; J. LE GOFF, «Mestieri leciti e mestieri ileciti nell'Occidente medievale», *Tempo de la Chiesa e tempo del mercante*, Turín, 1977 (París, 1956), 54; G. LE BRAS, «Concepciones of Economy and Society», *Cambridge Economic History of Europe* 3, 574.

²⁰ LEICHT, P. S.: *Corporazione romane e arti medievali*, Turín, 1937, 32; G. LE BRAS, 562; BALDWIN, J.: *Masters, Princes and Merchants: The Social Views of Peter the Chanter and His Circle*, Princeton, 1970, I, 265-6; MCNEILL, J. T. y GAMER, H. M.: *Medieval Handbooks of Penance*, Nueva York, 1965, 292 y 336. Para el tema de la vigilancia de los productos de mercado véase H. BOOCKMANN; «Die Lebensverhältnisse in den spätmittelalterlichen Städten», *Aus dem Alltag der mittelalterlichen Stadt*, Bremen, 1982, 18; Historia Compostelana III, 33, en *España Sagrada* XX, Madrid, 1765, 534; CARLÉ, M. C.: «Mercaderes en Castilla 1252-1512», *Cuadernos de Historia de España* XXI-XXII, 1954, 175-6. Los mercados y las ferias se celebraban por lo general en la plaza o ante las mismas iglesias. Así, el emperador Enrique II otorgó a la Abadía de Andlau el derecho a celebrar mercado ante las puertas del monasterio en el año 1004. Véase R. Will, 260.

²¹ Cfr. *Historia Compostelana* III, 33; para los fueros consúltese T. MUÑOZ Y ROMERO: *Colección de fueros municipales y cartas pueblas de los reinos de Castilla, León, Corona de Aragón y Navarra*, Madrid, 1970, I, 84, 172-3, 238, 242, 304, etc.

La irrupción del tema del trabajo urbano en los grandes programas escultóricos parece obedecer en más de un caso a razones de tipo didáctico. Sin embargo, conviene precisar que esta iconografía se difundió de modo bastante irregular. Ejemplos como el del friso de Andlau constituyen una excepción; por el contrario, las iglesias relacionadas con la peregrinación a Compostela muestran cierta preferencia por la representación de la labor artesanal y comercial. La importancia económica del Camino, como floreciente red comercial a cuyo paso crecían ciudades y mercados, explica el interés que demuestran sus portadas por estos aspectos de la vida cotidiana²².

Sauerländer calificó las imágenes del infierno en el tímpano de Conques de *Bildpredigt*; es decir, la imagen es en sí misma un sermón. El término no podría ser más adecuado, pues muchas de estas representaciones se distinguen por esa condición de *exemplum*, o anécdota ejemplar que ilustra el contenido de la prédica. En el infierno de Conques hay varios mercaderes que encarnan el vicio de la avaricia. En el extremo superior del lado derecho yace el falso monedero, con el cuño en la mano y los demás útiles a los pies, torturado por un ser diabólico²³ (fig. 3). Esta imagen de la avaricia, atribuida a un determinado oficio, supone un avance cualitativo en la concepción del castigo infernal como condena específica de una profesión. Pero donde semejante formulación del infierno alcanza una expresión más acabada es, indudablemente, en la Portada del Juicio de la Catedral de Tudela. En

²² Las ciudades del Camino a Santiago gozaron desde muy temprano de reglamentaciones que debían establecer el tipo de relación comercial que vinculaba a peregrinos y posaderos (véase M. GUAL CAMARENA, «El hospedaje hispano medieval. Aportaciones para su estudio», *Anuario de Historia del Derecho Español* 32, 1963, 527-541; L. SCHUMUGGE: «Zu den Anfängen des organisierten Pilgerverkehrs und zur Untersuchung und Verpflegung von Pilgern im Mittelalter», *Gastfreundschaft, Taverne und Gasthaus im Mittelalter* (eds. C. Peyer y E. Müller-Lockner), Munich-Viena 1983, 37-60.

²³ DESCHAMPS, P.: «Les sculptures de l'église Sainte-Foy de Conques et leur décoration peinte», *Monuments et mémoires Fondation Eugène Piot* 38, 1941, 171; SAUERLAENDER, W.: «Omnes perversi sic sunt in tartara mersi, Skulptur als Bildpredigt. Das Weltgerichtstympanon von Sainte-Foy in Conques», *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaft in Göttingen*, 1979, 44.

Tudela, como en Conques, hay dos variantes iconográficas: se representa a la avaricia bajo la imagen genérica del usurero con la bolsa colgada al cuello, o bien mediante la representación del comerciante deshonesto. Esta última figura es la que se adapta mejor a la nueva clasificación socio-religiosa de la que hablaba Jacques le Goff. Las faltas adquieren una personalidad concreta distribuyéndose según la escala social y la actividad profesional. Se refleja así en el arte la evolución que manifestaban los penitenciales cuando insistían en la necesidad de interrogar al penitente *secundum officia*. En algún penitencial tardío se especifican las demandas a los «*mercatores et officiales et mechanici*»: «*periurio, dolo, mendatio, furto et similibus*»²⁴.

Tudela presenta varias veces el castigo de los cambistas; en dos ocasiones portan la tabla de cambios (*tabula cambii*) (figs. 4 y 5), en un tercer caso vemos al mercader ante la mesa o banco (*mensa nummularia*) (fig. 6). Un personaje monstruoso que lleva una antorcha en la mano conduce a los banqueros de la cuarta arquivolta al suplicio. En la séptima arquivolta, otros dos torturan a su compañero arrancándole la lengua y prendiéndole la mejilla con unas tenazas. Es el castigo del mentiroso, el mismo que sufre el avaro de la sexta arquivolta, con la soga al cuello y un reptil que le muerde la lengua. La amputación de la lengua como escarmiento para el perjurio o el embustero, es un ejemplo más de la vieja idea que recomendaba castigar allí donde se hubiese cometido la falta. En un relieve del muro sur de la Catedral de Módena y en una de las dovelas del arco de entrada de la Sala Capitular de Salisbury podemos ver

escenas semejantes²⁵. El castigo del banquero al que se obliga a tragar las monedas que tiene sobre la mesa cuenta con una tradición. En uno de los más famosos *exempla* de Jacques de Vitry, se narra la muerte del usurero que obligó a su familia a enterrarlo con el tesoro guardado en una bolsa que habrían de colgarle al cuello. Llegada la noche, los familiares no pudieron resistir la tentación de apoderarse de las riquezas. ¿Cuál no sería su horror al abrir la tumba y descubrir cómo los diablos introducían las piezas incandescentes en la boca del muerto? Cesáreo de Heisterbach y el *Libro de los Enxemplos* narran sendas versiones de la misma historia. Por otro lado, la miniatura del Infierno del *Hortus deliciarum* presenta el motivo reiteradamente. En uno de los casos el diablo arroja las monedas ígneas sobre las manos del usurero; en otro, vacía un saco de monedas en la boca del pecador. La arquivolta de la Sala Capitular de Salisbury presenta a la Avaricia en el momento de tragar las monedas casi fundidas de un cucharón que vierte una de las Virtudes²⁶.

En la portada del Juicio de Tudela hay otras imágenes de la vida comercial. Me detendré sólo brevemente en ellas, pues las analizo con mayor detalle en un artículo en preparación.

En la octava arquivolta vemos a un mercader que porta un gran fardo sobre los hombros y la vara de medir en la mano izquierda (fig. 7). La imagen del usurero representado en un relieve de la iglesia de Fornovo se parece mucho a la nuestra; también aquí se trata de un contexto infernal, y el condenado se ve obligado a cargar con un gran arcón a la espalda²⁷. No obstante, pese a esa relación indudable con la iconografía habitual del avaro, el mercader de Tudela tiene un atributo que lo identifica con una profesión concreta, la del vendedor

²⁴ M.^a Luisa Melero Moneo publicó recientemente un estudio en el que se analizaban algunas de las imágenes que tratamos aquí (véase «Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela», *Actas provisionales del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1985, 158 sigs.). No comparto su opinión en cuanto a la necesidad de recurrir a textos escatológicos musulmanes; más bien creo que la base textual de tales representaciones ha de encontrarse en la propia tradición cristiana, comenzando por la literatura visionaria de los primeros siglos del cristianismo. Para la identificación de los vicios con estados sociales o grupos profesionales véase J. LE GOFF, «Mestiere e professione secondo i manuali dei confessori nei Medioevo», *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Turín, 1977, 148 sigs.

²⁵ TOESCA, P.: *Storia dell'arte italiana*, Turín, 1927, II, 759, fig. 483. ANDERSON, M. D.: *Drama and imagery in English Medieval Churches*, Cambridge, 1963, 83; fig. 8a; GREEN, R. B.: «Virtues and Vices in the Chapter House Vestibule in Salisbury», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXXI, 1968, 151-2.

²⁶ Para los *exempla* de Jacobo de Vitry cfr. Th. F. CRANE, 72 y 203. La miniatura del *Hortus* la reproducen Straub y Keller, lám. LXXIII. En cuanto a Salisbury, véase *supra*.

²⁷ VENTURI, A.: *Storia dell'arte italiana*, Milán, 1904, III, 139, fig. 119.

de paños. ¿Qué otra explicación sino podría tener la vara que lleva? Así, probablemente esta imagen guarda una estrecha relación con aquella que figura en la misma arquivolta, y donde se ve a dos pañeros midiendo el paño (fig. 8). El autor del *Veneranda dies* tenía una pobre opinión de los pañeros del Camino a Santiago: «...—*compran los paños con alna grande, y los venden con pequeña; otros los guardan tanto tiempo que se pudren, a pesar de lo cual los venden por buenos*». Jacques de Vitry coincidía en el juicio: «...—*tienen una vara para comprar y otra diferente para vender, pero el diablo tiene una tercera con la que les medirá las espaldas*»²⁸. En los relieves que adornan el pedestal del *Beau Dieu* de la Catedral de Reims, se representa al pañero cortando y midiendo la tela sobre el arcón. En la última escena podemos ver al comerciante de hinojos ante una estatua de la Virgen. La tradición local explica los relieves como fruto del arrepentimiento de un pañero de la ciudad, que regaló el pedestal a la Catedral en penitencia por los muchos desmanes cometidos²⁹.

El carnicero de la séptima arquivolta (fig. 9) debe estar, a su vez, relacionado con la dovella inmediatamente superior, en la que dos hombres desnudos, que llevan el cuchillo típico del oficio, introducen la mano derecha en las fauces de un ser infernal. Las estafas de los carniceros merecen también la atención de la literatura sermonaria, que las describe con todo detalle; asimismo, son muy numerosas las prescripciones forales que intentan controlar las ventas. Según Jacques de Vitry, los comerciantes hinchaban las carnes para darles mayor peso, o bien untaban con sangre fresca el cuerpo del animal sacrificado mucho tiempo antes. Un cliente que deseaba obtener un descuento, recordó a su carnicero que en los últimos siete años sólo le había com-

prado la carne a él: «¡Siete años!» respondió el carnicero; «¿Y todavía no os habéis muerto?»³⁰.

El caso de la panadera de la octava arquivolta, envuelta en llamas y torturada por un diablo, remite al mismo espíritu. El *Veneranda dies* condena también a aquellas mujeres que venden el pan mucho más caro de lo debido; mientras la jurisdicción municipal incluye la venta del pan, como la de la carne o la del vino, entre los principales productos que precisan de la vigilancia del municipio³¹.

Los protagonistas de la inhonesta mercimonia comenzaban por entonces a hacer acto de presencia, pero los siglos XII y XIII fijaron ya las pautas que definirían el motivo como tema iconográfico. El mar mercader reaparece periódicamente a lo largo de toda la Edad Media y el Renacimiento, tanto en el arte como en la literatura. En una pieza teatral inglesa del siglo XV, el *Chester Play*, la tabernera procede a confesar sus múltiples delitos: «*Sometime I was a taverner, a gentle gossip and a tapster, of wine and ale a trusty brewer, which woe hath me wrought. Of cans I kept no true measure, my cups I sold at my pleasure, deceiving many a creature, though my ale were nought*». Una de las misericordias de la iglesia de Ludlow y una clave de bóveda en la Catedral de Norwich representan el castigo de la vendedora³². Por su parte, la imagen del cambista como personificación del usureiro es todavía un motivo digno de ser representado en obras como el cuadro de Quentin Metsys «El cambista y su mujer» del Museo del Louvre. Pero quizá el testimonio más espectacular en cuanto a la pervivencia de temas y motivos nos lo ofrece un dibujo de Bloemaert; bajo la figura del Judas colgado hay una inscripción que advierte a los mercaderes sobre las funestas consecuencias de la práctica mercantil deshonestas³³.

³⁰ LECOY DE LA MARCHE, A.: 408; BALDWIN, J. W.: *Masters...*, I, 265 y II, 186-7 n. 35 y 38; Th F. CRANE: 70-71, 201-2.

³¹ MORALEJO, A.: 220. Cfr. nuestra nota 22.

³² CAWLEY, A. C. (ed.): *Everyman and Medieval Miracle Plays*, Londres, 1977, 168-9; agradezco al Prof. Moralejo su indicación. Para la representación de Ludlow, véase Anderson, 175-6, fig. 3c. El tema de la tabernera poco honesta lo encontramos también en la pintura mural gótica gallega; véase M. J. TRAPERRO PARDO: *Pintura Mural*, Vigo, 1965, 20 y 31.

³³ PORTE, W.: 96.

²⁸ MORALEJO, A.: 223; LECOY DE LA MARCHE, A.: 409.

²⁹ KRAUS, H.: *The Living Theatre of Medieval Art*, Indiana University Press, 1967, 85-7, figs. 58-9.



Fig. 3. Iglesia de Sainte-Foy de Conques, detalle del tímpano: castigo del falso monedero (Archivo Foto Marburg).



Fig. 4. Catedral de Tudela, portada del Juicio. Detalle de la cuarta arquivolta: castigo de los cambistas (Foto Manuel Mariño).



Fig. 5. Catedral de Tudela, portada del Juicio. Detalle de la sexta y séptima arquivoltes; castigo del avaro y el cambista (Foto Manuel Mariño).



Fig. 6. Catedral de Tudela, portada del Juicio. Detalle de la quinta arquivolta: castigo del cambista (Foto Manuel Mariño).



Fig. 7. Catedral de Tudela, portada del Juicio. Detalle de la octava arquivolta: castigo del mercader (Foto Manuel Mariño).



Fig. 8. Catedral de Tudela, portada del Juicio. Detalle de la séptima arquivolta: los pañeros midiendo la tela (Foto Manuel Mariño).



Fig. 9. Catedral de Tudela, portada del Juicio. Detalle de la séptima arquivolta: el carnicero (Foto Manuel Mariño).

