

BOLETIN DE ARTE

Núm. 20

1999



UNIVERSIDAD DE MALAGA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

ARTÍCULOS

UNA TIPOLOGÍA URBANA: LA CALLE DE CABALLEROS EN ESPAÑA, por Antonio Bonet Correa.....	9
TEATROS DE NATURALEZA: ESCENARIOS PARA LOS DIOSES. ARTIFICIOS Y OTROS INGENIOS EN LOS JARDINES ESPAÑOLES DEL RENACIMIENTO AL BARROCO, por Carmen González Román	31
UNA LECTURA SIMBÓLICA DEL <i>PLATERESCO</i> SEGÚN EL PSICOANÁLISIS DE LA PERCEPCIÓN DE EHRENZWEIG, por César García Álvarez	51
EL MUNDO AL REVÉS. LECTURAS ICONOGRÁFICAS SOBRE UN GRABADO DE ANTON WIERIX CONTRA EL DOMINIO DE FELIPE, por Vicente Pla Vivas	67
SÍMBOLOS Y HERÁLDICA EN LOS EXPEDIENTES DE ÓRDENES MILITARES EN MURCIA DURANTE EL SIGLO XVI, por Francisco José García Pérez y Juan Hernández Franco	87
ESCULTORES Y PINTORES DEL CÍRCULO ANTEQUERANO DEL SIGLO XVI. APORTACIONES DOCUMENTALES, por José Escalante Jiménez	107
EL VENERABLE FERNANDO CONTRERAS, UN SANTO PARA LA CATEDRAL DE SEVILLA, por Fernando Quiles García	141
DIVERSIDAD PROFESIONAL EN LA CREACIÓN DEL RETABLO. EL CÁDIZ BARROCO, por Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández	155
FIESTA Y CEREMONIAL DE LAS CORTES DE GÉNOVA Y MADRID. LLEGADA Y CELEBRACIÓN DEL MATRIMONIO DE LA NUEVA PRINCESA DE ASTURIAS M ^a LUISA DE PARMA EN 1765, por Laura García Sánchez	167
LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS: NEOCOLONIA ARTÍSTICA, por Tania García Lescaille	181

EL MUNDO AL REVÉS. LECTURAS ICONOGRÁFICAS SOBRE UN GRABADO DE ANTON WIERIX CONTRA EL DOMINIO DE FELIPE II

Vicente Pla Vivas

El presente trabajo analiza el grabado *El mundo al revés* a través de su iconografía y se estudian las imágenes en su contexto histórico, interpretadas como un instrumento de propaganda contra el poder real, estableciéndose las conclusiones morales que derivan de él, sustentadas por el ámbito ideológico del humanismo reformista.

PRESENTACIÓN

Hacia 1584 se realizó en el taller del grabador Anton Wierix en Amberes una de las series de cuatro planchas que tenían como tema la situación político-religiosa de Flandes, todas ellas basadas en dibujos de M. van Cleve, compuestas por W. Haecften y grabadas a buril por el propio Anton Wierix. Llevaba por título este grabado *El mundo al revés*¹ (fig.1) y venía a completar a *El lobo glotón* (fig.2), *El león adormecido* (fig. 3) y *Los pastores ciegos* (fig. 4), en las que se recurre a temáticas tradicionales como la fábula y la pastoral con intención alegórica².

El tema del mundo al revés adoptado en el grabado objeto de nuestro estudio resultaba también familiar para el imaginario social en un momento histórico decisivo para la formación de la identidad de los Países Bajos. Englobando tradiciones como los *Carnavales* o las *Fiestas de Locos*³ estaba presente como una costumbre conocida y reconocida en el marco cultural del siglo XVI y plasmada en las artes visuales a través de las obras de artistas tan afamados como los Brueghel, activos en Amberes en la misma época. Pero no intentaremos aquí establecer un análisis diacrónico buscando la pervivencia del tema del mundo al revés como una constante en la cultura occidental⁴ y verificándola en nuestro grabado como la evidencia del

¹ El grabado aparece titulado en neerlandés como *De verkeerde Weerelt* y en francés *Le Monde a rebous* e incluye textos en ambos idiomas más en alemán.

² Utilizamos el término en el sentido que le otorga Manlio Brusatin: *Las alegorías son imágenes que vuelan entre lo real y lo imaginario y, como el reverso de la medalla de las acciones humanas representan un catálogo conjetural de sensaciones*. En BRUSATIN, Manlio: *Historia de las imágenes*. Madrid, Julio Ollero Editor, 1992, pág. 88.

³ Sobre la codificación simbólica de estos fenómenos, Harvey Cox nos dice: *Del mismo modo que, para no perderse, la fantasía individual necesita un 'lenguaje' abierto y un vehículo que le dé cuerpo, la fantasía política requiere también un simbolismo que la estimule sin constreñirla, así como unos medios sociales para nutrirse y para que su energía vuelva a actuar de modo retroactivo en la polis. "Por otro lado, la fantasía política nunca puede quedar atrapada en los límites de lo posible, lo factible y lo práctico, que informan cualquier polis concreta*. En COX, Harvey: *Las fiestas de locos*. Madrid, Taurus, 1983, pág. 100.

⁴ Según Frédérick Tristan: *...le 'mundus inversus' est un topos fundamental. Il est à la base de l'idée de retournement. Car si notre inconscient nous habite et que nous tentions de l'habiter, ne serait-ce que*

surgimiento de lugares comunes de interés antropológico, sino adoptar este tema de la forma sugerida por el título del grabado: como punto de partida, eje de los procesos de significación y dotación de sentidos, para un conjunto de elementos iconográficos articulado como un discurso, organizado retóricamente y destinado a actuar, desde el ámbito ideológico, sobre la praxis en la encrucijada de su coyuntura histórica concreta⁵.

LA IMAGEN: SUS ELEMENTOS Y FUENTES

Como primera aproximación a una interpretación del grabado se propone una descripción de sus elementos rastreando en sus fuentes icónicas y textuales para intentar alcanzar un primer nivel de lectura que posibilite descifrar su contenido de una manera organizada. Recurriremos pues a la Iconografía para alcanzar una comprensión de la obra como *skhema* o imagen estructurada hasta un mínimo nivel de inteligibilidad⁶.

La obra nos presenta ante un paisaje un grupo de figuras y otros elementos bajo el título de *El Mundo al revés* y sobre una inscripción trilingüe que vendría a decir:

*La Hipocresía y el Tirano mantienen el Mundo al revés,
Fe, y Caridad duerme, con el Tiempo que nos lo demuestra*⁷.

El fondo se desarrolla con un paisaje representado de acuerdo al naturalismo renacentista y no muy diferente en técnica y concepción a los de Brueghel, ampliamente difundidos a través grabados como el de la fig. 5 realizado en Amberes en

fragmentairement, il nous faudra réussir a faire apparaître ce qu'il nous cache et nous cachera irréductiblement tant qu'il ne sera pas venu au jour relatif. L'inversion consistant à faire passer l'intérieur à l'extérieur..., est donc une méthode sans laquelle l'homme serait à jamais coupé de la totalité de sa conscience, comme une source du réservoir souterrain qui l'alimente. TRISTAN, Frédéric: *Le Monde à l'envers*. Paris, Hachette, 1980, pág. 15.

⁵ Rafael García Mahiques pone en marcha estos objetivos para la interpretación de las *Empresas Morales* de Juan de Borja: *EL objeto de nuestra atención es aquí, por lo tanto, el percatarnos del modo cómo un determinado modelo ideológico, social y cultural ha estado expresado por medio de una serie de conceptos o temas concretos. Éste es, sumariamente, el criterio y el propósito de la presente exégesis histórica*. GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: *Empresas Morales de Juan de Borja. Imagen y Palabra para una Iconología*. Ajuntament de València, 1998, pág. 229.

⁶ Seguimos la terminología propuesta por Manlio Brusatin en *Op. cit.* que discierne entre la imagen como mera aparición fenomenológica, *Eikónos*, la imagen como un significado estructurado y reconocible, *Skhema*, y la imagen como paradigma, producto de un marco cultural e histórico determinado, *Eidos*. Este último status intentaremos explicarlo más adelante.

⁷ La segunda línea cambia considerablemente en francés respecto a las otras lenguas usadas a causa de la necesidades de métrica y rima de la forma en verso de las inscripciones. En francés la expresión *tesmoin le Temps et nous tous* se traduciría como *testigo el Tiempo y todos nosotros*, lo cual introduce un matiz un tanto diferente al derivado de las lenguas germánicas como *el tiempo nos hace conocer*. Para posteriores interpretaciones hemos optado por considerar conjuntamente ambas expresiones.

1555⁸: El gran río debe de ser el Escalda, el cual, con una anchura de casi 500 m. a su paso por Amberes a 88 Km. de su desembocadura en el Mar del Norte, permite una navegación fluvial que convirtió a la ciudad desde el s. XV en uno de los principales puertos y centros comerciales de Europa. En este río aparecen diversas embarcaciones de pescadores junto a galeones y galeras. En su margen derecha y sobre un promontorio, ocupando el centro de la composición, figura una ciudad identificada como Amberes hacia la que se dirige un numeroso ejército desde un campamento situado en la base de la colina. Frente a ella, y en la orilla izquierda, una gran fortaleza de imponentes construcciones, destacando una a modo de zigurat, torres con cúpulas bulbosas y otras de gran altura y extraños perfiles. No parece difícil adscribir la representación de Amberes, de esta manera tan sintética y con sus edificios apiñados, a la tradición de los paisajes urbanos en la pintura de Flandes desde el Gótico, pero es más problemática la asignación de una identidad a la gran fortaleza frente a ella. Si nos remitimos a la evolución urbanística del hinterland de la ciudad, no encontramos un espacio urbano consolidado en la margen izquierda del Escalda frente a ella hasta el periodo de expansión urbana iniciado a fines del s. XIX. Lo único que allí había eran algunas fortalezas, pero no de las dimensiones y magnificencia de la representada en el grabado. Apuntamos una hipótesis para confirmar más adelante: ¿Podríamos estar ante una representación de Babilonia, Babel, como la ciudad del pecado, la corrupción y la confusión⁹ contra la cual lucha la virtuosa Amberes? El cuadro del pintor de Lieja Lambert Lombard, *Torre de Babel* (fig.6), nos ofrece el mismo tema pintado unos años antes¹⁰.

En el primer plano del grabado se disponen los grupos de figuras entre los cuales distinguimos el que le da título: una arpía y un guerrero sujetando la esfera del **Mundo** con la cruz hacia abajo. Este es un simbolismo con remotos precedentes desde la Antigüedad adoptado por el arte cristiano medieval y utilizado frecuentemente en el Renacimiento. En 1581 lo encontramos en una de las *Empresas morales* de Juan de Borja (fig. 7) con matices significativos más ricos¹¹; en nuestro caso,

⁸ El grabado, *Paisaje con Santa María Magdalena*, aparece reproducido en *Norma y forma* de E.H. Gombrich en referencia a la tesis de Friedländer, que consideraba Amberes como uno de los centros originarios del género del paisaje: *Fue la competencia en este mercado abierto, daba a entender Friedländer, la que impulsó a los pintores, hacinados en el bullicioso centro exportador de Amberes, a recurrir al desarrollo de especialidades nuevas*. En GOMBRICH, E.H.: *Norma y forma*. Madrid, Alianza, 1985, págs. 228-229.

⁹ *Babilonia era una copa de oro en manos de Yavé, que embriagó al mundo entero, ya que todas las naciones tomaron vino en ella y perdieron la razón*. Jeremías 51, 7. *cada hombre está equipado para la batalla para atacarte a tí, hija de Babilonia*. Jeremías 50, 42. El Apocalipsis incide en las mismas ideas: *Cayó, cayó Babilonia la grande; ahora quedó transformada en guarida de demonios, en asilo de toda clase de espíritus impuros,....Porque con el vino de sus idolatrías se emborracharon todas las naciones, y los reyes de la tierra pecaron con ella,....* Apocalipsis 18, 3.

¹⁰ El cuadro estaría datado antes de 1566, año del fallecimiento de su autor, y aparece reproducido en Brusatin, Manlio *Op. cit.* El mismo tema fue pintado por Brueghel hacia 1563.

¹¹ Se trata de la empresa "Puncto et in puncto" interpretada por R. García Mahiques en su obra sobre Juan de Borja, en la que se la vincula directamente a la obra de Francisco de Holanda y se especifica el significado de la esfera como la totalidad universal.

además de este contenido simbólico, las líneas y la cruz actúan también como un recurso dentro de la economía intrínseca del lenguaje visual: sirven para introducir el concepto de inversión en un cuerpo geométrico que, sin ningún aditamento, carecería de puntos de referencia para sugerir tal noción.

La figura de la izquierda de la composición queda identificada por la propia inscripción como la **Hipocresía** pero en ella se resumen dos tradiciones iconográficas recogidas por Ripa. De un lado, de las imágenes propuestas¹² por éste para la Hipocresía (fig. 8) la figura toma el rosario en la mano izquierda, la cabeza *algo vuelta hacia el hombro izquierdo* y el aspecto peludo de su pierna descubierta (*Sus piernas y sus pies, semejantes a los del lobo,...*); pero omite el gesto de ofrecer ostensiblemente limosna y no la representa vestida con manto. En la tipología del personaje de nuestro grabado parece haberse fundido con el de la Herejía (fig. 9), que vendría a representarse como *una desgastada anciana de desagradable y espantoso aspecto,...* *Llevará los cabellos tiesos y desordenadamente esparcidos y descubierto el pecho, así como casi todo el resto de su cuerpo, viéndose sus senos secos y colgantes*¹³. Además aparecen las serpientes de su mano derecha, en este caso surgiendo entre unas espigas de trigo y en alusión al engaño que la Herejía pretende esconder bajo la apariencia de ideas fructíferas. Sin embargo, uno de sus atributos no se menciona en la iconografía propuesta para ambos conceptos; se trata de la espada colgada al cinto que podríamos, también provisionalmente, asimilar a la que aparece en el escudo de la Inquisición de la época de Felipe II (fig.10). En éste, como en los demás escudos inquisitoriales, la espada flanquea por la izquierda a la cruz y se opone a la rama de olivo para articular el mensaje transmitido por el Santo Oficio: reconciliación para los arrepentidos y castigo a los perseverantes¹⁴. Más adelante intentaremos explicar por qué se adopta únicamente el elemento negativo de este blasón según un criterio lógico.

La representación del **Tirano** se aparta de la figura femenina que propone Ripa para la Tiranía siempre atento a la coherencia de género entre el concepto lingüístico y sus personificaciones. En efecto, él propuso una *Mujer armada y pálida de aspecto muy soberbio y cruelísimo, que ha de estar puesta de pie, llevando por debajo de su fuerte armadura una malla pintada del color de la púrpura. Cubrirá su cabeza con corona de hierro, mientras sostiene con la diestra una espada desnuda y con la siniestra un yugo*¹⁵. Aquí se conserva la armadura, la cota de malla, la espada y el gesto, pero se sacrifica el yugo quizá en aras de la verosimilitud de la acción de tener atado y volteado al mundo con una cuerda cogida con su mano derecha¹⁶.

¹² En RIPA, Cesare (1987): *Iconología*. Vol. I. Madrid, Akal, 1996, págs. 475-477.

¹³ Ripa: *Op. cit.* Vol. I, págs. 474-475.

¹⁴ El escudo, así como su lectura viene recogido en ESCUDERO, José Antonio: *La Inquisición en España. Cuadernos Historia 16*, nº 108. Madrid, 1985, pág. 27.

¹⁵ Ripa: *Op. cit.* Vol. II, pág. 361.

¹⁶ Al hilo de esta reflexión podríamos deducir otra alteración iconográfica: La espada del Tirano en la mano izquierda viene forzada por su ubicación a la derecha del Globo; de haber sido al contrario la figura de la Herejía-Hipocresía hubiera debido de alterar dos convenciones iconográficas intercambiando en sus manos el rosario y las sierpes. Necesidades de composición harían optar por la alteración menor.

El personaje masculino permite una mejor identificación, por otra parte, con el señor de las Provincias de los Países Bajos contra quien iba dirigida la obra, Felipe de Habsburgo, y ello suponía una mayor concreción para eliminar la, al parecer no deseada, excesiva abstracción conceptual. De ahí la sustitución de Tiranía por Tirano, quien adoptaría así similitudes con otros tipos iconográficos afines, como lo serían la también tomada de Ripa, *Confrontación*¹⁷ (fig. 11) y el emblema LVII de Alciato¹⁸: *Furor y rabia* (fig. 12). Queda en este caso un detalle importante por resolver si atendemos a la espada que, no sólo está desenvainada y amenazante, sino que además ha atravesado un corazón. En esta alegoría este elemento puede actuar como un recurso de refuerzo, ¿o más bien una hipérbole?, del carácter negativo y despiadado del Tirano, quien no duda en destruir la morada del alma y espíritu humanos. El corazón y su simbolismo es un tema habitual en la literatura religiosa y misticista, recurrente en jeroglíficos, emblemas y series de grabados¹⁹. Recomendado por el mismo Ripa para aludir a cualidades espirituales como la Compunción o la Sinceridad vendría a reincidir en el carácter despiadado del Tirano que sacrifica lo espiritual para conservar su poder.

A los pies del poder desafortunado y yacente en el suelo encontramos unas manos que se chocan en una forma de simbolismo que más parece una convención derivada de un mero signo²⁰, el del acto de amistad o confraternización, con sus precedentes legitimizados en la tradición iconográfica. Tales serían la referencia en Alciato²¹ a la **Concordia** (fig. 13) con la aclaración "*La concordia tiene esto como símbolo, de modo que aquellos a los que une el afecto, une también la mano.*" Ripa recomienda para representar la Concordia Militar una "*Mujer que sostiene en sus manos el mascarón de proa de un navío, sobre el cual se ve un estandarte; en medio del asta que lo sostiene se han de ver dos manos juntas, estrechándose mutuamente en signo de confianza...*"²² Así mismo, en el emblema de Montenay editado en Lyon en 1571 *Resistite fortes* (fig. 14) se ve a un soldado venciendo las tentaciones que provienen del mundo (en este caso como jeroglífico de la riqueza material) y del diablo con un escudo sobre el cual se halla grabado este símbolo de la concordia²³.

¹⁷ Ripa no rompe la concordancia de género. En Italiano el término es el masculino *confronto*.

¹⁸ En la edición española a cargo de Santiago Sebastián de ALCIATO(1985): *Emblemas*. Madrid, Akal, 1993, pág. 93.

¹⁹ Como los realizados por el propio Anton Wierix para el *Cor Jesu Amanti Sacrum* de Etienne Luzvic y otros referidos por Santiago Sebastián en el capítulo "Simbolismo espiritual del corazón" de SEBASTIÁN, Santiago (1981): *Contrarreforma y barroco*. Madrid, Alianza, 1985, pág. 323.

²⁰ Decimos esto porque existen otros simbolismos más sutiles para la Concordia: el también referido por Ripa derivado de los *Jeroglíficos* de Pierio Valeriano consistente en una mujer con una granada y un ramo de mirto (según Demócrito plantas cuyas raíces tienden a entrelazarse) y el emblema de Alciato que representa la Concordia Invencible como los tres hermanos unidos hasta formar una sola figura.

²¹ En la pág. 74 de sus *Emblemas*.

²² En Ripa: *Op. cit.* Vol .I, pág. 208

²³ El emblema aparece en PRAZ, Mario: *Imágenes del Barroco (Estudios de Emblemática)*. Madrid, Siruela, 1989, pág. 49.

En el centro del primer plano de la composición tenemos un grupo formado por una joven durmiente con tres niños. La inscripción parece referirse a ellos con la expresión *Fe, y Caridad duerme*. En principio habría que poner en duda la somera lectura iconográfica propuesta por Frédérick Tristan quien identifica a la figura femenina como la Iglesia y a los tres niños como sus hijos, dos de los cuales, Fe y Caridad, duermen mientras la Esperanza intenta despertarlos²⁴. No podemos aceptar esta interpretación tanto por incoherencias respecto al texto como por ausencia de fuentes iconográficas. Así, la inscripción dice “duerme” en su forma singular refiriéndose únicamente a la **Caridad**, sobre la cual tenemos un antecedente visual clarísimo en Ripa (fig. 15) presentándonos a esta Virtud como una joven que *Sostiene a un niño con su brazo izquierdo, mientras lo está amamantando, mientras otros dos chiquillos aparecen a sus pies. Uno de ellos ha de estar sujetando la mano derecha de la figura*. La transcripción visual es, en estos aspectos, literal. Pero además Ripa nos explica que *Los tres chiquillos muestran como, si bien la caridad es una sola virtud, posee un tríptico poder, pues sin ella nada importan la fe ni la esperanza*²⁵. A la luz de estas aclaraciones sí podemos integrar el texto y el sentido del grupo de la Caridad, de manera que la Fe intentaría guiarla, cogiéndole de la mano, mientras la Esperanza se mantiene despierta y activa. Una vez más los autores dan pruebas de su dominio de los recursos de economía del lenguaje utilizado. Las variaciones respecto al modelo de Ripa vienen dadas por el propio sentido de la escena: la Caridad está dormida, inactiva, y por eso su cabeza está cubierta y carece de la llama prescrita por Ripa que *representa su corazón ardiente*; corazón probablemente arrebatado por el Tirano quien lo exhibe en la punta de su espada, adquiriendo de este modo la víscera un doble simbolismo.

El pato a los pies del grupo anterior es interpretado como el animal emblemático de los *Gueux* o pordioseros, la facción enfrentada a la monarquía de la cual hablaremos más adelante. Sobre la elección del ánade como emblema de este bando Alciato nos puede aportar bastante en su emblema *La Desigualdad* (fig. 16): *Así como el halcón, volando muy alto, corta el aire sutil, mientras que el grajo, el ganso y el ánade pacen en el suelo*²⁶;... Claramente esta metáfora derivada de la *Historia natural* de Plinio es usada en este caso para identificar al bando de los modestos²⁷. El ave se presenta no como emblema inmóvil sino bebiendo de un curso de agua que parece brotar de una fuente sobre la que se apoya la Caridad dormida, en alusión a la fuente de la vida eterna de la cual beben los justos²⁸.

²⁴ La interpretación aparece en la pág. 24 de su obra *Le Monde à l'envers*.

²⁵ De Ripa: *Op. cit.* Vol. 1, págs 162-163.

²⁶ En Alciato: *Emblemas*, pág. 181.

²⁷ Es preciso advertir de antemano que ésta no fue una revuelta de clase, a pesar del nombre de tal bando.

²⁸ La Biblia es explícita al respecto: *Al que tuviere sed yo le daré gratuitamente de la fuente del agua de la vida*. Apocalipsis 21, 6 y *A todos los sedientos: venid a las aguas*;... Isaías 55, 1.

El mundo al revés. Lecturas iconográficas sobre un grabado de Anton Wierix...

A la derecha de la composición y observando el resto de la escena se sitúa el **Tiempo**. Esta alegoría es el resultado de un largo proceso de fusión entre la imagen y atributos del dios Saturno (el *Kronos* griego) con el tiempo propiamente dicho (*Chronos*, en griego)²⁹ que dio en representarlo como un viejo alado frecuentemente acompañado de una guadaña y de una clepsidra, tal y como aparece en la xilografía de Valgrisi inspirada en Petrarca *El triunfo del tiempo* (fig. 17)³⁰ o en Vaenius (fig. 18)³¹. Por ello podemos encontrar fuentes iconográficas en Ripa relativas a Saturno: *Se le representa con la hoz en la mano por cuanto el tiempo siega y abate toda cosa*³² (en este grabado la idea mencionada quedaría patente en la guadaña y en el montón de paja a su izquierda) junto con otras propuestas para representar el Tiempo: *Hombre viejo y alado que ha de llevar un círculo en la mano,...*³³ En este caso el círculo aparece en el pedestal a modo de reloj con una serie de años en su perímetro desde 1566 hasta 1583 y una calavera en su centro cuya mandíbula es atravesada por una espada, símil de las agujas del reloj. La calavera actúa en este contexto como una *vanitas*, al modo de la empresa de Juan de Borja *Hominem te esse cogita* (fig. 19)³⁴. La forma de túnel, del cual vemos la entrada pero no la salida, sobre la que se apoya la figura del Tiempo viene a incidir en la idea del tránsito de la vida terrenal, así como el reloj antes mencionado y la clepsidra. Todo ello otorga a esta personificación el carácter de “*Testigo*” de las acciones humanas como principio cósmico que rige nuestra vida; pero otros elementos que la acompañan nos sugieren también su entidad como revelador de la verdad.

De hecho, el Tiempo lleva un libro abierto en sus manos. En su página izquierda aparece la palabra *Ons* (nosotros), implicando a los espectadores como testigos partícipes de la representación en un juego que no escatima estratagemas de composición de lugar. En la página de la derecha una escalera y una letra tau. La escala viene formando parte de la iconografía desde la época paleocristiana bien enmarcada en el episodio del sueño de Jacob, como en la ilustración (fig. 20) del *Humanae salutis monumenta* de Benito Arias Montano³⁵, o vinculada a la vía ascensional de acceso a la vida eterna: es el caso de la *scala celi* que ilustra la obra de San Gerónimo editada en Sevilla en 1496 (fig. 21)³⁶ y de la figura 22, formando

²⁹ Un análisis profundo de esta confluencia de tradiciones visuales y significados que generó en el Renacimiento el tipo iconográfico del Padre Tiempo se encuentra en PANOFSKY, E. (1972): *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza, 1982.

³⁰ Reproducido en Panofsky: *Op. cit.* pág. 128.

³¹ En SEBASTIÁN, Santiago: “Theatro Moral de la Vida Humana, de Otto Vaenius. Lectura y significado de los emblemas.” *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”* n° XIV. Zaragoza, 1983.

³² Ripa: *Iconología*. Vol. I, pág. 170.

³³ Ripa: *Op. cit.* Vol. II, pág. 360.

³⁴ Dice Juan de Borja sobre ella: *No hay cosa más importante al hombre Christiano que conocerse, porque, si se conoce, no será soberbio, viendo que es polvo y ceniza, ni estimará en mucho lo que hay en el mundo viendo que muy presto lo ha de dejar.*

³⁵ La ilustración reproducida corresponde a la primera edición de la obra, en Amberes en 1571.

³⁶ En SEBASTIÁN, Santiago: *Mensaje del arte medieval*. Córdoba, El Almendro, 1984, pág. 150.

parte de los refranes ilustrados en el s. XVI por el grabador Adrien Huberti con el epigrama *L'ardiente caridad, amor y zelo / Hazen al hombre digno de subir al Cielo*.

La letra Tau junto a la escalera se apoya en los comentarios de Tertuliano al texto de Ezequiel³⁷. El comentario dice que la marca era el signo Tau porque *Ese signo es la letra de los griegos Tau y nuestra T latina, imagen de la cruz que anunciaba la que marcaría nuestras frentes*³⁸. Como ejemplos visuales de la cruz en forma de Tau mostramos un grabado de Durero publicado en 1499 ilustrando la escena del Apocalipsis en que los ángeles marcan a los justos (fig. 23) y otro de la obra de Arias Montano sobre la pasión de Cristo (fig. 24). Conjuntamente a la escala este signo invocaría a la justicia divina en el más allá que hará prevalecer la verdad sobre las atrocidades expuestas en el grabado.

El doble carácter del Tiempo como principio que rige la vida y como revelador de la verdad se halla reforzado por los árboles situados tras él, un álamo blanco a la izquierda y un laurel a la derecha. Alciato nos informa también sobre su iconografía. Del álamo blanco (fig. 25) dice *Este árbol tiene sentido cósmico, ya que por la parte que está negro hace referencia a la noche, y al día por la parte que está blanco, mientras que sus hojas nerviosas, siempre en movimiento, significan el paso del tiempo* y del laurel (fig. 26) *Por su relación con el Sol las significaciones del laurel hacen referencia a la virtud, a la verdad, a la perseverancia...*³⁹

EL DISCURSO DE LAS IMÁGENES

La interpretación de *El Mundo al revés* no debería quedar limitada a resolver la lectura iconográfica de sus elementos. La identificación de los tipos⁴⁰ y sus significados debe de insertarse, como un paso necesario en el proceso hermenéutico, dentro de la globalidad de la obra concebida no como mera acumulación de ideas sino como un conjunto, estructurado y jerarquizado de significados articulados sintácticamente en un todo de unidad y coherencia textual. Visto de este modo, el grabado sería considerado como entidad de sentido unitario: un discurso elaborado bajo las leyes de la retórica que surge como producto de sus condiciones históricas y culturales precisas y que se instala en el ámbito ideológico de su tiempo con intenciones muy concretas. Pasaremos a continuación a intentar establecer el orden y la finalidad de este discurso considerado en su contexto.

³⁷ *Yavé le dijo: pasa por la ciudad y recorre Jerusalén y marca con una cruz en la frente a los hombres que gimen y lloran por los pecados que cometen en la ciudad.* Ezequiel 9, 4.

³⁸ Sobre la marca de los elegidos el Apocalipsis dice: *No hagan mal a la tierra, ni al mar, ni a los árboles hasta que hayamos señalado en la frente a los servidores de nuestro Dios.* Apocalipsis 7, 3 y *Se les ordenó que no dañaran ni praderas ni yerbas, ni árboles, sino sólo a los hombres que no llevaran en la frente el sello de Dios.* Apocalipsis 9, 4.

³⁹ En Alciato: *Op. cit.* págs. 251-252.

⁴⁰ En la terminología de Panofsky, entiéndase tipos iconográficos, tal y como queda expuesta en la introducción a sus *Estudios sobre iconología*.

El paisaje o el nivel de los hechos históricos.

El fondo del grabado actúa en esta obra como principal elemento de contextualidad, sobre todo en un sentido histórico. En efecto, compositivamente asume las funciones de "telón de fondo" para las alegorías dispuestas en primer plano - y no de mero espacio en el que éstas se ubican - pues, desconectadas del paisaje, le dan la espalda como los actores en un escenario. Carece de solución de continuidad visual respecto a las figuras, pero resulta imprescindible para captar sus significados. El paisaje no sólo nos ubica geográficamente en el valle del Escalda y los alrededores de Amberes⁴¹, también es el principal instrumento de legitimación de las ideas propuestas en el grabado pues nos presenta su justificación histórica: el periodo del inicio de la Rebelión de los Países Bajos⁴².

En 1564 Felipe II elabora unos decretos destinados a sus dominios en los Países Bajos en los cuales se aborda la creación de catorce nuevos obispados y la extensión de la jurisdicción de la Inquisición a estos territorios con la misión de erradicar de ellos todas las formas de protestantismo. Entre ellas destacó el calvinismo, ampliamente difundido en las ciudades comerciales con una estructura social en que la burguesía tenía un mayor peso específico⁴³. Todo ello, sin contar con la aprobación de los Estados Generales, se enmarcó dentro del proceso general de implantación del absolutismo, arropado por la ideología contrarreformista, y fue percibido en esta región como un atentado contra las formas de gobierno tradicionales y contra la capacidad de decisión autónoma de los Países Bajos, pues los nuevos obispados y cargos de poder pasaban a manos de extranjeros.

Alarmada, la nobleza local irá gestando un partido que se dirige a la gobernadora, hermanastra de Felipe II, Margarita de Parma para solicitarle la derogación de los decretos reales de 1564 tal y como habían decidido en el compromiso de Breda⁴⁴. Ante estas peticiones el consejero de la gobernadora, Berlaymont, les llama

⁴¹ Lo cual no es poca novedad, si consideramos que estamos viviendo el nacimiento del paisajismo, como ha quedado dicho más arriba, al tiempo que se inicia en esta región la actividad de imprimir colecciones cartográficas que describían su propio país y el mundo entero. En palabras de Svetlana Alpers: *El atlas es una forma decisiva de conocimiento histórico a través de la imagen cuya extensa difusión en la época se debe a los holandeses*. En ALPERS, Svetlana: *El arte de describir*. Madrid, Hermann Blume, 1987, pág. 29.

⁴² Evidentemente para la memoria histórica de estos países no fue una rebelión, sino el inicio de la *Guerra de los ochenta años* (1566- 1648), guerra de liberación y afirmación de su identidad nacional contra el dominio de Felipe II y sus sucesores.

⁴³ La comunidad calvinista más numerosa era la de Amberes.

⁴⁴ En esta brevísima exposición histórica no se pretende hacer un reduccionismo a causas ideológicas y políticas, pues el monarca decretaría también un importante aumento de la fiscalidad que recayó principalmente sobre la burguesía, mientras que la extensión de los dominios y jurisdicciones eclesiásticas amenazaba parte de las rentas nobiliarias. Por otra parte el conflicto tiene algunas características compartidas con las revueltas ibéricas de las Germanías y las Comunidades, como resistencia al creciente absolutismo. En todos estos casos los "rebeldes" perciben la actuación del poder como una alteración de las tradiciones y del buen gobierno y, en este sentido, su intención sería la antítesis de una revolución, tal y como fueron presentadas por la monarquía.

despectivamente *gueux* (pordioseros) nombre adoptado gustosamente⁴⁵ por un bando compuesto por los principales señores de las Provincias capitaneado por el príncipe Guillermo de Orange y los condes de Egmont y Horn. La negativa a la negociación encuentra respuesta en los tumultos populares en las principales ciudades, revueltas con un importante componente anticatólico saldadas con muchas vidas y destrucciones iconoclastas de algunas catedrales. La represión subsiguiente al mando del Duque de Alba y el *Tribunal de los tumultos* no hizo sino agravar la confrontación y originar la llamada *Leyenda negra* al dictar este tribunal en sólo cuatro años unas 1.000 sentencias de muerte (entre ellas las de los condes de Egmont y Horn) y más de 11.000 de exilio⁴⁶. El partido de los *gueux* o pordioseros se organizó militarmente y, desde 1569, contó incluso con una armada, los pordioseros del mar (*wassergeussen*), compuesta por barcos de pescadores y otros de pequeño calado dedicados a hostigar a los galeones y galeras de la flota real con operaciones de corso y a avituallar a las ciudades sitiadas desde el mar. En este punto, tales detalles en el paisaje de la fig. 1 pueden resultar un testimonio histórico por su alto nivel descriptivo.

Las medidas reales fueron ambivalentes. Tras el perdón general decretado para los Países Bajos, se produce un aumento de la presión fiscal y se reavivan las revueltas. Pero el hecho puntual decisivo para la coyuntura histórica del grabado estudiado aconteció en 1576, la fecha escrita en el Mundo invertido. Ante el retraso de D. Juan de Austria, nuevo gobernador de los Países Bajos, en hacerse cargo del mando y en pagar a sus ejércitos, la guarnición española en Amberes se amotinó y se dedicó al saqueo de la ciudad en el que se masacró a más de 7.000 personas⁴⁷. Este hecho, también descrito en el paisaje de *El Mundo al revés* mediante las tropas saliendo de su campamento y dirigiéndose a la ciudad, supuso una conmoción de alcance internacional con el consiguiente desprestigio para los responsables. La estrategia de la monarquía generaba sus frutos más negativos y era contestada en buena parte de Europa⁴⁸. Los grabados sirvieron como un instrumento más de contestación y propaganda contra la monarquía española; así lo atestigua el que nos ocupa, otros representando las ejecuciones de Egmont y Horn, los inicios de las revueltas o el *Saqueo de Amberes* reproducido en la fig. 27. Adherida a la Unión de Utrecht, la ciudad de Amberes y su provincia estuvo bajo el dominio de los rebelados desde 1577 hasta 1585, cuando fue recuperada para Felipe II por Alejandro Farnesio, quedando definitivamente incorporada a los Países Bajos del sur y marginada de la independencia política, tácita hasta 1648, de las provincias del norte.

⁴⁵ El nombre facilitaría la identificación con el movimiento de los grupos sociales inferiores y serviría para darle cohesión ideológica a la rebelión.

⁴⁶ Los datos son tomados de ALVAR, Alfredo: *La leyenda negra*. Madrid, Akal, 1997.

⁴⁷ Según BENNASSAR, B: *Historia Moderna*. Madrid, Akal, 1980, pág. 371.

⁴⁸ *La relación orgánica entre sanción espiritual y necesidad temporal se resumía en dos palabras, reputación y conservación, frecuentemente utilizadas por los hombres de estado españoles para describir el eje fundamental de su política.* STRADLING, R.A.: *Europa y el declive de la estructura imperial española 1580-1720*. Madrid, Cátedra, 1983, pág. 46.

El mundo al revés. Lecturas iconográficas sobre un grabado de Anton Wierix...

El reloj del tiempo humano en el pedestal del primer término con la fecha más reciente de 1583 y la recuperación de Amberes para la monarquía hispánica en 1585 nos posibilitan la datación del grabado entre ambos años.

El desarrollo de las alegorías.

Superpuestas a los hechos hallamos las conclusiones morales que de ellos se extraen en un primer plano y con desarrollo narrativo de izquierda a derecha; en un nivel más elevado de abstracción por cuanto suponen una interpretación ética de la realidad coetánea y en orden jerárquico que va desde las alegorías de la experiencia, pasando por las esencias, hasta las del mundo trascendente. Este nivel está penetrado por dos incursiones en él del tiempo humano real e histórico ya señaladas: la fecha de 1576 sobre el globo y el período 1566-1583 en el reloj del Padre Tiempo; así como el nivel factual lo estaría por el alegórico mediante la representación de una Babilonia (¿o Roma-Babilonia?) como la ciudad del pecado.

El grupo de la Herejía-Hipocresía y del Tirano con el Mundo al revés conforman el nivel alegórico de la praxis dirigido específicamente hacia una valoración moral de los máximos poderes sociales en función de su actitud en este proceso. Conocidos los hechos históricos y los motivos de los enfrentamientos es fácil concluir que la primera de las figuras ha dado en simbolizar a la Iglesia católica, que se convierte en insaciable exactora y legitimadora ideológica del poder tiránico. Ya se han comentado las profundas imbricaciones del poder religioso con el político en el contexto contrarreformista post tridentino⁴⁹, de modo que la institución eclesiástica y uno de sus instrumentos más poderosos, la Inquisición, quedarían marcadas por su papel jugado contra los calvinistas, que dominaban en la ciudad cuando se elaboró esta serie de grabados, y los reformadores en general. Para atestiguarlo citaremos algunos ataques a la Inquisición como los primeros pilares sobre los que se cimentó la leyenda negra. Tenemos los ejemplos de los escritos de dos protestantes españoles refugiados en Flandes y Alemania que gozaron de una amplia difusión, los discursos de Francisco de Encinas de 1558 y la obra de González Montano *Exposición de algunas mañas de la Santa Inquisición Española* de 1566 junto a la del inglés exiliado en Holanda John Foxe, *El libro de los mártires*, cuya edición de 1570 alcanzó gran resonancia y en la que se decía: *...el trato extremo y la cruel rapiña de estos inquisidores católicos de España es tal que bajo el manto de la religión, no buscan más que su lucro privado y su comodidad, defraudando y saqueando hábilmente de sus bienes a otros...*⁵⁰ La misma consideración del poder religioso

⁴⁹ La famosa carta de Felipe II dirigida a su embajador en Roma así lo reconoce: *Podéis certificar a Su Santidad que antes que sufrir la menor quiebra del mundo en lo de la religión y servicio de Dios, perderé todos mis estados y cien vidas que tuviere, porque yo no pienso ni quiero ser señor de herejes.* Reseñada por PÉREZ, Joseph: *Historia de España*. Vol. III. Madrid, Orbis, 1983, pág. 216.

⁵⁰ El texto aparece en GARCÍA CÁRCEL, Ricardo y MATEO BRETOS, Lourdes: *La leyenda negra*. Madrid, Anaya, 1990.

queda explícita en los textos del líder de los sublevados, Guillermo de Orange: *Confieso que me vi empujado por la piedad y la compasión hacia tanta gente de bien que se veía condenada a morir, y en general hacia este país por el cual tenía tantas obligaciones, y en el que se quería introducir una inquisición peor y más cruel que la de España, que no era otra cosa que redes tendidas para atrapar a los señores del País y al pueblo*⁵¹.

Guillermo de Orange fue un personaje clave para diseñar la concepción tan negativa del monarca en los Países Bajos. El líder de la revuelta fue condenado al exilio en 1579 y respondió a Felipe II con su obra *Antología*, editada en Amberes en 1581, en la que se dibujan los caracteres del rey tiránico y despiadado contra el que luchaba, erigiéndose él mismo como adalid por la causa de la justicia. De esta obra se nutre con toda seguridad el concepto que hallamos en *El Mundo al revés* tras la imagen del Tirano:

*O él (Felipe) ha ordenado los crímenes y entonces no puede evitar el nombre de Tirano; o no los ha ordenado y tampoco podrá librarse de tal acusación por no haber castigado al que ha ejercido tamaña tiranía sobre un pueblo libre y franco: por tanto, aparece siempre como culpable. (...) Y si ha existido alguna vez un más cruel tirano, que haya violado de un modo más evidente y con menos respeto los privilegios del país, que haya tenido menos pudor en romper su juramento, que el propio Felipe...*⁵²

Hemos de recordar que la denuncia de la tiranía es un lugar común en la literatura humanista del Renacimiento. Valgan como muestra las palabras de Erasmo: *Pon los honores divinos tributados a este hombrecillo, y añade que en ceremonias oficiales se eleve al rango de dioses a los tiranos más criminales*⁵³ o las de Rabelais: *Vous noterez donc ici,..., que la manière d'entretenir et de retenir un pays... n'est pas, comme ç'a été,..., l'opinion erronée de certains esprits tyranniques, de piller leur peuple, de la contraindre, de le vexer, de le ruiner ou de le gouverner avec une verge de fer...*⁵⁴. La imagen de Felipe II como señor tiránico que atraviesa con su cruel espada el corazón de sus súbditos y desprecia la concordia⁵⁵, estaba servida por Guillermo de Orange y sustentada en la tradición humanista del S. XVI.

⁵¹ Guillermo de Orange: *Apología*, en ALVAR, A: *Op. cit.*

⁵² En ALVAR, A: *Op. cit.*

⁵³ ERASMO: *Elogio de la locura*. Madrid, Alianza, 1998, pág. 67. Sobre Erasmo, cuyas obras se habían editado en Amberes traducidas al neerlandés y al francés, nos dice Pedro Rodríguez Santidrián en la introducción a esta edición que *...va a levantar los elementos de la nueva cultura del humanismo social y político: el diálogo, la tolerancia, la defensa decidida de lo esencial frente a las adherencias asfixiantes y espúreas, la vuelta a las fuentes, junto con la denuncia de la tiranía despótica de príncipes y hombres de Iglesia*. (la negrita es nuestra).

⁵⁴ RABELAIS, F: *Gargantua Pantagruel*. Vol. I. París, SACELP, 1988, Libro tercero, capítulo primero.

⁵⁵ El rey fue repetidamente acusado por sus opositores de romper el compromiso de pacificación de Gante, aceptado en 1577, ordenando a Alejandro Farnesio una nueva ofensiva en 1578. Sigue Guillermo de Orange:

El mundo al revés. Lecturas iconográficas sobre un grabado de Anton Wierix...

El mal gobierno, sigamos el orden del discurso de nuestra obra, no sólo actúa sobre la realidad, como queda simbolizado, sino que altera también las más virtuosas facultades del alma humana. De este modo ha de entenderse el grupo de la Caridad dormida, como una consecuencia de las acciones éticamente reprobables del ámbito de la experiencia sobre el ámbito de las más altas esencias, las cuales quedan adormecidas o en suspensión: el mal monarca no sólo pone en peligro los cuerpos de sus súbditos sino también sus almas. Una vez más, la *Apología* de Guillermo el Taciturno parece contener el programa que sustenta este artificio retórico: *Tened piedad de tanto pobre pueblo destruído, de tantas pobres viudas y huérfanos, de tantos asesinatos y carnicerías cometidos en las entrañas de vuestro país...*⁵⁶ Sólo a los luchadores contra la tiranía (el pato emblema de los *gueux*) les es dado beber de la fuente de la gracia divina y mantener su pureza de espíritu en este mundo subvertido⁵⁷.

En el último grupo, el del Tiempo como testigo de la Historia humana, se nos da el argumento definitivo: La verdad, la causa justa, habrá de prevalecer en el mundo transcendental. Así como las alegorías de la Iglesia y la monarquía enjuician éticamente a estas instituciones, y las de las virtudes cristianas nos hablan de los perjuicios que esto tiene sobre la religión, la alegoría del Tiempo supone la alusión apocalíptica al más allá ineludible, pues el tiempo rige la vida humana sin opción a escapar de él hasta su propia disolución en la eternidad. El paso a este status escatológico, en el que nuestra causa (el reloj con las fechas de la rebelión) será reconocida, está reforzado por la escala y las inscripciones “nosotros somos los elegidos”⁵⁸. La prevalencia del juicio divino como sentencia definitiva e inapelable fue otro de los ejes del calvinismo; el Propio Calvino nos dice en su *Institución*, III, XXII, 11: *La voluntad de Dios es la regla suprema y soberana de justicia hasta el punto que nos es preciso tener como verdadero y justo todo cuanto él quiere por el simple hecho de que lo quiere*⁵⁹. Todo el complejo aparato iconográfico de este grupo marcaría la exposición de las conclusiones finales, como recomiendan las

Servir a la tiranía les era algo tan natural (se refiere a los gobernadores) que, como jabalíes espumantes de rabia... acordaron lanzarse contra el juramento dado a la Pacificación de Gante.

⁵⁶ Citado por ALVAR, A: *Op. cit.* pág. 17.

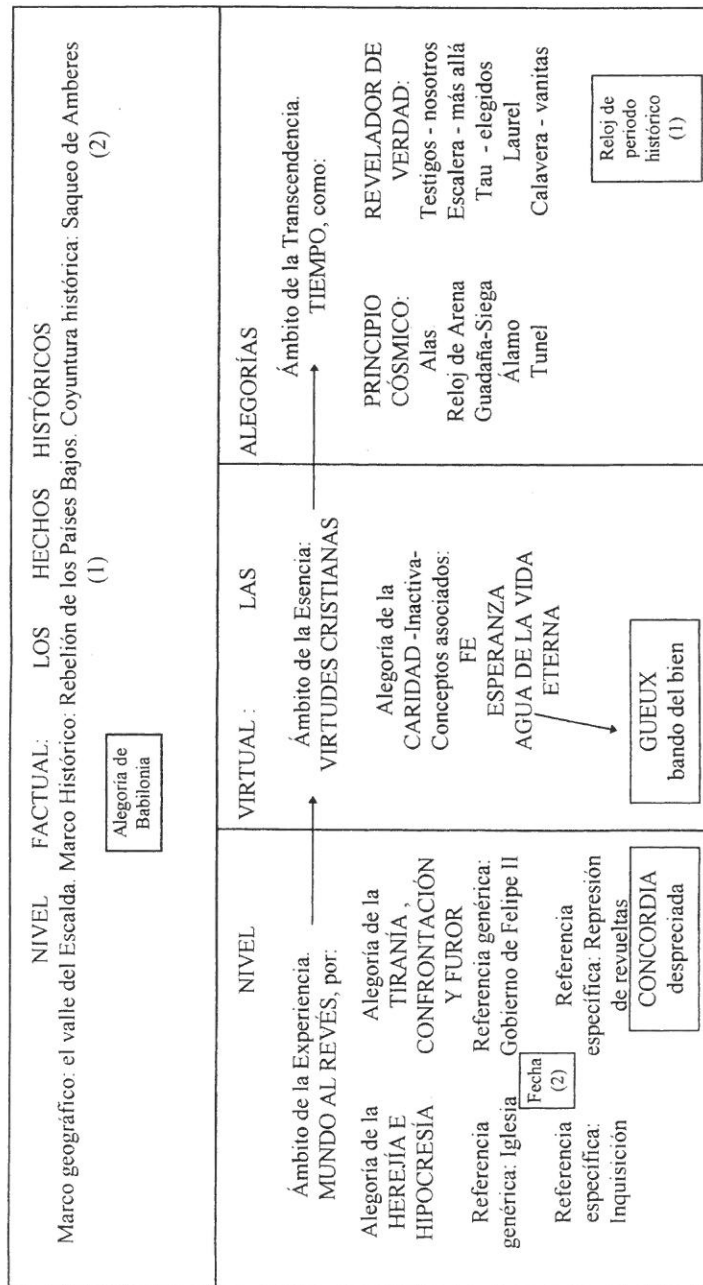
⁵⁷ Estamos ante uno de los conceptos calvinistas por excelencia: *El Dios de Calvino era un jefe. Un jefe militar. El calvinista un soldado enrolado para la acción y para el combate santo bajo la bandera de este jefe.* FEBVRE, Lucien: *Erasmus, la Contrarreforma y el espíritu moderno.* Barcelona, Orbis, 1985, pág. 151.

⁵⁸ Más implicaciones con el calvinismo: *Aunque aceptaba (Calvino) la doctrina de la justificación por la fe en el caso de los creyentes, su insistencia en la soberanía absoluta de Dios y en la corrupción innata de la naturaleza humana le llevó a adoptar la doctrina de la predestinación: un decreto divino eterno determinaba la salvación de los elegidos y la condena del resto de la humanidad a la perdición.* En JAMES, E. O.: *Historia de las religiones. El cristianismo y el Islam.* Madrid, Alianza, 1991, págs. 29-30. El propio Calvino así lo reconocía: *Tenemos un testimonio suficientemente claro de pertenecer a los escogidos de Dios, y de que somos, por ende, de la Iglesia, si nos hallamos en comunión con Dios.* En LEONARD, E. G.: *Op. cit.* pág. 274.

⁵⁹ Reseñado en LEONARD, E.G.: *Op. cit.* Pág. 272.

reglas de la retórica, para hacer del grabado un discurso visual, en gran parte transcripción de la *Apología* de Guillermo de Orange, sustentado por el ámbito ideológico del humanismo reformista y destinado a justificar la rebelión como el único modo posible de reinstaurar el orden divino y de volver a colocar el Mundo derecho.

APÉNDICE: ESQUEMA SIMBÓLICO NARRATIVO DE *EL MUNDO AL REVÉS*



El mundo al revés. Lecturas iconográficas sobre un grabado de Anton Wierix...



De verkenne Wierix.

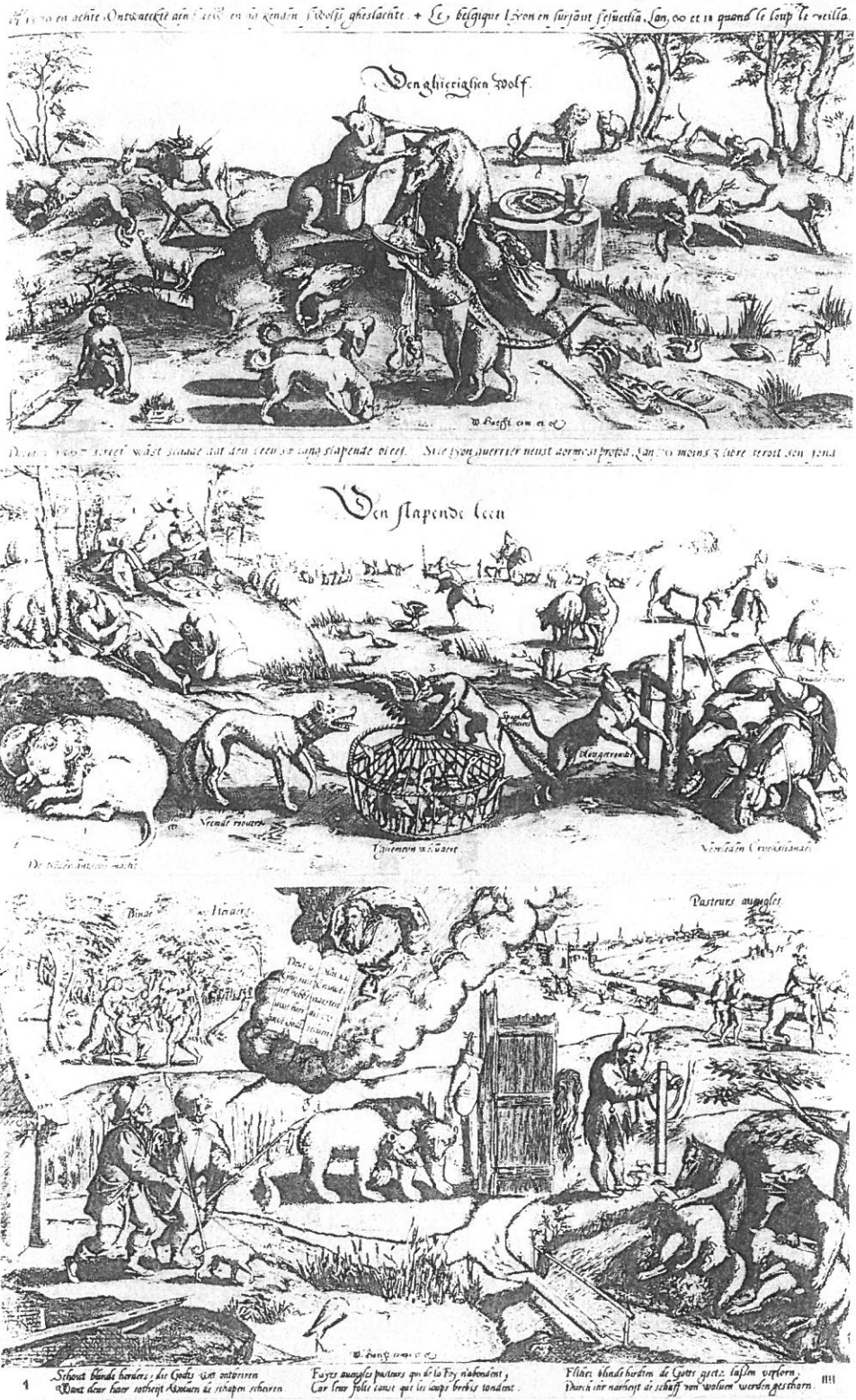
Le monde a rebours.

Wierix heeft met Sijner, hout de W. verit verkeret,
 Frauen, en lijdde slaapt, soo den Tijt, ons leert.

Wierix, et Sivan, tiennent le Monde a rebours,
 Foy, et Charité dort, tenson le Temps et nous tour.

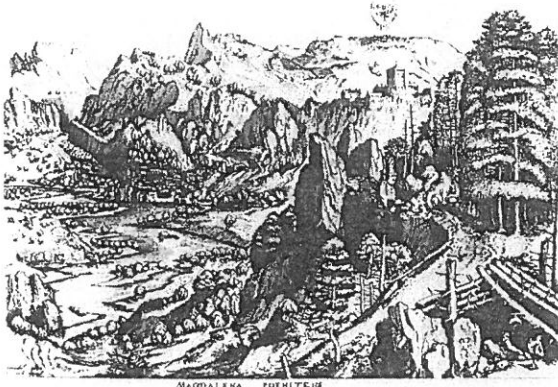
Wierix, mit Sivan, hat die Welt itz umbgewant,
 Froy und Lieb schlift vor de Zeit ons maicht bekant.

1.- El Mundo al revés.



2-3-4.- El lobo glotón, El león dormido y Los pastores ciegos

El mundo al revés. Lecturas iconográficas sobre un grabado de Anton Wierix...

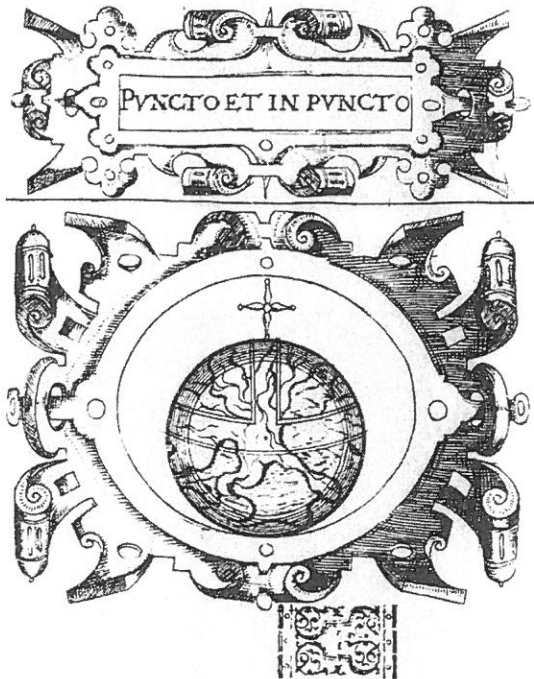


5.- P. Brueghel: Paisaje con S. María Magdalena.

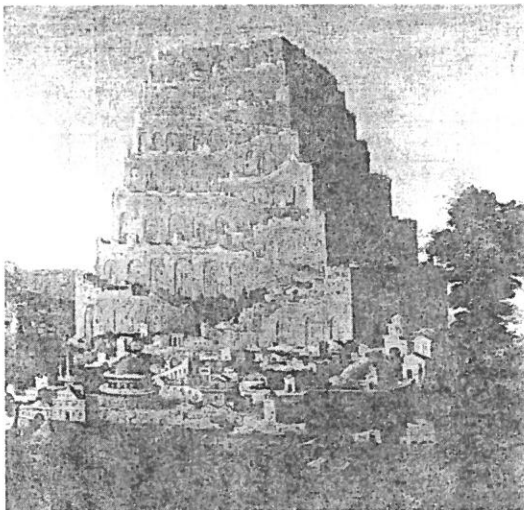


8-9.- Ripa: la Hipocresía y la Herejía.

Empresas morales.



7.- Juan de Borja. Empresa XXVI



6.- L. Lombard: Torre de Babel



10.- Estandarte de la Inquisición española durante el reinado de Felipe II



11.- Ripa: *La Confrontación*



12.- Alciato: *Furor y rabia*



13.- Alciato: *La Concordia*



14.- Montenay: *Resistite fortes*

El mundo al revés. Lecturas iconográficas sobre un grabado de Anton Wierix...



15.- Ripa: *La Caridad*



16.- Alciato: *La Desigualdad*



17.- Valgrisi: *El Triunfo del Tiempo*



18.- Vaenius: *Tempus rite impensum sapiens non revocat*



19.- Juan de Borja: *Empresa C*



20.- Galle: *El sueño de Jacob*



Scala celi.

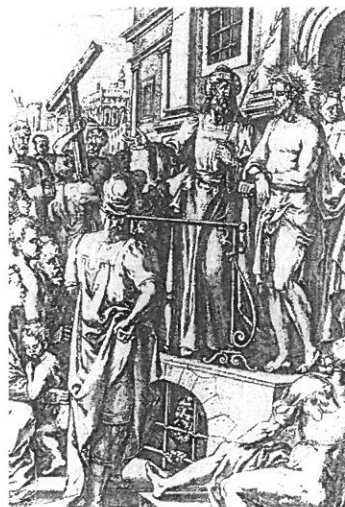
21.- *La Escala Celeste*



22.- *L'ardiente caridad, amor y zelo
Hazen al hombre digno de subir al cielo*



23.- *Dürero: Apocalipsis*



24.- *Galle: La Pasión*



25-26.- *Alciato: El álamo blanco y El laurel*