

# UNA IGLESIA CERCA DEL CIELO

Francisco Galante



Patrimonio Cultural de Pájara  
Fuerteventura



UNA IGLESIA CERCA DEL CIELO  
*A CHURCH CLOSE TO HEAVEN*  
EINE KIRCHE, DEM HIMMEL NAH



*Edita / Edition / Herausgeber*  
ILUSTRE AYUNTAMIENTO DE PÁJARA

*Alcalde-Presidente / Major / Bürgermeister*  
Rafael Perdomo Betancor

*Proyecto, dirección y texto / Publishing project and text / Projekt, Leitung und Text*  
Francisco José Galante Gómez

*Fotografías / Photographies / Fotografien*  
Juan Guerra

*Diseño y maquetación / Design and layout / Design und Layout*  
Lorenzo Mateo Castañeyra

*Coordinación / Coordination / Koordination*  
Xiomara Galante Naranjo  
Sandra Medina

*Traducciones / Translations / Übersetzungen*  
Wai Comunicación

*Impresión / Printing / Druck*  
Lucam

*Encuadernación / Binding / Einband*  
Ramos

*Motivo de cubierta/ Book cover / Frontdeckel*  
*La Gracia Divina.* Fragmento de la portada de la iglesia de Pájara  
*Divine Grace.* Portal detail of the Church of Pájara  
*Die Göttliche Gnade.* Auszug des Hauptportals der Kirche von Pájara

© del proyecto y texto, Francisco José Galante Gómez  
© de las fotografías, Juan Guerra  
© del diseño y maquetación, Lorenzo Mateo Castañeyra  
© de la presente edición, Ilustre Ayuntamiento de Pájara

ISBN: 978-84-608-2024-6  
Depósito Legal: GC-664-2015

Francisco José Galante Gómez

# UNA IGLESIA CERCA DEL CIELO



Patrimonio Cultural de Pájara  
Fuerteventura. Islas Canarias  
2015



**IGLESIA PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE REGLA**  
PARISH CHURCH OUR LADY OF REGLA  
PFARRKIRCHE DER HEILIGEN JUNGFRAU VON REGLA











*Una iglesia cerca del cielo, constituye el primer número de la “Colección Chilegua”, un conjunto de libros de viaje cuyo propósito, desde una perspectiva científica, es la divulgación de conocimientos del vasto y apasionante Patrimonio Cultural de Pájara, en su acepción más amplia, que atesora uno de los municipios de mayor extensión e interés de Canarias.*

*La esmerada edición, ilustrada con todo tipo de detalles y su publicación trilingüe (inglés, alemán y español), acerca este patrimonio a un contingente social que cada vez alcanza mayor valor en Pájara. No solo debido a los altos índices de residentes temporales en el municipio, sino, además, a una nutrida y heterogénea población estante, sea originaria o foránea. Grupos sociales, en definitiva, que en su decidida integración social en el territorio desea desentrañarlo en sus claves de interpretación histórica y cultural.*

*El proyecto ha sido ideado y dirigido por el profesor Francisco Galante, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna y profesor invitado en la Universidad Católica de Lovaina, en Flandes (Bélgica), gran conocedor del Patrimonio Cultural de Fuerteventura y asiduo colaborador con el Ayuntamiento de Pájara.*

RAFAEL PERDOMO BETANCOR  
Alcalde-Presidente del Ilustre Ayuntamiento de Pájara



**APERTURA**  
INTRODUCTION  
EINLEITUNG











El templo de Pájara está dedicado a la Virgen de Regla, patrona de marineros y pescadores. Es el edificio histórico de carácter religioso más notable del amplio y extenso municipio. Se afirma con solidez en el espacio urbano con volúmenes y formas acompasadas, y ejerce de núcleo de atracción del singular entramado viario.

En el contexto general de las tipologías arquitectónicas existentes en Fuerteventura, la iglesia de Pájara reúne cualidades realmente excepcionales. La articulación de su estructura en dos naves, similar a la iglesia de Tuineje (único paralelismo en la Isla), el empleo de materiales extraídos de canteras cercanas que la identifican con el territorio y la emblemática portada principal son, entre otros, testimonios inexorables para valorarla como uno de los edificios más importantes de Canarias.

Una de las características más singulares del emblemático edificio es su integración en la trama urbana ya que se halla en el punto de intersección de tres arterias que dibujan un trazado en forma de “Y”.

*The church of Pájara is dedicated to Our Lady of Regla, the patron saint of sailors and fishermen. It is the most notable historic religious building in this extensive municipality. It occupies the urban space with stately presence, harmonious in shape and form, and is a focal landmark at the centre of the town's idiosyncratic thoroughfares.*

*Set against the typical architectural styles of Fuerteventura, the church of Pájara has truly exceptional qualities. It houses two naves, like the church of Tuineje (the only church on the island with similar features), and the use of materials from nearby quarries that identify it with the territory and its iconic main portal are an abiding testament to its status as one of the most important buildings in the Canary Islands.*

*One of the most unique features of this emblematic building is its integration into the urban fabric as it is at the centre of a Y-shaped road intersection.*

Die Kirche von Pájara ist der Heiligen Jungfrau von Regla gewidmet, Schutzpatronin der Seeleute und Fischer. Es handelt sich um das wichtigste historische Gebäude religiöser Art der ganzen weitläufigen Gemeinde, das sich mit seiner Größe und Form harmonisch in das Gemeindebild einfügt und den Mittelpunkt des so sonderbaren Ortskerns bildet.

Die Kirche von Pájara sticht im allgemeinen architektonischen Gefüge Fuerteventuras mit wirklich außerordentlichen Merkmalen hervor. Der Grundriss ist in zwei Schiffe geteilt und ähnelt somit der Kirche von Tuineje als einzige Parallele Fuerteventuras. Das Gestein aus ortsnahen Steinbrüchen identifiziert den Bau mit seiner Umgebung, das emblematische Portal und weitere Elemente der Kirche bezeugen ihren Wert als eines der wichtigsten Gebäude der Kanarischen Inseln.

Der sinnbildliche Bau charakterisiert sich hauptsächlich dadurch, wie er in das Ortsnetz integriert ist. Die Kirche bildet den Mittelpunkt von drei Straßenarterien, die ein Ypsilon bilden.



Una interesante solución en relación a los centros históricos de Canarias en los que los templos mayores están localizados, generalmente, en torno a núcleos centrales de estructuras urbanas más o menos regulares. No obstante, la parroquia de Pájara mantiene correspondencia con las funciones desarrolladas en este tipo de edificios ya que sostiene un diálogo permanente con la esfera pública por medio de la plaza aledaña. Es decir, la plaza, el espacio público y ceremonial, actúa como centro de atracción del entramado viario resolviendo de manera adecuada la dinámica de los contactos sociales.

En torno a la iglesia y en zonas relativamente más alejadas, se asienta el caserío (Toto, Barjada, Mézquez...) que está situado en las cercanías de los barrancos (Terequey, Tetúi, Ezquén, Tinarajo, La Cañada...) al objeto de aprovechar las aguas que discurren por sus cauces para las necesidades domésticas y los terrenos de cultivos.

En estos lugares se desarrolla una arquitectura doméstica sabiamente integrada en el inconmensurable paisaje que nos remite a la sencillez y a la sinceridad de sus propuestas.

*A curious design compared to the other historical town centres of the Canary Islands where the largest churches are generally located at the centre of a more or less regular urban structure. The parish of Pájara does, however, keep intact the functions for which this building is built and maintains a permanent dialogue with the public sphere in the surrounding square. This square, a public and ceremonial space, acts as the centre of attraction of the road network, thus resolving the dynamics of social contact.*

*Around the church and in relatively remote areas are the outlying villages (Toto, Barjada, Mézquez...) which lie near the ravines (Terequey, Tetúi, Ezquén, Tinarajo, La Cañada...) in order to take advantage of the runoff waters that flow down their channels for domestic needs and for their crops.*

*In these places, the domestic architecture has been cleverly integrated into the boundless landscape, reminding us of the simplicity and authenticity of its requirements.*

Eine sehr interessante Lösung, wenn man andere historische Ortschaften der Kanarischen Inseln betrachtet, in denen die Pfarrkirchen generell innerhalb von mehr oder weniger regelmäßig trassierten Ortskernen liegen. Die Pfarrkirche von Pájara übernimmt jedoch dieselben Funktionen wie die anderen Gebäude ihrer Art, denn sie fördert mit dem gleich anliegenden Kirchplatz die Verbindung zur Öffentlichkeit. Der Platz, öffentlicher und zugleich feierlicher Mittelpunkt des Ortsnetzes, ist die dynamische Grundlage für soziale Kontakte.

In der näheren und weiteren Umgebung der Kirche liegen verschiedene Ortsteile (Toto, Barjada, Mézquez...), jeweils nicht weit von Schluchten (Barrancos) wie Terequey, Tetúi, Ezquén, Tinarajo oder La Cañada entfernt, um das nötige Nass für Haushalt und Ackerfelder zu erhalten.

Die häusliche Architektur dieser Ortschaften ist weise der beinahe endlosen Landschaft angepasst und verweist auf die einfache und unverstellte Zweckmäßigkeit der Häuser.

Además de sus formas relacionadas con las funciones que resuelven necesidades inmediatas, y ajenas a los lenguajes cultos de carácter historicista. Con relativa frecuencia son “arquitecturas en ruinas”, aunque de expresiones rotundas y amables en su relación con el paisaje, pues sus elocuentes vestigios no remiten al hombre y al lugar, al espacio y al tiempo, a la memoria y a la identidad.

Por su carácter tectónico y sensorial, esta arquitectura doméstica está asociada a las soluciones de la iglesia de Pájara, formando un “todo”, coherente y uniforme con la naturaleza, que define a una arquitectura genuinamente tradicional.

La primitiva iglesia fue erigida en el siglo XVII. Era entonces un sencillo eremitorio, ampliado posteriormente a una estructura definida por dos amplias naves. La reconstrucción fue iniciada a partir de 1708, cuando el obispo Simón Benítez solicitó el título de “parroquia sufragánea o ayuda de parroquia” siendo consagrada de esta manera en 1711, conjuntamente con el templo de La Oliva, dedicado a Nuestra Señora de la Candelaria.

*Form is related to function in meeting immediate needs, and often transcends the refined language of historical description. They are often “architectural ruins”, though rotund and agreeable in their relationship with the landscape, for their eloquent vestiges bring to mind humanity and place, space and time, memory and identity.*

*Tectonic and sensory, this domestic architecture bears a resemblance to the church of Pájara, which forms a “whole” that is coherent and consistent with nature, which defines an architecture that is truly traditional.*

*The early church was built in the seventeenth century. First a simple chapel, it was later extended with two large naves. The extension of the church began in 1708, when Bishop Simón Benítez applied for the title of “suffragan or auxiliary parish”. This title was consecrated in 1711, together with the church of La Oliva, dedicated to Nuestra Señora de la Candelaria.*

Die Bauformen lösen die unmittelbaren Erfordernisse und sind kulturell hochgestellten, geschichtlichen Ausdrucksformen fremd. Ziemlich oft sind es „architektonische Ruinen“, die sich jedoch mit ihrer ausdrucksstarken und gleichzeitig freundlichen Gestaltung in die Landschaft eingliedern. Es sind Zeugen der Menschheit, des Ortes, des Raums und der Zeit, des Andenkens und der Identität.

Tektonische und sensorische Merkmale verbinden diese häusliche Baukunst mit den architektonischen Lösungen der Kirche von Pájara. So entsteht ein „Ganzes“, der Natur kohärentes und einheitliches Gefüge, das die echte traditionelle Architektur definiert.

Der erste Bau der Kirche geht auf das 17. Jahrhundert zurück. Jene einfache Einsiedelei wurde später in ein zweischiffiges Gebäude abgeändert. Der Umbau begann 1708, als der damalige Bischof Simón Benítez den Antrag auf den Titel als „Succursalkirche oder Filialkirche“ stellte. 1711 erhielt die Kirche von Pájara diesen Titel dann auch tatsächlich zusammen mit der Kirche von La Oliva, die der Heiligen Jungfrau von Candelaria geweiht ist.

Se trata entonces de un edificio que es el resultado de un proceso de construcción llevado a cabo en diversas fases o períodos.

El primero de ellos se ajustó a una sencilla ermita erigida hacia mediados del siglo XVII, como habíamos indicado. Luego fue prolongada en su cabecera concluyendo los trabajos en torno a 1687, según la inscripción grabada en el tirante de la capilla de Nuestra Señora de Regla. Esta construcción correspondería en la actualidad al tramo de la nave del Evangelio de la que forma parte la célebre portada de la fachada principal.

El siguiente período se sitúa en torno a los años 30 del siglo XVIII, coincidiendo con una época de bonanza económica debido a los beneficios agrícolas. En 1733 ya se trabajaba en la ampliación de la segunda nave del templo. Estos trabajos fueron interrumpidos entre 1741 y 1742 a causa de la atroz epidemia que asoló a Fuerteventura. Pero las labores fueron reemprendidas con gran actividad durante la segunda mitad del siglo XVIII (a excepción de años de escasez y penurias económicas), especialmente entre 1764 y 1773.

*It is thus a building that has taken shape over various phases or periods of construction.*

*The first of these was the simple chapel erected in the mid-seventeenth century, as mentioned above. Then the chancel was extended; these works concluded in around 1687, according to the inscription on the tie beam of the Chapel of Our Lady of Regla. This construction work corresponds today to the nave of the Gospel of which the famous portal of the main facade is part.*

*The next period came in the 1730s, coinciding with an economic boom in agriculture. In 1733 work had already begun on expanding the second nave. These works were interrupted between 1741 and 1742 due to a terrible epidemic that ravaged Fuerteventura. But the works resumed with renewed vigour during the second half of the eighteenth century (except for years of scarcity and economic hardship), in particular between 1764 and 1773.*

Demnach handelt es sich um ein Gebäude, dessen heutiges Bild durch verschiedene Bauphasen in diversen Zeitspannen entstanden ist.

Die ersten Bauarbeiten stammen wie gesagt aus dem 17. Jahrhundert, als eine einfache Kapelle errichtet wurde. Diese wurde dann an der Stirnseite erweitert. Nach der Inschrift am Zugbalken der Kapelle der Jungfrau von Regla wurden die Arbeiten 1687 beendet und entsprechen heutzutage dem Schiff der Evangelienseite, zu dem das berühmte Portal der Hauptfassade gehört.

Die nächste Bauetappe erfolgte um die 1730, denn es waren dank hohen Gewinnen aus der Landwirtschaft finanziell günstige Jahre. Schon 1733 arbeitete man am Ausbau des zweiten Kirchenschiffes. Er wurde jedoch zwischen 1741 und 1742 wegen der schrecklichen Epidemie unterbrochen, unter der Fuerteventura damals litt. Doch schon ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nahm man die Arbeiten wieder auf. Abgesehen von einigen bedürftigen und wirtschaftlich knappen Jahren schritt der Bau zwischen 1764 und 1773 beachtlich voran.

Este momento concuerda con las aportaciones de pinturas, esculturas y alhajas de plata que enriquecieron de manera ostensible el ornato del templo. Las mejoras de la iglesia lograron mayor enjundia entre 1782 y 1785, cuando fue concluido el retablo de la nave nueva, el que corresponde a la Virgen de Dolores.

Luego hubo fases intermitentes. Por ejemplo, desde la última fecha referida hasta el primer tercio del siglo XIX, el edificio fue notablemente reparado. Pero hacia mediados del mismo siglo estaba en amenaza de ruina y con necesidad de ornamentos litúrgicos. A finales de este periodo fueron realizados algunos aderezos e, igualmente, se enjalbegaron los arcos del interior del templo y la portada principal. Entre 1882 y 1928 fue adecentado su ajuar de plata. Y, en los últimos tiempos, fueron llevadas a cabo obras arquitectónicas de escasa entidad que no afectaron a la estructura general del excelente edificio.

*This period coincided with contributions of paintings, sculptures and silver adornments that visibly enriched the ornate church. The church improvements were endowed with even greater substance between 1782 and 1785, when the altarpiece of the new nave, to Our Lady of Sorrows, was completed.*

*Then came intermittent phases. Between the last date referred to and the first third of the nineteenth century, the building underwent substantial repairs. But by the middle of that same century it had fallen into a state of serious disrepair and was in need of liturgical ornaments and vestments. This period was followed by some repairs and the inner arches and the main entrance were whitewashed. Between 1882 and 1928 its silver ornaments were cleaned up. And, in recent times, only minor architectural works have been carried out that did not affect the overall structure of this excellent building.*

In dieser Zeitspanne wurden Gemälde, Figuren und Silberstücke beigetragen und bereicherten das Gotteshaus bedeutend. Zwischen 1782 und 1785 stieg die Bedeutung der Kirche noch weiter durch das Retabel des neuen Kirchenschiffes, dem Hochaltar der Heiligen Schmerzensreichen Jungfrau.

Es folgten Phasen, die teilweise unterbrochen wurden. Bis zum letzten erfassten Datum bis in das erste Drittel des 19. Jahrhunderts wurde das Gebäude bemerkenswert repariert. Doch gegen Mitte desselben Jahrhunderts stand die Kirche kurz davor, eine Ruine zu werden und benötigte dringend liturgische Ausstattungen. Gegen Ende jener Epoche brachte man einige Schmuckgarnituren an, die Innenbögen der Kirche sowie das Portal wurden geweißt, zwischen 1882 und 1928 das Silbergut ausgebessert. In den letzten Jahren erfolgten schließlich nur noch geringfügige architektonische Arbeiten, welche die Grundstruktur des hervorragenden Gebäudes jedoch nicht mehr beeinflussten.



**EL EXTERIOR DE LA IGLESIA**

THE CHURCH EXTERIOR

DAS ÄUSSERE DER KIRCHE









El conjunto sobresale por su diversidad de volúmenes debidamente agrupados y por la concordancia con las características que definen a la arquitectura canaria, como son, entre otras: la pétreo solidez que determina el valor de las masas, la escasez de aberturas existentes en los parapetos de texturas rugosas o el uso reiterativo de estribos o contrafuertes... Todo ello nos remite a una arquitectura arraigada en el medio que valora lo tradicional, ajena a las técnicas audaces, al predominio del muro sobre la nueva concepción de la fachada, a una hibridación estilística de los elementos compositivos y ornamentales, y a lógicos arcaísmos que aquí son depurados e interpretados para ser traducidos en una gramática única y singular que nos habla de las épocas de penurias o de esplendor en que nuestras edificaciones se alimentaron y crecieron para nunca perecer. Estas volumetrías logran mayor intensidad plástica en la cabecera del templo y en la nave del Evangelio. En el primer caso, grupos cúbicos agrupados en diferentes cotas de niveles; y en el otro, un ritmo longitudinal casi cinético, organizado con base a tres secuencias autónomas e independientes por sus distintas proporciones.

*The church as a whole stands out thanks to the harmoniously grouped diversity of volumes and the features that resonate with Canarian architecture, such as: the stony solidity that confers weight, the lack of openings in the rough parapets or the repetitive use of buttresses... All these elements reveal to us an architecture rooted in traditional values and indifferent to bold techniques, in the predominance of the wall over new conceptions of the facade, in a stylistic hybridisation of compositional and ornamental elements, and in logical archaisms that are stripped down and interpreted here to then be translated in a unique grammar that tells us of times of hardship or splendour in which our buildings were nourished and grew to never again perish.*

*The interplay of volumes reaches its zenith in the chancel and in the nave of the Gospel. In the former, cubic forms are grouped on different levels; and in the latter, an almost kinetic longitudinal rhythm is organised based on three sequences that are autonomous and independent in their varying proportions.*

Das Gebäude zeichnet sich durch seine verschiedenen, aber harmonisch angeordneten Elemente und die typischen Merkmale der kanarischen Baukunst aus: Ein fester Steinbau, bei dem Wert auf robuste Mauern gelegt wurde, rau verputzte Wände ohne viele Öffnungen und die häufige Verwendung von Strebepfeilern zur Verstärkung der Mauern, um nur einige zu nennen. All das sind Hinweise auf eine Architektur, deren Wurzeln tief in der Tradition liegen und die eine gewagte Bautechnik meidet. Die Mauer wird neuartigen Fassadenkonzepten vorgezogen. Es handelt sich um eine Stilkreuzung zwischen kompositionellen und ornamentalen Elementen. Die Bauweise führt uns in frühere Zeiten zurück, auf logische Archaismen, die bei diesem Gebäude verfeinert worden sind. Der Bau wird zu einer einzigartigen, gesetzmäßigen Struktur, die uns von Zeiten der Not oder des Überflusses erzählt, von Zeiten, in denen sich unsere Bauten nährten und wuchsen, um ewig zu währen.

Diese plastischen Formen sind an der Apsis und in der Evangelienseite besonders stark ausgeprägt. An der Apsis befinden sich auf verschiedenen Höhen in Gruppen angeordnete Kuben. Das linke Kirchenschiff wirkt in seiner Länge durch die drei unabhängig für sich stehenden Einheiten unterschiedlicher Größe beinahe kinetisch.



Esta articulación proclama las diversas fases de realización del templo y, al tiempo, define una lógica constructiva propia de la arquitectura tradicional.

Sobre el plano de la fachada lateral de la nave del Evangelio se anteponen dos elementos: el contrafuerte, que señala la unión de la nave originaria con el presbiterio añadido; y la torre de cúbico alzado, con sus vanos, gruesas impostas y amplios sillares, producto de las sucesivas ampliaciones.

Y en su perspectiva axial, en esta fachada lateral alcanza gran cadencia las potencias de los enlucidos blancos sobre texturas rugosas, las tejas rojas desgatadas, las campanas de pátinas enverdecidas y la portada labrada con cantería de la tierra que sirvió de primigenio acceso a la iglesia.

Sin embargo, la fachada lateral de la nave de la Epístola es de composición más elemental. En este lado figuran estribos, huecos y vanos. Uno de estos se localiza en el tramo del presbiterio en el que figura un vitral adornado con el anagrama de la Virgen María, patrona de la iglesia y reina de los cielos.

*This structure announces the various stages of completion of the church and, at the same time, evinces a traditional architectural approach.*

*Over the lateral facade of the nave of the Gospel two elements prevail: the buttress, which marks the union of the original nave with the more recent chancel; and the tall cubic tower, with its openings, thick impostas and large ashlar, the result of successive enlargements.*

*And in axial perspective, this side facade is powerfully enhanced by white plaster on rough textures, worn red tiles, the bells with their green patinas and the portal with its local stonework that served as the original access to the church.*

*However, the facade of the nave of the Epistle is more elementary in its composition. On this side there are buttresses, holes and openings. One of these is located in the section of the chancel and contains a stained glass window decorated with the monogram of the Virgin Mary, patron saint of the Church and Queen of Heaven.*

Diese Aufteilung weist einerseits auf die verschiedenen Bauzeitpunkte der Kirche hin, andererseits bestimmt sie die logische Bauweise der traditionellen Architektur.

An der Seitenfassade der Evangelien-seite fallen vor allem zwei Elemente ins Auge: Ein Strebepfeiler, der die Erweiterung des ursprünglichen Schiffs um den später angeschlossenen Altarraum andeutet, und ein stolzer würfelförmiger Turm mit seiner prächtigen Stützweite, den breiten Kämpfern und großen Quadersteinen, Zeugnisse der mehrmaligen Erweiterung der Kirche.

Auffallend sind beim Aufriss dieser Kirchenseite hauptsächlich der glänzend geweißte Putz der rauen Mauern, die verwitterten roten Ziegel, die mit grünlicher Patina bedeckten Kirchenglocken und das Portal, das mit seinen Quadersteinen aus der Region den ursprünglichen Eingang zur Kirche bildete.

Die Seitenfassade der Epistelseite ist mit ihren Stützpfählern, Nischen und Öffnungen schlichter gehalten. Eine Öffnung fällt auf die Linie des Altarraums. Verziert ist das Kirchenfenster mit dem Anagramm der Heiligen Jungfrau, Schutzpatronin der Kirche und Himmelskönigin.

La fachada principal anuncia al exterior la articulación del templo en dos naves por lo que es una “fachada pantalla”. Un frontispicio con dos portadas que corresponden a los citados períodos de construcción, separadas por un contrafuerte que sirve para contrarrestar el empuje ejercido por los arcos formeros del interior del edificio. En el lado derecho de la fachada, se eleva la torre cuadrilonga cuyas campanas guarecidas en espadañas tañen sin cesar en sus respectivas horas.

La egregia portada principal merece un estudio pormenorizado en las páginas siguientes.

La portada aladaña es más reciente. Fue construida a partir del primer tercio del siglo XVIII, cuando la iglesia fue ensanchada a dos naves. Es mucho más elemental, aunque la traza del arco está inspirada en el anterior. El remate de la portada está horadado por medio de un óculo abocinado cuyos quebradizos ocho ejes radiales en forma de sol han sido tomados de la portada aneja. Y arriba, un alero de tejas constituido por dos hileras y una gárgola semiderruida de madera se instala en la divisoria de las dos naves, sobre el robusto contrafuerte.

*The main facade heralds the church structure in two naves, and is therefore a “screen facade”. A frontispiece with two portals that correspond to the aforementioned periods of construction, separated by a buttress that counteracts the thrust exerted by the arches on the inside of the building. On the right of the facade rises the oblong tower within which the bells in their belfry toll incessantly at their respective hours.*

*The remarkable main entrance will be the subject of a detailed study on the following pages.*

*The adjacent portal is more recent. It was built in the first third of the eighteenth century, when the church was widened to two naves. It is far more rudimentary, although the form of the arc is inspired by the former. The door is topped by a splayed oculus whose eight curving radial lines in the shape of a sun are copied from the adjoining portal. And crowning the combined facades, tiled eaves in two rows and a half-ruined wooden gargoyle at the point where the two naves meet, on the sturdy buttress.*

Die Hauptfassade ist eigentlich ein Vorbau, der durch seine besondere Gestaltung bereits von außen die Aufteilung der Kirche in zwei Schiffe erkennen lässt. Die jeweilige Machart der zwei Portale entspricht den einzelnen Bauzeiträumen. Der trennende Strebe- Pfeiler soll den Druck der Gurtbögen im Gebäudeinneren abfedern. An der rechten Seite der Fassade erhebt sich der würfelförmige Turm, dessen Glocken im Schutz des Giebels zur jeweiligen Stunde fröhlich läuten.

Das prachtvolle Hauptportal verdient es, auf den folgenden Seiten ausführlich beschrieben zu werden.

Das daneben liegende Tor ist jüngeren Baujahrs. Es wurde im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts errichtet, als die Kirche um ein zweites Schiff erweitert wurde. Es ist zwar schlichter als das Hauptportal, ähnelt diesem allerdings mit seinem Bogen. Oberhalb des Eingangs befindet sich ein nach innen gewölbtes, kleines Rundfenster. Seine acht feingliedrigen, sonnenförmig angeordneten Streben sind dem Fenster im Hauptportal nachempfunden. Darüber befindet sich ein zweireihiges Ziegelvordach und zwischen den beiden Schiffen über dem robusten Strebe- Pfeiler sind Reste eines vermorschten hölzernen Wasserspeiers zu erkennen.



La iglesia figura entonces como un edificio con brillo particular en la que permean apacibles atmósferas, sin estridencias. Una construcción de la que emergen numerosos volúmenes y elementos de plasticidad variable, ensamblada adecuadamente en el espacio urbano y social. En medio de vigorosos laureles de Indias se eleva con autonomía propia, desafiando de manera airosa al resto de las construcciones aledañas, por su carácter y sus huellas indelebles del transcurso del tiempo y de la historia.

*The church is a building with its own particular brilliance, which is permeated by an atmosphere of peace and an absence of fuss. A construction of numerous volumes and elements of varying architectural artistry fittingly assembled within its urban and social space. It rises imperiously above the vigorous Indian laurels, gracefully challenging the surrounding buildings, its character and indelible imprint marking the passage of time and history.*

Durch ihre harmonische, schnörkellose Komposition strahlt die Kirche einen besonderen Glanz aus. Das vielförmige Gebäude passt sich mit seinen bildhaft verschiedenartig gestalteten Elementen treffend dem Dorfkern und seiner Gesellschaft an. Umringt von üppigen indischen Lorbeerbäumen erhebt sich die Kirche mit einer ihr eigenen Autorität und fordert mit ihrem ganz besonderen Charakter und den unverwischbaren Spuren von Zeit und Geschichte siegreich die restlichen Nachbargebäude heraus.



**LA PRODIGIOSA PORTADA PRINCIPAL**  
**Diálogos entre atributos y alegorías**

THE PRODIGIOUS MAIN PORTAL  
Dialogues between attributes and allegories

DAS PRACHTVOLLE HAUPTPORTAL  
Ein Dialog zwischen Attributen und Allegorien







# Introduction to the Philosophy of Language

## 1. The Philosophy of Language: What is it?

The philosophy of language is a branch of philosophy that studies the nature, structure, and use of language. It explores the relationship between language and reality, the meaning of words and sentences, and the logic of language. Key questions include: What is the nature of meaning? How do we learn language? What is the relationship between language and thought? How do we use language to communicate?

## 2. The Philosophy of Language: Why is it important?

The philosophy of language is important because it helps us understand the nature of language and its role in human life. It provides a framework for understanding the relationship between language and reality, and for exploring the meaning of words and sentences. It also helps us understand the logic of language and how we use language to communicate.

## 3. The Philosophy of Language: What are the main areas of study?

The main areas of study in the philosophy of language include: semantics (the study of meaning), pragmatics (the study of language use), and the philosophy of language itself. Semantics explores the relationship between words and their meanings, and how meaning is determined. Pragmatics explores how language is used in context, and how the meaning of a sentence can change depending on the situation. The philosophy of language explores the nature of language and its role in human life.

## 4. The Philosophy of Language: What are the main theories?

The main theories in the philosophy of language include: the semantic theory of truth (the idea that the meaning of a sentence is its truth conditions), the pragmatic theory of truth (the idea that the meaning of a sentence is its use in context), and the philosophy of language itself. The semantic theory of truth is based on the idea that the meaning of a sentence is its truth conditions, and that the truth of a sentence is determined by the world. The pragmatic theory of truth is based on the idea that the meaning of a sentence is its use in context, and that the truth of a sentence is determined by the situation.

## 5. The Philosophy of Language: What are the main problems?

The main problems in the philosophy of language include: the problem of meaning (the question of what it means to say something), the problem of truth (the question of what it means to say something is true), and the problem of communication (the question of how we use language to communicate). The problem of meaning is a central issue in the philosophy of language, and it has been the subject of many different theories. The problem of truth is also a central issue, and it has been the subject of many different theories. The problem of communication is a more recent issue, and it has been the subject of many different theories.

## 6. The Philosophy of Language: What are the main questions?



Fue trazada en la segunda mitad de siglo XVII y constituye uno de los paradigmas de la arquitectura en Canarias: un hito cultural de enorme trascendencia.

La composición de la portada está arropada por un extraordinario programa figurativo y ornamental. La portada, el umbral, se transforma en un diafragma abierto, en una ventana abierta al cosmos. En su diseño complejo y laberíntico, las experiencias simbólicas producen caprichosas geometrías e imágenes realistas. Un despliegue de significados que proclaman los firmes valores en los que sustentan el ideario de la iglesia católica en el clima social de la Contrarreforma.

Está labrada en piezas individuales de piedra de arenisca propia del lugar, y las losetas de formas variadas y talladas a bisel han sido sabiamente agrupadas entre sí. Un excelente trabajo artesanal en consonancia con la meritoria reputación de los canteros de la zona.

El equilibrio de la portada es debido a su rigor estructural. Las transiciones melifluas entre las líneas verticales y horizontales, afianzadas en ocasiones por ejes y secuencias rítmicas, redundan en la medida de la composición general.

*Built in the second half of the seventeenth century, this is one of the architectural paradigms of the Canary Islands: a cultural milestone of profound significance.*

*The portal is overlaid by extraordinary figurative and ornamental detail. The threshold becomes a large aperture, a window onto the cosmos. In its complex and labyrinthine design, symbolic experiences produce whimsical geometries and realistic images. A deployment of different meanings proclaiming the constant values that underpinned the ideology of the Catholic Church in the social climate of the Counter-Reformation.*

*It is carved from single pieces of local sandstone, and the bevel edged slabs of varying shapes and sizes have been cleverly grouped together. Excellent craftsmanship in harmony with the highly reputed local quarries.*

*The balance of the portal is due to its structural rigour. The mellifluous transitions between vertical and horizontal lines, occasionally reinforced by axes and rhythmic sequences, add to the measured equilibrium of the overall composition.*

Das Hauptportal wurde in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entworfen und ist ein Musterbeispiel der kanarischen Baukunst - ein kultureller Einschnitt ganz besonderer Bedeutung.

Die Portalfront wird mit einem herausragenden Programm figurativer Elemente und Ornamente gebildet. Das Portal dient als Schwelle, als offen stehendes Tor, als weit geöffnetes Fenster zur Weltordnung hin. Seine komplexe, labyrinthische Gestaltung verbindet symbolische Elemente in Form von verspielten geometrischen Figuren und realistischen Bildern. Die darin entfalteten Bedeutungen spiegeln die festen Werte des katholischen Gedankenguts wider, das die Gesellschaft zu Zeiten der Gegenreformation prägte.

Das Portal besteht aus geschliffenen Sandsteinblöcken der Region, die verschieden geformten, abgekanteten Steinplatten sind wohl durchdacht angeordnet. Ein exzellentes Kunsthandwerk, das dem guten Ruf der regionalen Steinmetze gerecht wird.

Die Ausgewogenheit des Portals beruht auf seiner strengen Aufteilung. Vertikale Linien gehen fließend in horizontale Linien über, sind von Achsen und rhythmischen Sequenzen unterstützt und bilden so eine erhabene Gesamtkomposition.

Acompasadas franjas de cornisas y molduras sirven de límites a las secciones de un interesante frontispicio formado por dos planos superpuestos: uno antepuesto, acotado en la sección central; y el otro, en los flancos laterales, ligeramente adelantado.

De esta manera, en la parte inferior, en un paño retranqueado, figura un arco de medio punto de rosca con acanaladuras y baquetones, y trasdós con decoración taqueada. El arco se apoya en pilastras cuyas cajas se abren y culminan en pequeñas muescas, como si de un ejercicio manierista se tratase, adornándose con sendos capiteles de molduras y tacos. Aunque una decoración más ilustrativa, a base de elementos geométricos y vegetales, figura en las enjutas del arco. Mientras que pilastras pareadas apoyadas en plintos y con capiteles corintios de hojas de acanto, avanzan y flanquean en el tramo inferior de la portada.

La sección superior es mucho más compleja.

*Harmonious borders of cornices and mouldings frame the sections of a captivating frontispiece formed by two overlapping planes: one slightly behind, enclosed within the middle section; and the other, on the flanks, slightly forward.*

*The lower section is thus set back and contains a semicircular arch with grooves and mouldings, the intrados decorated with square billet moulding. The arch is supported by pilasters with carved grooves that culminate in small notches, in a kind of mannerist exercise, both topped with capitals adorned with mouldings and notches. More ornamental decoration, based on geometric and plant motifs, is found on the spandrels of the arch, while paired pilasters, resting on plinths and topped with Corinthian capitals of acanthus leaves, are set forward and flank the lower part of portal.*

*The upper section is much more complex.*

Die dekorativen Borten der Gesimse und Kranzgesimse dienen als Gliederungselemente der Abschnitte der interessant gestalteten Portalfassade, die aus zwei übereinander gelagerten Ebenen besteht. Der vorgelagerte Teil im mittleren Abschnitt schließt sich an die etwas zurück versetzte Ebene der seitlichen Flanken an.

Im unteren, leicht nach hinten versetzten Abschnitt befindet sich ein Rundbogen mit Auskehlungen und Zierleisten in der Laibung sowie dekorativen Einkerbungen im Bogenrücken. Der Bogen wird von Pilastern mit sich nach unten verbreiternden Sockeln gestützt. Als handle es sich um eine manieristische Übung, sind dabei die unteren Enden mit feinen Einkerbungen versehen und die darunter stehenden Kapitelle mit Gesimsen und Friesen verziert. Die Bogenzwickel weisen eine noch illustrativere Dekoration auf, bestehend aus geometrischen Elementen und an Pflanzenformen angelehnten Mustern. Der untere Abschnitt des Portals wird von Pilastern mit korinthischen Kapitellen flankiert, die paarweise angeordnet auf Plinthen ruhen und mit stilisierten Akanthus-Blättern verziert sind.

Die Gestaltung des oberen Abschnitts ist wesentlich komplexer.



En este lugar, vigorosos entablamentos y un frontón inacabado, situado en el eje central de la portada, remarcan la gravedad de la hechura y abren paso a una exuberante y pródiga decoración que encierra un amplio repertorio de imágenes afirmado en atributos: cruces, una figura con alas y precioso tocado, cabezas con penachos, una superficie acuifeira, una paloma, un corazón con una llave, leones rampantes, un sol de ocho radios, serpientes bicéfalas, serpientes que se muerden la cola... Y, para rubricar el programa, una figura geométrica de forma cúbica situada fuera del plano, a la derecha del tercio inferior de la portada.

Una portada sensorial con motivos realistas y abstractos de gran armonía plástica. Un imaginario de una fuerte carga simbólica con atributos espirituales y cosmogónicos que, con la cautela necesaria, es necesario interpretar. Porque las imágenes expresan y revelan, otorgan valores verdaderos transmitidos en significados. No ofrecen otra cosa que una traducción iconográfica en la proyección de su alfabeto icónico: el ejercicio que desvela los contenidos de su hermenéutica. Símbolos y alegorías: arte y mensaje tallado en la piedra.

*Lively entablature and a broken pediment on the central axis of the portal underline the depth of workmanship and give way to exuberant, lavish adornment framing an entire repertory of images that portray attributes: crosses, a figure with wings and a glorious headpiece, heads with plumes, a watery surface, a dove, a heart with a key, lions rampant, a sun with eight rays, two-headed snakes, snakes swallowing their own tails... And the final detail comes in the shape of a cubic geometric figure lying outside the plane, to the right of the lower third of the portal.*

*A portal that awakens the senses with realistic and abstract motifs of great visual harmony. An imaginarium pregnant with symbolism, with spiritual and cosmogonic attributes asking to be interpreted, with the necessary care. The images express and reveal; they transmit true values through meanings. An iconography translated by deciphering the iconic alphabet: an exercise that reveals content through hermeneutics. Symbols and allegories: art and message carved in stone.*

Vorspringende Gebälke und ein gesprengter Dreiecksgiebel als Mittelachse des Portals heben die streng gegliederte Machart hervor und führen nach oben hin in eine üppige Dekoration mit vielfältigen Sinnbildern: Kreuze, eine geflügelte Figur mit prachtvollem Kopfschmuck, federgeschmückte Häupter, eine Wasserfläche, eine Taube, ein Herz mit einem Schlüssel, zwei schreitende Löwen, eine achtstrahlige Sonne, doppelköpfige Schlangen, sich in den Schwanz beißende Schlangen. Das Programm wird von einer geometrischen Figur abgerundet: einer Raute, die sich im unteren Drittel rechts von der Portalfassade abhebt.

Es ist ein eindrucksvolles Portal mit bildhaft sehr harmonisch angeordneten realistischen und abstrakten Motiven. Ein höchst symbolträchtiger Bilderreichtum mit geistlichen und kosmogonischen Attributen, die - wenn auch mit der nötigen Behutsamkeit - interpretiert werden sollten. Die Abbildungen stellen nämlich reale, jedoch symbolisch verschlüsselte Werte dar. Es handelt sich um nichts Anderes als eine ikonografische Übertragung ihrer bildhaften Sprache, die Entschlüsselung ihres Inhalts. Symbole und Allegorien - Kunst und Botschaft in Stein gemeißelt.

Cada símbolo posee su significado propio, aunque, en ocasiones, adopta dos acepciones, según los propósitos del programa iconográfico. Por ejemplo, la paloma, los leones rampantes, el sol, la llave... adquieren una doble interpretación. Pero otros, como la «Gracia Divina», la cruz o la cúbica figura geométrica alcanzan una expresión individual. Todo ello extraído de la *Iconología* de Cesare Ripa (c. 1560?-c. 1625?), un texto publicado en 1593 con numerosas impresiones posteriores. En este sentido, durante los siglos XVII y XVIII fueron estampadas trece ediciones italianas, siete francesas, seis holandesas, cuatro alemanas y dos inglesas, lo que indica la enorme divulgación de este importante documento en los circuitos culturales del pensamiento estético europeo.

La *Iconología* de Ripa es un libro de alegorías y atributos, crucial para la comprensión del arte simbólico en la cultura de la época. Sus raíces están en las fuentes del clasicismo, pues se trata de una vasta compilación basada en la tradición alegórica de Piero Valeriano y de Alciato y en los escritos antiguos de Homero, Ate-neo, Boecio, santo Tomás, Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto y Tasso, entre otros.

*Each symbol has its own meaning, sometimes two, depending on the purposes of the iconography. For example, the dove, the lions rampant, the sun and the key acquire a double meaning. But others, like the "Divine Grace", the cross or the cubic geometric figure have a single meaning. All are copied from Cesare Ripa's Iconologia (c. 1560? - c. 1625?), a text published in 1593 with many subsequent reprints. In the seventeenth and eighteenth centuries, thirteen Italian, seven French, six Dutch, four German and two English editions were published, an indication of the extremely wide dissemination of this important document in the cultural circles of European aesthetic thought.*

*Ripa's Iconologia is a book of allegories and attributes, crucial for understanding symbolic art in the culture of the time. It drew on classical sources for inspiration, and is a vast compilation based on the allegorical tradition of Piero Valeriano and Alciati and the ancient writings of, inter alia, Homer, Athenaeus, Boethius, Thomas Aquinas, Dante, Petrarch, Boccaccio, Ariosto and Tasso.*

Jedem Symbol kann eine eigene Bedeutung zugeordnet werden, manchmal sind es - je nach Absicht der ikonografischen Sprache - auch zwei. Die Taube, die schreitenden Löwen, die Sonne, der Schlüssel - sie alle sind zweideutig. Andere Symbole wie die „göttliche Gnade“, das Kreuz oder die würfelförmige, geometrische Figur sind eindeutig. Alle Interpretationen stammen aus dem ikonografischen Wörterbuch von Cesare Ripa (ca 1560-1625), der *Iconologia*, 1593 veröffentlicht und mit zahlreichen späteren Auflagen. Früher, zwischen dem 17. und dem 18. Jahrhundert, wurden 13 italienische, sieben französische, sechs holländische, vier deutsche und zwei englische Auflagen gedruckt, was die weite Verbreitung dieser wichtigen Schrift innerhalb der kulturellen Kreise der ästhetischen Strömung Europas veranschaulicht.

Die *Iconologia* von Ripa ist ein Werk über Allegorien und Attribute, das zum Verständnis der symbolischen Kunst jener Epoche unabdingbar ist. Seine Wurzeln liegen im Klassizismus, es handelt sich um eine umfassende Sammlung mit Grundlage auf der allegorischen Tradition von Piero Valeriano und Alciato sowie auf den antiken Schriften von Homer, Athenaios, Boethius, dem Heiligen Thomas, Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso und anderen.



Los símbolos de la portada están asociados con los elementos de la Naturaleza y con representaciones zoomorfas, animistas y materiales, con una fuerte carga simbólica espiritual y cosmogónica. Los registros tienden a exaltar los ideales reformistas de la Iglesia en el seno de la Contrarreforma religiosa; una apología afirmada en el Concilio de Trento (1545-1563) contra las doctrinas protestantes. En esta coyuntura, los símbolos de la portada nos conducen a la afirmación de la Iglesia y de la «Fe» católica y cristiana. Y, además, a la constatación de la Naturaleza a través de sus cuatro elementos, regida por el mundo divino y el reino de los cielos.

Veamos cada uno de los símbolos.

*The symbols on the portal are associated with elements of Nature and zoomorphic, animist and material representations, with strong spiritual and cosmogonical symbolism. Historical records tend to exalt the reformist ideals of the Church during the religious Counter-Reformation; an apologia that was affirmed at the Council of Trent (1545-1563) in opposition to the Protestant doctrines. Reflecting these circumstances, the symbols on the portal lead us towards an affirmation of the church and of the Catholic and Christian “Faith”, as well as to the substantiation of Nature through its four elements, governed by the divinity and the kingdom of heaven.*

*Let us take a look at each of the symbols.*

Die Symbole des Portals sind mit den Naturelementen und mit zoomorphen, animistischen und materiellen Repräsentationen verbunden und sind reich an spiritueller und kosmogonischer Symbolik. Die Darstellungen spiegeln erhöht die reformistischen Ideale der Kirche zur Zeit der Gegenreformation wider, die das Konzil von Trient (1545-1563) als Abwehr gegen die protestantischen Lehren eingeführt hatte. Die Symbole auf dem Portal sind in diesem Zusammenhang als Festigung zur Kirche, zum christlich-katholischen Glauben zu verstehen. Außerdem dienen sie zur Anerkennung der Natur mit ihren vier Grundelementen, die von der göttlichen Welt und vom Himmelreich aus geleitet wird.

Sehen wir uns die einzelnen Symbole an.





La CRUZ, el icono más popular de la cristiandad, el atributo central del arte cristiano que desplaza al hombre la tierra y lo eleva a la esfera espiritual, se eleva en lo alto de la estructura: es el climax retórico de la portada. Supone el estandarte en el que reside la elocuencia del mensaje; símbolo religioso asociado entre los creyentes con el “árbol de salvación”.

La cruz figura tanto en el eje central como en los remates de las estructuras verticales, aquí en cotas inferiores, formando entonces el conjunto de cruces una composición triangular. Un esquema que logra adecuada sintonía en el frontón inferior.

En el ángulo inconcluso del frontón, y en el mismo eje central, debajo de la cruz, aparece la figura de la GRACIA DIVINA caracterizada como una hermosa mujer con alas celestiales, amplio tocado sobre su cabeza y apoyada en un disco circular de haces lumínicos. La «Gracia Divina» emerge con todo su encanto de una superficie acuática, sugerida por las ondas hábilmente talladas en la piel pétrea, y también aquí figura la paloma del Espíritu Santo.

*The CROSS, the most popular icon of Christianity, the central attribute of Christian art that transports man from earth and raises him to the spiritual sphere, stands at the top of the structure: the rhetorical climax of the portal. It is the insignia in which the eloquence of the message resides; a religious symbol that believers associate with the “tree of salvation”.*

*The cross appears in both the central section and at the top of the lateral vertical structures, slightly lower down, the three crosses forming a triangular composition. A form that mirrors the lower pediment.*

*Framed by the broken apex of the pediment, in the central section, beneath the cross, appears the figure of DIVINE GRACE characterised as a beautiful woman with heavenly wings, a large headdress on her head, resting on a circular disc of beams of light. “Divine Grace” emerges gracefully from a watery surface, suggested by waves skilfully carved on the stone; here, too, is the dove representing the Holy Spirit.*

Das KREUZ ist das am weitesten verbreitete christliche Symbol, das zentrale Element der christlichen Kunst. Es hebt den Menschen von der Erde in geistliche Sphären. So erhebt es sich auch am höchsten Punkt über dem Portal und bildet somit dessen rhetorische Klimax und verkörpert die Eloquenz der Botschaft - ein religiöses Sinnbild, welches die glaubenden Menschen mit dem „Baum der Erlösung“ verbinden.

Kreuze sind sowohl in der senkrechten Mittelachse als auch an den Abschlüssen der vertikalen Linien platziert, dort leicht nach hinten versetzt. Diese somit geformte Dreiecksstruktur wird im darunterliegenden Giebel erneut aufgenommen.

Im gesprengten Giebelwinkel der Mittelachse des Portals thront unter dem Kreuz die GÖTTLICHE GNADE, personifiziert dargestellt als schöne Frauenfigur mit Engelsflügeln. Sie trägt einen prachtvollen Kopfschmuck und stützt sich auf einen Lichtkranz. Die „Gratia divina“ steigt in ihrer gesamten Herrlichkeit aus einer Wasserfläche empor, wozu das Gestein geschickt wellenförmig zugehauen wurde. Links darunter ist der Heilige Geist in Taubenform abgebildet.





Todo ello en correspondencia a la descripción que hace Ripa de la misma alegoría como una mujer sedente, hermosa y sonriente, adornada con un precioso tocado que le cubre la cabeza, pues sus cabellos son de gran esplendor.

Dice Ripa, además, que irá acompañada de la paloma del Espíritu Santo, acomodada en un recipiente que contenga una gran cantidad de agua y debe figurar arriba, cerca del cielo, porque la «Gracia» no procede sino de Dios. Y para lograrla, manifiesta Ripa, es necesario... *convertirse en todo a Él*. El autor del erudito texto representa a la «Religión» adornándola con una espléndida capa pluvial, resplandeciendo sobre ella la luz de sus rayos, acompañada del Espíritu Santo en forma de paloma. Inequivocas referencias que se manifiestan en la portada de Pájara.

*All is in keeping with Ripa's description of that same allegory as a beautiful woman, sitting and smiling, adorned with a beautiful headdress that covers her head, her golden locks surrounded with splendour.*

*Ripa also said that she was to be accompanied by the Holy Spirit in the form of a dove in a recipient containing a large amount of water and must appear up near the sky, because "Grace" originates from God alone. And to achieve this, said Ripa, it is necessary... to convert in everything to Him. The author of this erudite text represents "Religion" adorned with a splendid cope, illuminated by rays of light, accompanied by the Holy Spirit in the form of a dove. Unequivocal references that appear on the Pájara portal.*

Die Darstellung auf dem Portal entspricht Ripas allegorischer Figur: eine schöne, lächelnde Frau in sitzender Position, mit eindrucksvollem Kopfschmuck und wallendem Haar.

Zudem wird sie nach Ripa von der Taube des Heiligen Geists begleitet, die sich in einem mit Wasser gefüllten Gefäß weit oben befindet, nahe dem Himmel, denn die „Gnade“ kann nur von Gott kommen. Um sie zu erlangen, ist es nach Ripa notwendig, *sich in allem in Ihn zu verwandeln*. Laut der Beschreibung des Gelehrten ist die „Religion“ von einem glänzenden Pluviale umgeben, auf dem sich ihre funkelnde Ausstrahlung spiegelt. Begleitet wird die Frauengestalt vom als Taube dargestellten Heiligen Geist. Diese Referenzen sind am Portal der Kirche von Pájara klar wiederzuerkennen.





El AGUA contenida en aquél recipiente, constituye el elemento más preciado y el más necesario para el desarrollo de la vida humana. Y así lo indica Ripa, extrayendo ideas de los poetas Hesíodo y Tales de Mileto para quienes... *el Agua no es solo principio de las cosas, sino Señora de todos los Elementos, por cuanto consume la Tierra, apaga el Fuego y se remonta por encima de los Aires, cayendo desde el Cielo cuando fuere sazón, para que todas las cosas necesarias al hombre nazcan sobre la Tierra.*

Mientras que la PALOMA ha sido dada por Cristo como símbolo de verdadera sencillez, pues a través de esta virtud es posible alcanzar el reino de los cielos. Por este motivo, Ripa representa la «Justicia Divina» por medio de una mujer de singular belleza coronada por una blanca paloma. La mujer es hermosa porque todo lo que pertenece a la divinidad participa de la «Divina Esencia», como dicen los santos teólogos, pues Dios es la suma perfección y unidad de belleza. La divina justicia es la intercesora entre el Espíritu Santo, vínculo de amor entre el padre y el hijo, representado por el símbolo de la paloma, y aquellos príncipes que gobiernan el mundo.

*The WATER in the recipient is the most precious and necessary element for human life. And so said Ripa, drawing on ideas from Hesiod and Thales of Miletus for whom... Water is not only the beginning of things, but Lady of All Elements, because it consumes the Earth, extinguishes Fire and climbs above the Air, falling from Heaven when the seasons require, so that all things necessary to man may be born on Earth.*

*The DOVE, meanwhile, has been given by Christ as a symbol of true simplicity, because it is possible to reach the kingdom of heaven through this virtue. Therefore, Ripa represents "Divine Justice" as a woman of singular beauty crowned by a white dove. The woman is beautiful because all that belong to the divinity partake of the "Divine Essence", in the words of the saintly theologians, for God is the absolute unity of perfection and beauty. Divine justice is the intercessor between the Holy Spirit - the bond of love between father and son, represented by the symbol of the dove - and the princes who rule the world.*

DAS WASSER im oben beschriebenen Gefäß ist das wertvollste und wichtigste Element für die Entwicklung menschlichen Lebens. So beschreibt es auch Ripa und folgt dabei dem Gedankengut von Hesiod und Thales von Milet, für die *das Wasser nicht nur der Urgrund der Dinge ist, sondern Herrscher über alle Elemente, die Erde in sich aufnehmend, das Feuer löschend, über die Lüfte emporsteigend und gegeben vom Himmel herabströmend, damit die Bedürfnisse der Menschheit auf Erden gedeihen.*

Die TAUBE wiederum dient Christus als Symbol der Lauterkeit, die ins Himmelreich führt. Aus diesem Grund wird die „Gerechtigkeit Gottes“ bei Ripa als Frau von einzigartiger Schönheit dargestellt, die mit einer weißen Taube gekrönt ist. Ihre besondere Schönheit liegt darin begründet, dass nach den Kirchenvätern alles Göttliche von der „Essenz Gottes“ ausgeht. Gott ist die höchste Vollkommenheit und Schönheit. Gottes Gerechtigkeit vereint den Heiligen Geist, das von der Taube symbolisierte Band der Liebe zwischen Vater und Sohn, und die weltlichen Herrscher.







Y la paloma se asocia a un CORAZÓN CON UNA LLAVE en la portada de Pájara. Ambos atributos, sobresaliendo de aquella superficie acuosa, y ubicados sobre las cornisas diagonales del frontón, están igualados a través de una supuesta línea horizontal. Tienen significados individuales y asociados.

En el primero de los casos, el corazón -junto a la paloma- simboliza la integridad del hombre y, en este sentido, Ripa lo representa en la virtud de la «Sinceridad». También el corazón es el símbolo de la presencia divina, pues en la doctrina cristiana el corazón contiene el reino de los cielos ya que este órgano central del individuo, hacia el cual retorna la persona en su andadura individual, representa el estado primordial y, por tanto, el lugar de la actividad divina. Según *La Biblia*, ocupa un lugar central en la vida espiritual: piensa, decide y afirma sus responsabilidades. Es decir, en la tradición bíblica el corazón simboliza el hombre interior, su vida afectiva, donde reposa la inteligencia y la sabiduría. El corazón es al hombre interior lo que el cuerpo es al hombre exterior, y siempre está ligado al espíritu. El corazón hace referencia a la sinceridad, al amor y a la bondad. Por eso el corazón expresa la dimensión noble de la vida del hombre.

*And the dove is associated with a HEART WITH A KEY on the Pájara portal. Both these attributes, projecting from the watery surface and located on the diagonal cornices of the pediment, are joined by the same horizontal plane. They have individual and associated meanings.*

*In the first, the heart - along with the dove - symbolises man's integrity, represented by Ripa in the virtue of "Sincerity". The heart is also the symbol of divine presence, since in Christian doctrine the heart contains the kingdom of heaven because this central organ, to which the person returns in his individual journey, represents the primordial state and, therefore the seat of divine activity. According to the Bible, it occupies a central place in the spiritual life: it thinks, decides and affirms its responsibilities. So in biblical tradition the heart symbolises the inner man, his emotional life, where intelligence and wisdom reside together. The heart is to the inner man what the body is to the outer man, and is always linked to the spirit. The heart is a reference to sincerity, love and goodness. And so the heart expresses the noble dimension of human life.*

Der Taube gegenüber ist ein HERZ MIT SCHLÜSSEL zu sehen. Beide aus dem Wasser emporsteigenden Attribute befinden sich auf dem Kranzgesims des Dreieckgiebels und sind durch eine horizontale Leiste verbunden. Somit besitzen die Figuren neben ihrer eigenen Symbolik auch eine gemeinsame Bedeutung.

Herz und Taube symbolisieren im Zusammenspiel die Lauterkeit des Menschen, die Ripa sinngemäß durch die Tugend der „Aufrichtigkeit“ darstellt. Das Herz gilt ferner als Sinnbild der Gegenwart Gottes. Als Hauptorgan des Menschen beherbergt es in der christlichen Lehre das Himmelreich. Zu ihm kehrt der Mensch auf seinem Lebensweg zurück, es symbolisiert den Urzustand und somit die Quelle des göttlichen Schaffens. Laut der *Bibel* spielt es im spirituellen Leben eine zentrale Rolle: Es denkt, entscheidet und übernimmt Verantwortung. So symbolisiert das Herz in der biblischen Tradition das Innere des Menschen, sein Gefühlsleben und den Kern seiner Intelligenz und Weisheit. Das Herz ist für die verinnerlichten Menschen wie der Körper der nach außen gerichteten Menschen. Stets mit der Seele verbunden steht das Herz für Aufrichtigkeit, Liebe und Güte und symbolisiert deshalb das Edle des menschlichen Lebens.

Mientras que la llave es un símbolo del poder y del mandamiento, es la que domina, abre y cierra la puerta, sobre todo las llaves del reino de los cielos. Es la esfera de profesión de la «Fe Cristiana» en el sentido otorgado por san Mateo. La clave, la que «abre» el aprendizaje: la «Fe», primer peldaño de la escalera mística, primera piedra del templo, y primer agente sobre nuestro sujeto mineral. De esta manera, el medio iconográfico, el símbolo, no constituye una mera alegoría sino una verdadera representación formal del mensaje que asocia la esfera espiritual con las formas materiales: al cielo con la tierra. Por eso, la llave posee aquí un significado más. Está relacionada con uno de los cuatro elementos: la tierra.

En el libro tercero de la *Genealogía de los Dioses*, Boccaccio describe a la tierra como una matrona, con base a lo prescrito por Virgilio en su libro sexto de *La Eneida*. La figura, representada en la alegoría del «Carro de la Tierra» de Ripa, sirve para mostrar que la tierra ...cuando llega la estación invernal, se encierra sobre sí misma escondiendo en su interior la semilla antes esparcida sobre ella; germinando la cual brota después, llegado el tiempo de la Primavera, momento en que se dice que la Tierra se abre.

*The key is a symbol of power and commandment, it dominates, it opens and closes doors, the keys to the kingdom of heaven above all. It is the profession of "Christian Faith" as interpreted by Matthew. The key, which "opens" learning: "Faith", the first rung of the mystical ladder, the foundation stone of the church and primary agent. Thus the iconographic medium - the symbol - is not merely an allegory but a true formal representation of the message that associates the spiritual realm with material form: heaven and earth. For this reason, the key here has another meaning. It is related to one of the four elements: Earth.*

*In the third book of his Genealogy of the Gods, Boccaccio describes the earth as a midwife, based on Virgil's prescription in the sixth book of the Aeneid. The figure represented in Ripa's allegory of the "Chariot of Earth" shows that the earth... when winter arrives, folds in upon herself hiding inside the seeds previously scattered over her; these germinate to then sprout forth with the arrival of Spring, the moment when it is said that the Earth opens herself up.*

Der Schlüssel wiederum steht für Macht und Gebot. Schlüssel beherrschen, öffnen und schließen Türen, vor allem die Himmelsschlüssel. Der Schlüssel ist im Sinne Matthäus Sinnbild des „Christlichen Glaubens“, der Schlüssel zum Weg der Erkenntnis. Der „Glaube“, die erste Sprosse der mystischen Leiter, der Grundstein des Tempels, das erste Element unseres Steinportals. Ikonografisch so dargestellt ist dieses Symbol mehr als nur eine Allegorie. Vielmehr verkörpert es die Botschaft, die die geistliche Sphäre - den Himmel - mit dem Materiellen - der Erde - eint. Aus diesem Grund besitzt der Schlüssel eine weitere Sachebene, die mit der Erde, einem der vier Elemente, verbunden ist.

Im dritten Buch der *Genealogie der Göttergeschlechter* beschreibt Boccaccio die Erde als Matrone und bezieht sich dabei auf einen Text aus Vergils sechstem Buch der *Aeneis*. Die Figur, verkörpert durch die Allegorie von Ripas „Erdwagen“, soll verdeutlichen, dass die Erde ...wenn die kalte Jahreszeit beginnt, sich über sich selbst schließt und in ihrem Inneren den Samen versteckt, der davor auf ihr verteilt war; dieser sprießt danach und treibt Knospen, wenn das Frühjahr anbricht und die Erde sich auftut.



Cuando la llave está asociada al corazón, este se transforma en ejemplo de amor divino ya que es el alimento para la plegaria y fundamento del culto. En esta dimensión, el corazón está al amparo de la iglesia a quién se confía únicamente el poder de abrirlo con la «llave», de interpretarlo en sus lados oscuros y en sus lecciones de vida. Es decir, es un símbolo positivo de la santidad que solo se alcanza con la perseverancia de la práctica del bien. Solo así se puede conquistar el reino de los cielos. Una apología ilustrada por Ripa en la figura alegórica de la «Fe Católica» en la que describe que en el interior del corazón se contiene la viva y verdadera «Fe». Y esta se logra, según san Pablo, por medio de la lectura de los libros canónicos. Por ello, para llegar al reino de los cielos el corazón debe ser abierto por la llave, un símbolo que apunta a la divina y eterna existencia y de incontestable potestad espiritual en aquél momento en el que Cristo entregó a san Pedro las llaves y, con ello, la suprema autoridad, diciéndole... *Y te daré las llaves del Reino de los Cielos y cuanto atares en la tierra será atado también en los Cielos y cuanto desatares en la tierra, será desatado también en los Cielos.* Para Ripa, también las llaves se relacionan con el poder eclesiástico pues, según los méritos de los hombres, abren o cierran el camino hacia el reino de los cielos.

*When the key is associated with the heart, then the heart becomes an example of divine love as it is food for prayer and the foundation of worship. In this dimension, the heart is under the protection of the church, in which it confides the sole power to open it with the "key", to interpret it in its dark side and its life lessons. It is a positive symbol of the holiness that can only be achieved by persevering to do good. Only then may the kingdom of heaven be reached. Ripa illustrated an apologia with the allegorical figure of the "Catholic Faith" in which he describes how the living and true "Faith" is contained within the heart. And this is achieved, according to Saint Paul, by reading the scriptures. Therefore, to reach the kingdom of heaven the heart must be opened by a key, a symbol that points to divine and eternal existence and indisputable spiritual power at the moment that Christ gave Peter the keys and thus supreme authority, saying... I will give you the keys of the kingdom of heaven, and whatever you bind on earth shall be bound in heaven, and whatever you loose on earth shall be loosed in heaven. For Ripa, the keys are also related to ecclesiastical power because, according to the merits of men, they open or close the way to the kingdom of heaven.*

Durch die gemeinsame Darstellung von Herz und Schlüssel ergibt sich das Sinnbild der göttlichen Liebe, denn es ist Ursprung des Gebets und der Gottesverehrung. Wer sein Herz vom Schlüssel der Kirche öffnen lässt, wer dazu bereit ist, sich seinen Abgründen und den Lehren des Lebens zu stellen, der steht unter dem Schutz der Kirche. Das Symbol steht im positiven Sinne für die Heiligkeit, die man einzig durch gute Werke erreichen kann. Nur so liegt der Weg zum Himmelreich frei. In einer illustrierten Schrift über die allegorische Figur des „Katholischen Glaubens“ beschreibt Ripa, tief im Herzen wohne der lebendige und wahrhaftige „Glaube“. Nach dem Heiligen Paulus erlangt man ihn durch die Lektüre der Heiligen Schrift. Deswegen muss das Herz mit dem Schlüssel geöffnet werden, um ins Himmelreich zu gelangen. Das Symbol des Schlüssels verweist demnach auf Gottes Ewigkeit, auf die unbestreitbare geistliche Macht. Denn als Christus dem Heiligen Petrus die Schlüssel überreichte, verlieh er ihm höchste Autorität und sagte zu ihm... *Ich will dir die Schlüssel des Himmelreichs geben: Alles, was du auf Erden binden wirst, soll auch im Himmel gebunden sein, und alles, was du auf Erden lösen wirst, soll auch im Himmel gelöst sein.* Für Ripa hängen die Schlüssel auch mit der Macht der Kirche zusammen, da sie, je nach Verdienst des Menschen, das Himmelstor entweder öffnen oder verschließen können.







Sobre estos atributos (la paloma, el corazón y la llave) y reposados en las cornisas del frontón, figuran dos LEONES RAMPANTES que se arrastran de manera sigilosa. Sus desgarradas lenguas parecen lamer los rostros de dos imágenes con penachos colocadas arriba, a ambos lados de la representación de la «Gracia Divina».

Piero Valeriano hace mención a los símbolos ocultos asociados al león. Desde las culturas antiguas, sobre todo en la egipcia, fue considerado como un signo de vigilancia. El mismo autor expresa que [el león] nunca abre los ojos por completo sino mientras duerme. Y dice Ripa... *acostumbraban a ponerlo en la puertas de los templos... en la Iglesia es preciso velar con ánimo despierto la buena realización de la oración, mientras el cuerpo, al contrario, debe permanecer adormecido y distante de las cosas del mundo.*

Por otra parte, Andrea Alciato, en su emblema XV, lo utiliza junto al gallo para representar la vigilancia y la custodia. Es decir, el león es el guardián del espacio sagrado, logrando una clara aplicación en la Contrarreforma de la Iglesia.

*Above these attributes (dove, heart and key), resting on the top of the raking cornices of the pediment, are two LIONS RAMPANT advancing stealthily. Their ungainly tongues seem to lick the faces of the two figures crowned with plumes placed just above them, on either side of the representation of "Divine Grace".*

*Piero Valeriano mentioned the occult symbols associated with the lion. Since the time of ancient cultures, particularly the Egyptians, it was considered a sign of vigilance. He states that [the lion] never open its eyes fully but while it sleeps. And Ripa says... they usually place it on the doors of churches... in the Church it is necessary to ensure the proper performance of prayer with spirit awakened, while the body, on the contrary, must remain numb and detached from worldly things.*

*Andrea Alciato, for his part, in his Emblemata, used it together with the cockerel to represent vigilance and custody. The lion is the guardian of the sacred space, a role quite clearly defined in the Counter-Reformation of the Church.*

Über diesen Attributen (Taube, Herz und Schlüssel) sind auf beiden oberen Längsseiten des Giebels zwei geheimnisvoll SCHREITENDE LÖWEN abgebildet. Mit ihren überdimensionalen Zungen scheinen sie zwei federgeschmückte Häupter abzulecken, die sich direkt zu beiden Seiten der personifizierten „Gnade Gottes“ über den Löwen befinden.

Piero Valeriano verweist auf die verborgenen Symbole des Löwen. In den Kulturen der Antike, vor allem in Ägypten, war es eine Wächterfigur. Der Gelehrte schreibt, dass [der Löwe] die Augen nur im Schlaf ganz öffnet. Und Ripa schreibt... *Sie pflegten ihn vor die Tore der Tempel zu stellen .... In der Kirche ist es nötig, mit aufgewecktem Geist das Gebet zu bewachen, während der Körper zur Ruhe kommen und der Weltlichkeit entsagen soll.*

Andrea Alciato stellt dem Löwen andererseits in seinem 15. Emblem den Hahn zur Seite. Gemeinsam stehen sie für Wachsamkeit und Bewachung. Der Löwe hat als Bewächter des heiligen Raums einen festen Platz in der Symbolik der Gegenreformation.





Son también dos leones los que conducen el «Carro de la Tierra» de Ripa, pues, según expresa Solino en su *Libro de las Cosas Maravillosas*, mientras caminan sobre la tierra, borran con las colas las huellas de sus pies para que los cazadores no puedan seguir su pista. Lo mismo que realizan los agricultores con los terrenos, pues una vez esparcidas las semillas cubren los surcos para que los pájaros no coman la simiente. La asociación del león con la tierra, también es mostrada en una medalla de Giordano que describe el carro de Cibeles arrastrado por dos leones para simbolizar a la agricultura.

Y más arriba, en lo más alto, debajo de la cruz central y acotando la imagen de la «Gracia Divina», dos **ROS-TROS CON PENACHOS EN LA CABEZAS** que suponen para Ripa la manifestación del aire, pues lo representa en su alegoría por medio de la imagen de una mujer que esparce sus cabellos al viento. San Isidoro expresa, por otro lado, que los vientos nacen de los aires. Argumento que le vale a Ripa para explicar que los aires purgan los vientos más templados y benignos recayendo esta virtud en «Céfiro», el viento depurador y portador de la vida ya que fue el preferido por los clásicos, como el arcano poeta Homero y el filósofo Plutarco.

*Two lions also pull Ripa's "Chariot of Earth" since, as described by Solinus in his De mirabilibus mundi, when they walk upon earth they erase their footprints with their tails so hunters cannot track them. Just as farmers do with their land, because once they have scattered the seeds they cover the furrows so birds cannot eat the seeds. The association of lions with the land is also seen on a Giordano medal portraying the chariot of Cybele drawn by two lions to symbolise agriculture.*

*And higher up, at the very top, below the central cross and flanking the image of "Divine Grace", are two HEADS CROWNED WITH PLUMES, representing for Ripa the manifestation of air, which he portrays in his allegory as the image of a woman who spreads her hair in the wind. Saint Isidore said, moreover, that winds are born of the air. This argument was upheld by Ripa, who explained that air purges more temperate and mild winds, a virtue that falls to "Zephyrus", the purifying wind and bearer of life preferred by classical authors such as the poet Homer and the philosopher Plutarch.*

Auch Ripas „Erdwagen“ wird von zwei Löwen gezogen. Nach Solinus Werk „Die Wunder der Welt“ verwischen sie beim Schreiten ihre Spuren mit dem Schwanz, damit die Jäger ihrer Fährte nicht folgen können. Genauso verfahren auch Bauern mit ihrem Ackerland, denn nach der Aussaat bedecken sie die Furchen mit Erde, um die Samen vor den Vögeln zu schützen. Die Verbindung des Löwen mit der Erde ist auch auf einer Medaille Giordanos zu erkennen: Auf ihr ist der Wagen der Kybele abgebildet, der von zwei Löwen gezogen wird, ein Sinnbild der Landwirtschaft.

Etwas weiter oben, kurz unter dem mittleren Kreuz, flankieren zwei **FEDERGESCHMÜCKTE KÖPFE** die „Gnade Gottes“. Für Ripa symbolisieren sie das Luftelement. In seiner Allegorie veranschaulicht er sie deswegen mit dem Bild einer Frau mit wehenden Haaren. Bei Isidor von Sevilla ist andererseits zu lesen, dass die Winde in den Lüften entstehen. Darauf aufbauend beschreibt Ripa, dass die Lüfte die mildesten und gütigsten Winde ausstoßen. Der sanfteste von allen - so Ripa - sei Zephyr, der reinigende und lebensspendende Wind. Von den Klassikern wie dem mystischen Dichter Homer und dem Philosophen Plutarch wird er von allen Winden am meisten geschätzt.

En la alegoría «Salubridad o Pureza de los Aires», Ripa manifiesta que hay que representar el referido viento en lo más alto (como figura en la portada de Pájara) ya que al separarse de la tierra se asemeja así a la pureza de los cielos. En este contexto, habría que considerar, además, que la representación de la cabeza en las culturas ancestrales es significado del receptáculo del alma que podría ascender al reino de los cielos a través de la fuerza purificadora de los benignos vientos.

Para Piero Valeriano -según la cultura egipcia- los rostros con penachos representan a uno de los «sentidos». Ilación que utiliza Ripa para expresar que *llevar un penacho en la cabeza todos los sentidos cambian y se transforman de igual modo que las plumas de un penacho... con el más leve soplo de aire que las mueve*. Se trata de la alegoría de la «Pureza de los Aires». Entre otros atributos, enseña en su mano derecha una paloma y en la siniestra una personificación del viento Céfiro, también llamado Favonio. En este caso dice Ripa que la paloma es el más propio jeroglífico del aire, según narra Piero Valeriano en su libro XXII. Mientras que la figuración de Céfiro es debida al hecho de que los vientos nacen de los aires.

*In his allegory "Health or Purity of Air" Ripa said that the wind must be represented at the highest point (as on the Pájara portal) because when separated from earth it approaches the purity of heaven. Likewise, it should also be borne in mind that representations of the head in ancient cultures signified the receptacle of the soul, which could reach the kingdom of heaven through the purifying force of benign winds.*

*For Piero Valeriano, heads with plumes - according to Egyptian culture - represent one of the "senses". A connection that Ripa used to express the idea that wearing a headdress changes all the senses, which are ever shifting just as the feathers of a plumage... with the lightest breath of air that moves them. This is the allegory of "Purity of the Air". Among other attributes, in her right hand there is a dove and in her left a personification of the wind Zephyrus, also known as Favonius. Ripa says that the dove is the hieroglyph most suited to air, as Piero Valeriano relates in his Book XXII. The figuration of Zephyrus is due to the fact that the winds are born of air.*

In der Allegorie „Lauterkeit oder Reinheit der Lüfte“ erklärt Ripa, dass der eben genannte Wind an höchster Stelle repräsentiert sein muss (wie es am Portal von Pájara der Fall ist). Indem man den Wind von der Erde trenne, gleiche er der Lauterkeit des Himmels. In den Kulturen der Antike wurden Köpfe zudem dargestellt, um die Heimat der Seele zu verkörpern, die durch die reinigende Kraft der gütigen Winde ins Himmelreich aufsteigen kann.

Piero Valeriano beschreibt, dass nach der ägyptischen Kultur federgeschmückte Köpfe einen der „Sinne“ symbolisierten. Ripa spinnt diesen Gedanken weiter und erläutert, dass ein Federkopfschmuck alle Sinneswahrnehmungen verwandelt und sie wie die Federn des Kopfschmucks durch den leichtesten Windhauch, der sie bewegt, umformt. Es handelt sich um die Allegorie der „Lauterkeit der Lüfte“. Neben weiteren Attributen lässt er sie in ihrer rechten Hand eine Taube halten, in der linken den personifizierten Wind Zephyr, auch Favonio genannt. Nach Ripa ist die Taube die beste Hieroglyphe für das Luftelement, wie es auch Piero Valeriano in seinem 22. Buch beschreibt. Die Personifikation des Windes Zephyr wiederum rührt daher, dass sich die Winde in den Lüften bilden.



El beneficioso viento Céfiro, como los vientos Boreas y Aquilón, son portadores de vida y de salubridad pues purifican los aires. Por ello Homero, el creador de los vientos citados, dice a Céfiro en un bellissimo poema épico:

*Más a ti en los confines de la Tierra / al campo Elíseo los celestes numes / te enviarán, donde está Radamanto / donde es tranquila la vida de los mortales / donde no hay nieve, ni largo invierno / ni lluvia jamás; que sólo el Céfiro expira / su aura suave, que por el Océano / expulsa la trae refrigerio.*

Hasta ahora, todo lo que se ha interpretado está fuera del frontón de la portada. Pero en su tímpano, en medio de recortadas figuras geométricas, aparece otro atributo: un óculo abocinado adquiere forma de sol con sus ocho ejes radiales ligeramente quebrados.

*The salutary wind Zephyrus, like the winds Boreas and Aquilon, is a carrier of life and health since it purifies the air. Thus Homer, namer of these winds, says to Zephyrus in a beautiful epic poem:*

*But thee the ever-living gods will send / Unto the Elysian plain and distant bounds / Of Earth, where dwelleth fair-hair'd Rhadamanthus. / There life is easiest unto men; no snow, / Or wintry storm, or rain, at any time, / Is there; but evermore the Ocean sends / Soft-breathing airs of Zephyr to refresh / The habitants.*

*Everything interpreted so far lies outside the pediment. But inside, in the tympanum, amid carved geometric shapes, another attribute appears: a flared oculus takes the form of the sun with eight slightly curved radial lines.*

Der gütige Wind Zephyr trägt reinigend wie die Winde Boreas und Aquilo Leben und Lauterkeit in sich. Deswegen widmet Homero, Schöpfer der genannten Winde, dem Zephyr einen herrlichen Gesang:

*Die Götter führen dich einst an die Enden der Erde, / In die elysische Flur, wo der bräunliche Held Radamanthus / Wohnt, und ruhiges Leben die Menschen immer beseligt: / Dort ist kein Schnee, kein Winterorkan, kein gießender Regen; / Ewig wehn die Gesäusel des leiseatmenden Westes, / Welche der Ocean sendet, die Menschen sanft zu kühlen ...*

Alle bisher interpretierten Elemente befinden sich außerhalb des Dreieckgiebels des Portals. Im Tympanon entdeckt man - umrahmt von eingeritzten geometrischen Figuren - ein weiteres Attribut: Ein kleines, nach innen gewölbtes, einer Sonne ähnliches Rundfenster mit acht gebogenen Streben, die sich strahlenförmig ausbreiten.





El SOL por su forma resplandeciente es asociado con el elemento fuego, y ligado a la figura del círculo tiene relación con el cielo cósmico al participar de su perfección. Es decir, el cielo se representa como un sol evocador del espíritu: *Mi madre es la Tierra, mi padre el Sol*. El sol hace visible la totalidad de las cosas y nos conduce a la verdad.

«La Claridad», en la alegoría de Ripa, es una joven desnuda que exhibe un sol en su mano: solo es claro lo que puede verse a través de la luz, por medio de la verdad llegaremos al reino de los cielos. A través del sol, y también de la luna, se muestra el vínculo que tiene los asuntos naturales, es decir en la tierra, con las divinas, en el cielo, enlazadas permanentemente por una fuerza oculta: un diálogo permanente en la portada de Pájara.

Pero para llegar a la verdad hay que tener virtud que es el mayor de los adornos del alma... *solo las personas virtuosas se elevan a la estrellas de la ardiente Virtud* -como dijo Virgilio- y Dios personifica la virtud y la bondad de un mundo total perfecto y acabado.

*The SUN with its resplendent form is associated with the element fire and, linked to the figure of the circle, is related to the cosmos in that it contributes to its perfection. The sky is represented by the sun evoking the spirit: My mother is the Earth, my father the Sun. The sun makes all things visible and leads us to the truth.*

*“Clarity” in Ripa’s allegory, is a naked young woman displaying a sun in her hand: only what can be seen through the light is clear; through truth shall we reach the kingdom of heaven. Through the sun, and the moon, the link between natural affairs on earth and the divine in heaven is revealed, permanently connected by a hidden force: a permanent dialogue on the Pájara portal.*

*But to get to the truth one must have virtue, which is the greatest ornament of the soul... only virtuous people are raised as high as the stars by ardent Virtue - as Virgil said - and God personifies the virtue and goodness of a perfect and complete world.*

Die SONNE steht mit ihrem Glanz für das Feuerelement. Zusammen mit dem Kreis steht sie in Verbindung mit dem Kosmos und dessen Vollkommenheit. Der Himmel wird somit als Seelen beschwörende Sonne veranschaulicht: *Meine Mutter ist die Erde, mein Vater die Sonne*. Durch die Sonne wird alles sichtbar, sie führt uns zur Wahrheit.

„Die Helle“ ist in Ripas Allegorie eine nackte Jungfrau mit einer Sonne in der Hand: Nur das, was man im Licht sehen kann, ist hell, durch die Wahrheit gelangen wir ins Himmelreich. Sonne und Mond repräsentieren die Verbindung der natürlichen Dinge, also der Erde, mit der Göttlichkeit, sprich dem Himmel. Sie werden ewiglich durch eine verborgene Kraft zusammengehalten: ein immerwährender Dialog auf dem Portal von Pájara.

Das Erlangen der Wahrheit allerdings erfordert Tugendhaftigkeit, die größte Zierde der Seele... *nur tugendhafte Menschen erheben sich zu den Sternen der brennenden Tugend-* so Vergil - und Gott ist in einer vollkommenen und vollendeten Welt die Tugend und die Güte





El cielo, Cristo, ilumina a la tierra y aviva nuestro corazón, propiciando sinergias positivas, fortaleciendo nuestro cuerpo y espíritu. Así, Cristo se renombra “Sol de Justicia” en las *Sagradas Escrituras*, una manera de señalar su forma universal que abarca todas las virtudes. Por eso, cuando llevemos este sol en el corazón poseeremos la virtud para lograr el reino de los cielos.

En otra alegoría de Ripa el «Carro del Sol» es representado a través de una joven y hermosa figura con dorada cabellera que esparce sus rayos por doquier, apareciendo a sus pies una serpiente muerta atravesada por una flecha. Ovidio, en su segundo libro de la *Metamorfosis*, base de la inspiración para Ripa en este ejemplo, describe el «Carro del Sol» de la siguiente manera:

*... De ricas gemas está adornado este bello Carro / teniendo de oro su timón y sus ejes / También la parte redonda de las ruedas, toda a su alrededor / ha sido recubierta de una capa de oro macizo / Sus rayos, que hacen más claro el día / son de plata y piedras preciosas / todo sutilmente trabajado / que este carro, cuando surca el Cielo, no puede vislumbrarse desde la Tierra.*

*Heaven, Christ, illuminate the earth and brighten up our hearts, fostering positive synergies, strengthening body and spirit. Thus Christ is renamed “Sun of Justice” in the Scriptures, as a sign of his universal form that encompasses all virtues. Thus, when we accept the sun into our heart we shall possess the virtue with which we may ascend to the kingdom of heaven.*

*In another allegory of Ripa, the “Chariot of the Sun” is represented by a young and beautiful figure with golden hair spreading rays all around, at his feet a dead snake pierced by an arrow. Ovid, in the second book of the *Metamorphoses*, Ripa’s inspiration for this example, describes the “Chariot of the Sun” as follows:*

*... spacious chariot, gift of Vulcan.— / gold was the axle and the beam was gold, / the great Wheel had a golden tire and spokes / of silver; chrysolites and diamonds / reflected from the spangled yoke the light / of Phoebus / And Ovid praises ‘when the chariot sails in Heaven it cannot be seen from Earth’*

Der Himmel, Christus, erleuchtet die Erde und belebt das menschliche Herz, begünstigt das positive Zusammenwirken der Dinge, stärkt Körper und Geist. So wird Christus in der *Heiligen Schrift* auch „Sonne der Gerechtigkeit“ genannt, denn sein universelles Wesen vereint alle Tugenden in sich. Trägt man diese Sonne im Herzen, besitzt man auch die Tugend zum Erlangen des Himmelreichs.

In einer weiteren Allegorie Ripas wird der Sonnenwagen von einer funken sprühenden jungen, schönen Gestalt mit goldenem Haar verkörpert. Zu ihren Füßen liegt eine von einem Pfeil durchbohrte tote Schlange. Als Inspiration für dieses Bild dient Ripa das zweite Buch der *Metamorphosen* Ovids, in denen jener den „Sonnenwagen“ so beschreibt:

*Lauteres Gold war die Achs’, und Gold die Deichsel, und Gold auch / Über dem Rade der Kranz; die geordneten Speichen von Silber...*

So rühmt Ovid diesen Wagen, der auf seinem Himmelszug von Erden aus nicht zu erkennen sei.







También el «Carro del Sol» es mencionado por Boccaccio en el libro IV de la *Genealogía de los Dioses*, aludiendo a los dioses relacionados con los elementos de la Naturaleza.

A ambos lados de esta sección de la portada encontramos sillares superpuestos. En los inferiores SERPIENTES BICÉFALAS que enseñan sus lenguas, y en los superiores pares de serpientes bicéfalas que, también mostrando sus envenenadas lenguas, parecen que han sido atravesadas por flechas o dardos. Sería, en este caso, una referencia a la fábula de Pitón a la que dio muerte Apolo, simbolizando los regeneradores efectos que producen en la tierra la fuerza del sol. Además, las serpientes, así ilustradas, conectan distintas dimensiones cósmicas como imagen del desdoblamiento, y es imagen mediadora entre los dos mundos: entre la tierra y el cielo.

Los amplios significados de la implacable sierpe se refrenda en la imagen central que figura en el friso de la portada: el EUROBOROS u OUROBOROS. Un símbolo ancestral que muestra a una serpiente girando sobre sí misma engullendo su propia cola que la sujeta con la boca, conformado con su cuerpo una forma circular.

*The “Chariot of the Sun” is also mentioned by Boccaccio in Book IV of the **Genealogy of the Gods**, in which he alludes to the gods related to elements of Nature.*

*On both sides of this section of the portal are two pairs of ashlar. On the lower stones TWO-HEADED SNAKES stick out their tongues, and on the upper stones pairs of two-headed snakes, also showing their poisoned tongues, seem to have been pierced by arrows or darts. In this case, it is most probably a reference to the myth in which Apollo slays Python, symbolising the regenerative effects of the sun’s power on earth. In addition, snakes depicted thus connect different cosmic dimensions as a representation of division, and are thus images that mediate between two worlds: earth and heaven.*

*The wide-ranging meanings of the implacable serpent are further evidenced in the central image of the portal’s frieze: the OUROBOROS. An ancient symbol of a serpent turning in on itself to devour its own tail, which is then held in its mouth, the body thus forming a circle.*

Im vierten Buch der Genealogie der Göttergeschlechter von Boccaccio wird der „Sonnenwagen“ gleichfalls erwähnt, indem die Götter mit den Naturelementen in Verbindung gebracht werden.

Zu beiden Seiten des Giebels befinden sich übereinander liegende Quadersteine. Auf der unteren Ebene sind züngelnde, DOPPELKÖPFIGE SCHLANGEN abgebildet, darüber paarweise ebenfalls doppelköpfige Schlangen, die ihre giftigen Zungen herausstrecken und anscheinend von Pfeilen oder Speerspitzen durchbohrt sind. Dies wäre ein Verweis auf den Mythos der Python, die von Apolo getötet wird und demnach die heilenden Kräfte der Sonne auf Erden symbolisiert. Solch dargestellte Schlangen verkörpern mit ihren Doppelköpfen die Verbindung verschiedener kosmischer Dimensionen, die Abbildung der Vermittlung zwischen zwei Welten: Himmel und Erde.

Die Bedeutungsvielfalt der unversöhnlichen Schlange zeigt sich in Form des OUROBOROS oder UROBOROS als zentrale Darstellung des Frieses. Dieses uralte Symbol zeigt eine Schlange, die sich in den eigenen Schwanz beißt, wodurch ein Kreis gebildet wird.







En un sentido más general, simboliza el tiempo y la continuidad de la vida. Es, por tanto, un símbolo de la «Eternidad», de la vida renovada, expresando la unidad de todas las cosas, las materiales y las espirituales, que nunca desaparecen sino que cambian de forma en un ciclo eterno de destrucción y nueva creación. Brota como figura ordenadora del mundo en una alegoría de creación, regeneración y renacimiento. Además, las roscas de cada una de las serpientes de la portada de Pájara engloban soles y, fuera de los círculos que trazan, en la parte inferior, asistimos al encuentro de sendas estrellas: la naturaleza de las fuerzas celestes. El giro cósmico y permanente de la vida. La reciprocidad entre las cualidades morales y materiales con las espirituales.

En el «jeroglífico» de Cesare Ripa, la alegoría del «Año» es representada con la figura de un hombre de mediana edad que sostiene en una de sus manos una serpiente envuelta en sí misma llevando su cola a la boca. De esta manera, la serpiente hace referencia al círculo de la vida, al principio y al final, como dice también Virgilio en las *Geórgicas*.

*In a more general sense, it symbolises time and the continuity of life. It is, therefore, a symbol of “Eternity”, of renewed life, expressing unity in all things, material and spiritual, which never disappear but change form in an eternal cycle of destruction and new creation. It appears as a figure that gives order to the world in an allegory of creation, regeneration and rebirth. In addition, each of the snakes of the Pájara portal encircles a sun, and just outside the snake circles, in the bottom corner, we observe the meeting of these two stars: the nature of celestial forces. The permanent, cosmic revolutions of life. Reciprocity between the moral and material and the spiritual.*

*In Cesare Ripa’s “hieroglyphic”, the “Year” allegory is represented by the figure of a middle-aged man holding in one hand a snake wrapped around itself bringing its tail towards its mouth. The serpent thus refers to the circle of life, the beginning and end, which Virgil also alluded to in the *Georgics*.*

Im weitesten Sinne werden damit die Zeit und die Fortdauer des Lebens verdeutlicht. Es ist also ein Symbol der „Ewigkeit“, der Erneuerung und drückt die Einheit der Materie und des Geistes aus, die ihre Form immerwährend in einem ewigen Kreislauf von Schöpfung und Zerstörung verwandelt. Die Darstellung verkörpert die ordnende Kraft der Welt, ist eine Allegorie der Schöpfung, der Erneuerung und der Auferstehung. Die beiden Schlangenkränze am Portal von Pájara umhüllen ferner jeweils eine Sonne. Außerhalb dieser Kreise wird der Betrachter im unteren Abschnitt zum Zeugen der Vereinigung der jeweiligen Sterne, dem Merkmal der Himmelskräfte, dem kosmischen und immerwährenden Lauf des Lebens, dem Zusammenspiel der Materie und des Geistes.

Cesare Ripas „Hieroglyphen“ erfassen die Allegorie des „Jahres“ als Männerfigur mittleren Alters, die eine eingewickelte, sich in den Schwanz beißende Schlange in der Hand hält. Die Schlange spielt auf diese Weise auf den Kreislauf des Lebens an, auf Anfang und Ende, wie es auch Vergil in seinen *Georgica* beschreibt.

Las serpientes engulléndose sus colas ocupan un lugar privilegiado en la portada de Pájara. En gran medida, el mensaje de la portada radica en estas imágenes rotatorias: la concepción cíclica del tiempo, el misterio oculto de la Naturaleza.

Pero la alegoría de la portada logra su plena dimensión en una figura geométrica situada a la derecha del frontispicio, aislada, fuera del plano, aunque integrada en el discurso simbólico del conjunto. Es un paralelepípedo de doce aristas, iguales y paralelas en grupos de cuatro, y ocho vértices. Una figura compuesta por dos cubos formando un cuadrado que sugiere una forma sólida e inamovible. Simboliza la PRIMERA PIEDRA DE LA IGLESIA, la piedra angular de Cristo en la que descansa, según las *Escrituras*, la inquebrantable y perenne «Fe»: ... *en la piedra de Cristo, estable fundamento y base firme de todo cuanto respecta a nuestras almas*. Asistidos por Cristo se cimienta y construye con absoluta firmeza la iglesia católica. De esta manera, la «Fe Cristiana» es para Ripa una Virgen colocada sobre una piedra cuadrada que alza la cruz con su mano derecha y con la otra porta un libro abierto.

*These snakes swallowing their tails take pride of place on the Pájara portal. To a large extent, the message of the portal resides in these circular images: the cyclical notion of time, the hidden mysteries of Nature.*

*But the allegory of the portal attains its fullest dimensions in a geometric figure to the right of the frontispiece, isolated, out of the plane, but integrated into the symbolic discourse as a whole. It is a parallelepiped of twelve equal and parallel edges in groups of four, and eight vertices. A figure composed of two cubes forming a square which suggests a solid, immovable shape. It symbolises the FIRST STONE OF THE CHURCH, the cornerstone of Christ on which, according to the Scriptures, rests perennial unwavering "Faith": ...on the stone of Christ, stable foundation and bedrock of all that that relates to our souls. Assisted by Christ the foundations of the Catholic Church are laid and built with absolute firmness. Thus "Christian Faith" is to Ripa a Virgin on a square stone holding the cross aloft with her right hand and carrying an open book with the other.*

Die sich in den Schwanz beißenden Schlangen nehmen auf dem Kirchenportal von Pájara eine zentrale Position ein. Die Botschaft des Portals beruht weithin auf diesen Kreisdarstellungen, auf dem zyklischen Verlauf der Zeit, dem verborgenen Mysterium der Natur.

Doch die Allegorie des Hauptportals von Pájara gelangt erst durch die geometrische Figur rechts des Tempelgiebels zu ihrer vollen Entfaltung. Obwohl sie isoliert außerhalb der Ebene angebracht ist, ist sie Teil der Gesamtsymbolik. Es handelt sich um ein Parallelepiped mit zwölf eingeritzten Parallelen, die in Vierergruppen aufgeteilt insgesamt acht Ecken bilden. Die Figur besteht aus zwei Würfeln, die zusammen ein solides und unverrückbares Quadrat bilden, ein Symbol für den GRUNDSTEIN DER KIRCHE, den Eckstein Christi. Nach der *Heiligen Schrift* ruht auf ihm der unerschütterliche und ewige „Glaube“: ... *auf Christus, dem Eckstein, dem soliden Fundament, der festen Grundlage unserer Seelen*. Auf dieser Grundlage, auf Christus, baut sich die katholische Kirche vollkommen auf. So stellt Ripa den „Christlichen Glauben“ als Jungfrau dar, die auf einem Quaderstein sitzt. In der rechten, emporgestreckten Hand hält sie ein Kreuz, in der anderen ein offenes Buch.



Y expresa que -con base a lo dicho por san Pablo- la piedra simboliza la «Fe» que es el fundamento donde se apoyan las restantes virtudes: ...Y la Piedra era Cristo.

Arriba y abajo: la cruz y la piedra. Principio y final.

En suma, un cosmos ordenado que armoniza con los elementos de la Naturaleza y los sentimientos vitales, y las necesidades del hombre espiritual y religioso. La portada de Pájara se convierte en un símbolo total, una imagen alegórica de la iglesia, cuya lectura ejerce una influencia a quién accede al templo. Pues el hombre con la oración debe perseverar, según las palabras de Cristo (el cielo): ...*Pedid y se os dará; buscad y encontraréis; llamad y se os abrirá.*

*He states that - based on the words of Saint Paul - the stone symbolises the "Faith" that is the foundation that supports all other virtues: ... And the Stone was Christ.*

*Above and below: the cross and the stone. Beginning and end.*

*In the sum of its parts, an ordered cosmos in harmony with the elements of Nature and the vital feelings and needs of spiritual and religious man. The Pájara portal becomes an overall symbol, an allegorical image of the church, the reading of which influences those who enter the church. For man must persevere in prayer; in the words of Christ (heaven): ...Ask, and it will be given you. Seek, and you will find. Knock, and it will be opened for you.*

Daraus wird ersichtlich, dass der Stein - frei nach dem Heiligen Paulus - den „Glauben“ symbolisiert, der die Grundlage für alle weiteren Tugenden bildet ... da Jesus Christus der Eckstein ist.

Oben und unten: Kreuz und Stein. Anfang und Ende.

Kurz gefasst: Es ist ein in seiner Gesamtheit geordneter Kosmos, im Einklang mit den Naturelementen sowie mit den Gefühlen und Bedürfnissen des gläubigen und religiösen Menschen. Das Portal von Pájara wird somit zu einem vollkommenen Symbol, zu einer Allegorie der Kirche. Alle, die es zu deuten wissen, nehmen seine Bedeutung beim Betreten der Kirche wahr. Denn nach den Worten Jesu sollen die Menschen beharrlich sein im Gebet: ...*Bittet, so wird euch gegeben; suchet, so werdet ihr finden; klopfet an, so wird euch aufgetan.*

EL INTERIOR DE LA IGLESIA

THE CHURCH INTERIOR

DAS INNERE DER KIRCHE













Una PLANTA ARQUITECTÓNICA es estructurada en dos naves con arcos mayores ojivales o apuntados por los que se ingresan a las capillas cabeceras. Las naves están separadas por una secuencia longitudinal de cuatro arcos formeros de medio punto que descansan en una pilastra hexagonal. Las columnas de los arcos se apoyan sobre basas rectangulares, y los fustes están constituidos por tambores cilíndricos (con base a una solución arraigada en la arquitectura canaria, quizás de influencia portuguesa) decorados por sencillas arandelas, a manera de capiteles, y ábacos de coronamientos simples.

En el primer tramo de la cuadrilonga torre, en la nave del Evangelio, está la CAPILLA DEL BAPTISTERIO con su pila bautismal, hoy en desuso. Aunque muy transformada, la capilla conserva vestigios de la primigenia nervadura octogonal con sus enjarjes semicónicos, al igual que en la excatedral de Betancuria.

*An ARCHITECTURAL PLAN structured in two naves with larger ogival or pointed arches through which access is gained to the chancels. The naves are separated by a longitudinal sequence of four arches resting on a hexagonal pilaster. The columns of the arches are supported by rectangular bases, and the shafts are cylindrical drums (typical of Canarian architecture, perhaps influence by the Portuguese) decorated with simple capitals and crowned with square abacuses.*

*In the first section of the oblong tower, in the nave of the Gospel, stands the CHAPEL OF THE BAPTISTERY with its baptismal font, now in disuse. Although greatly changed, the chapel retains traces of the original octagonal ribs with semiconical tas-de-charge, much like Betancuria's former cathedral.*

Der GRUNDRISS ist in zwei Schiffe aufgeteilt, die mit ihren Hauptspitzbögen zu den beiden Altarräumen an der Stirnwand führen. Getrennt sind die beiden Schiffe durch eine längsgerichtete Arkade, deren vier halbkreisförmige Gurtbögen in einem sechseckigen Eckpfeiler enden. Die Arkadensäulen ruhen auf rechteckigen Stützen, die Säulenschäfte bestehen aus zylindrischen Tambouren, wie es in der kanarischen Baukunst üblich ist und wahrscheinlich auf portugiesische Einflüsse zurückzuführen ist. Die Säulenköpfe sind mit einfachen Scheiben dekoriert, ebenso schlicht sind die Säulendeckplatten.

Im ersten Teilstück des rechteckigen Turms, in der Evangelienseite liegt die TÄUFERKAPELLE mit ihrem heute nicht mehr benutzten Taufstein. Trotz starker Veränderungen sind noch Zeugen der ursprünglichen achteckigen Rippen mit ihren halb kegelförmigen Bogenanfänger erkennbar, wie es auch in der ehemaligen Kathedrale von Betancuria der Fall ist.





El diáfano espacio de interior del edificio, así como las enlucidas texturas de los elementos arquitectónicos, atesora la sustancia de ambientes de hondura poética de alcance sensorial. Los líquidos perfumados lo proporcionan los relucientes retablos, y otras artes visuales de explícitos significados.

Desde su dimensión arquitectónica, las holgadas naves separadas por una cabalgadura de arcos, la ausencia de capillas laterales y la cabecera plana, la iglesia sugiere un CONCEPTO ESPACIAL integrado, con perspectivas continuas y prolongadas. Todo en una atmósfera de candidez en la que cobra valor el noble carácter de lo tradicional.

La peculiar cantería arenisca de límpidas tonalidades y de superficies ligeramente porosas, ha sido extraída de yacimientos cercanos localizados en los barrancos de Tabaibejo, Garcey, Biocho y Amanay. Estas últimas de mayor calidad ya que al estar lejanas a la costa poseen menor concentración de salinidad.

*The diaphanous space inside the building and the plastered textures of the architectural elements give substance to an atmosphere of poetic and sensory depth. The scent of incense enhances the glittering altars and other elements of visual artistry whose meanings are there to be interpreted.*

*In its architectural dimension, with spacious naves separated by successive arches, absence of side chapels and square chancel, the church suggests an integrated SPATIAL CONCEPT, with continuous, prolonged perspectives. All in an atmosphere of simplicity that makes traditional values seem all the more noble.*

*The distinctive sandstone stonework with its clear tones and slightly porous surfaces was quarried locally in the Tabaibejo, Garcey, Biocho and Amanay ravines. The latter boast superior quality since their distance from the coast means they have a lower concentration of salinity.*

Der diaphane Innenraum des Gebäudes sowie die verputzte Textur der architektonischen Elemente bilden eine Gesamtheit voll von Poesie und berausenden Sinneseindrücken. Herrliche Düfte strömen aus den funkelnden Altären und anderen Kunstwerken offensichtlicher Bedeutung.

Architektonisch weist die Kirche mit den geräumigen, durch Arkaden getrennten Schiffe, den fehlenden Seitenkapellen und der ungewölbten Stirnwand ein integriertes RAUMKONZEPT mit durchgehenden und verlängerten Perspektiven auf. In dieser schlichten Atmosphäre ragen die edlen Eigenschaften der traditionellen Kunst hervor.

Der sonderbare, sauber schattierte und leicht poröse Sandstein stammt aus nahe gelegenen Steinbrüchen der Barrancos Tabaibejo, Garcey, Biocho und Amanay. Vor allem das Gestein aus dieser letzten Schlucht hat eine bessere Qualität, denn es liegt weiter vom Meer entfernt und enthält somit weniger Salze.





Los enmaderados tienen mayor riqueza en las CUBIERTAS LÍGNEAS de la iglesia: un dispositivo tradicional de la arquitectura canaria de estos tiempos. En el templo de Pájara podemos contemplar artesonados de jaldetas sostenidos en tirantes pareados, adornados con motivos geométricos entrelazados o bien con adornos estrellados en los tramos centrales. El maderamen se apoya en canecillos y en un arrocabe adornado con bolas y formas geométricas.

En las naves, la armadura, reforzada con tirantes oblicuos, es a tres aguas con faldones a los pies. Y en las cubiertas de las capillas del presbiterio, también con tirantes diagonales, son a dos aguas con faldones en las cabeceras y almizates con harneruelo de lacerías y un pinjante. Existe una variante: en la capilla cabecera de la nave de la Epístola, los tirantes transversales lindantes con los testeros son policromados, al igual que algunas secciones del arrocabe.

Contiguo al baptisterio, a los pies del templo (posiblemente debido a una influencia de la arquitectura mudéjar) se encuentra el CORO tallado en madera. Está embutido en el arranque del primer arco formero, sustentado en cuatro columnas de fustes en éntasis y capiteles jónicos, y adornado con antepechos de cuarterones y balaustres en forma de estípites.

*There is a rich use of timber in the WOODEN CEILINGS: a traditional feature of Canarian architecture of this period. In Pájara church we can see coffered ceilings of beams sustained by paired crosspieces adorned with interlaced geometric motifs or starry forms in the central sections. The timberwork is supported by corbels and an arrocabe architectural frieze adorned with round and geometric shapes.*

*In the naves, the framework, reinforced by oblique crosspieces, is three-sided with gables. And on the chancel chapel ceilings, it is two-sided, also with diagonal crosspieces, gabled in the apse and with almizates (central panels) at the centre of the panelling with tracery and a pendant. There is one variation: in the chancel of the nave of the Epistle, the crosspieces adjoining the headwalls are polychrome, as are some sections of the arrocabe frieze.*

*Adjacent to the baptistery, at the foot of the church (possibly due to the influence of Moorish architecture) is the CHOIR carved in wood. Inserted at the point where the first arch begins, it is supported by four entasis columns with Ionic capitals and adorned with panelled railings and balusters shaped like estipite columns.*

Reichhaltiger sind die Tüfelungen vor allem bei den HOLZDÄCHERN der Kirche und verdeutlichen die damalige traditionelle kanarische Baukunst. In der Kirche von Pájara fallen die Balkendächer auf, gestützt von parallel angeordneten Untergurten. Geschmückt sind die Holzbalken durch verflochtene geometrische Motive, die zentralen Teile durch eine sternförmige Dekoration. Das Gebälk wird von Konsolen und einem mit Kugeln und geometrischen Formen verzierten Fries gestützt. Das Dachwerk der Kirchenschiffe ist eine dreiseitige Struktur mit Fußwalmen, durch schräg verlaufende Untergurte verstärkt. Die Dachstühle der Altarräume weisen ebenfalls diagonale Untergurten auf, haben jedoch eine zweiseitige Struktur mit Fußwalmen an den Stirnwänden und flache Mittelpaneele, die mit einer Flechtornamentik und einem Gehänge verziert sind. Allerdings gibt es eine Abweichung: Im Stirnaltarraum der Epistelseite sind die Querbalken, die an die Stirnbalken grenzen, polychrom, wie es auch an einigen Stellen des Frieses festzustellen ist. Neben der Täuferkapelle liegt (wahrscheinlich aufgrund des beeinflussenden Mudéjarstils) am Eingang der Kirche die holzgeschnitzte EMPÖRE. Eingezwängt zwischen dem Anfang des ersten Gurtbogens wird sie von vier Säulen mit leicht geschwellten Schäften und ionischen Kapitellen getragen. Holzkassetten und ein kegelförmiges Säulengeländer schmücken die EMPÖRE.





También de carpintería, aunque en este caso dorada y policromada, está el PÚLPITO que se adosa al paramento lateral de la nave del Evangelio. Se apoya en un pie de amplia basa, y al acceso se realiza a través de una sencilla escalera de único tramo.

Consta de un ambón de dos cuerpos superpuestos con base festoneada. Los ocho casetones del ambón están decorados por símbolos propiamente eucarísticos, y otros símbolos relacionados. Entre los primeros figuran: el cordero pascual, el más extendido, que inmolado y resucitado vela por toda la humanidad; el ave fénix resurgiendo de sus cenizas y, por tanto, símbolo de resurrección en la cultura cristiana; y el pelícano que alimenta a sus crías con la sangre de su cuerpo.

Mientras que los símbolos relacionados son, en este ejemplo: las espigas, que contienen los granos de trigo que producirá el pan que, junto a las uvas y a la vid, constituyen el símbolo de la unión de Cristo con su Iglesia a través de la comunión; la custodia, que guarda o protege el cuerpo de Cristo; y el cáliz con la sagrada forma, que hace referencia a la institución del sacramento de la comunión.

Un púlpito de gran eficacia dogmática que alecciona y difunde el carácter indisoluble entre la eucaristía y la liturgia, en consonancia con las disposiciones tridentinas.

*Also carved from wood, although in this case gilded and polychromed, is the PULPIT on the side wall of the nave of the Gospel. Supported by a broad wooden pedestal, it is accessed by a slender flight of steps.*

*It comprises an ambo formed of two pieces with scalloped base. The eight panels of the ambo are decorated with Eucharistic, and other related, symbols. Eucharistic symbols include: the paschal lamb, the most widespread, who, sacrificed and risen again, keeps guard over all mankind; the phoenix rising from the ashes, a symbol of resurrection in Christian culture; and the pelican feeding its young with its own blood.*

*Related symbols include: ears of corn, containing grains of wheat that will produce the bread that, together with grapes and vines, is the symbol of the union of Christ with his Church through communion; the monstrance, guarding or protecting the body of Christ; and the chalice and the host, referring to the sacrament of communion.*

*A pulpit that resonates with dogma and instructs and reveals the inseparability of the Eucharist and the liturgy, in accordance with the Tridentine provisions.*

Ebenso aus Holz ist die goldfarbene, polychrome KANZEL gearbeitet, die sich an die Seitenwand der Evangelienenseite. Von einer breiten Basis aus führt eine einfache Treppe mit einem einzigen Abschnitt nach oben.

Der Ambo wird aus zwei übereinanderliegenden Teilen mit einer girlandenbesetzten Grundlage gebildet. Liturgische Symbole und damit verbundene Motive zieren die acht Kassetten des Pultes. Bei den eucharistischen Symbolen sticht an erster Stelle das wohl bekannteste Motiv hervor: das auferstandene Lamm Gottes, das die Sünden der Welt trägt. Der Phönix symbolisiert die Auferstehung der christlichen Kultur, und der Pelikan ernährt seine Brut mit seinem eigenen Blut, ein Hinweis auf Christus Aufopferung und Hingabe.

Die restlichen Motive des Ambos sind die Ähren, die den Weizen für das Brot spenden, das neben den Trauben und Reben sinnbildlich die Heilige Kommunion, Christi Vereinigung mit der Kirche, darstellt. Die Monstranz bewahrt und schützt den Leib Christi und der Messkelch verweist mit seiner heiligen Form auf das Sakrament der heiligen Eucharistie.

Die stark dogmatisch geprägte Kanzel lehrt und verbreitet somit gemäß der Heiligen Dreifaltigkeit die Untrennbarkeit der Eucharistie und der Liturgie.





En lo que se refiere a las esculturas, las más interesantes se encuentran en los retablos de la iglesia. Posiblemente, algunas no corresponden a los lugares en los que han sido ubicadas, pues no se ajustan a las proporciones de las hornacinas, ni a la iconografía de los retablos, a excepción de la Virgen de Regla y la Dolorosa que estudiaremos en los capítulos correspondientes a los retablos.

Otras esculturas están exentas o aisladas, distribuidas en diversas dependencias de la iglesia: poseen escaso valor artístico, y la mayor parte de ellas han sido fabricadas en serie durante el siglo XX, posiblemente en Olot (Gerona).

No obstante, existe una escultura de buena ejecución. Un CRISTO CRUCIFICADO que está adosado a la resistente pilastra hexagonal del crucero del templo.

Es de mediados del siglo XVIII, de tamaño más pequeño que el natural y de factura tradicional, como lo manifiesta la rígida posición frontal y el escaso dinamismo de la figura. Presenta rotación del pie derecho sobre el izquierdo y un paño de pudor -o perizoma- anudado a este lado.

*With regard to the sculptures, the most interesting are to be found in the altarpieces. It is possible that some of them do not correspond to the places where they are now located, as they are not a perfect fit for the niches, nor do they match the iconography of the altarpiece, with the exception of Our Lady of Regla and the Our Lady of Sorrows, which we will study in the chapters on the altarpieces.*

*The other sculptures do not merit particular mention and are distributed over the various spaces of the church. They have little artistic value, and most of them were mass-produced in the twentieth century, possibly in Olot (Girona).*

*There is, however, one sculpture that exhibits good workmanship: a CRUCIFIED CHRIST on the solid hexagonal column in the transept.*

*It is from the mid-eighteenth century, smaller than life size and traditionally crafted, as shown by the rigid frontal position and the limited dynamism of the figure. The right foot is placed over the left, and a perizoma (loincloth) is tied on the left side to preserve modesty.*

Bei den Figuren stechen vor allem jene der Retabel der Kirche hervor. Wahrscheinlich waren die Plätze, in denen sie stehen, ursprünglich nicht für sie bestimmt, denn weder die Nischengrößen noch die Ikonografie des Retabels entspricht den Figuren. Eine Ausnahme bilden dabei die beiden Madonnen-Figuren, die Jungfrau von Regla und die Schmerzensreiche Jungfrau, die in den Kapiteln über die Altaraufsätze selbst eingehend beschrieben werden.

Andere Figuren stehen abgesondert in verschiedenen Teilen der Kirche. Ihr künstlerischer Wert ist gering. Größtenteils wurden sie während des 20. Jahrhunderts serienmäßig und wahrscheinlich in Olot (Gerona, Spanien) hergestellt.

Eine Figur jedoch ist kunstvoll gestaltet: Der GEKREUZIGTE JESU am massiven, sechseckigen Pfeiler am Längsriegel der Kirche.

Der Christus geht auf das 18. Jahrhundert zurück. Kleiner als ein menschlicher Körper ist er auf traditionelle Weise geschnitzt, wie es an der steifen Vorderansicht und der spärlichen Dynamik der Figur festzustellen ist. Der rechte Fuß liegt leicht schräg auf dem linken Fuß, das Lententuch oder Perizoma ist an der linken Seite geknüpft.





También singulares eran sus brazos articulados, cuya movilidad fue conseguida mediante un sencillo mecanismo a la altura de los hombros, disimulado con un tejido encolado. De esta manera, estaba destinado para las ceremonias del Viernes Santo como “Cristo Yacente”. Es decir, con los brazos paralelos al cuerpo. Posteriormente, sin embargo, este mecanismo fue neutralizado.

En la cercana iglesia de San Miguel Arcángel, en la localidad de Tuineje, hay un Crucificado de similares características.

Por último, para concluir este capítulo es necesario hacer referencia al ornato litúrgico del templo que, en mayor medida, fue debido a donaciones de familias que poseyeron rango económico y social. A través de sus inversiones suntuarias, procuraron asegurarse sepulturas más dignas para ellos y sus linajes, y para ser recompensados con un lugar en el cielo.

Entre estas piezas de platerías laboriosamente repujadas, sobresale una LÁMPARA que pende en la capilla de Nuestra Señora de los Dolores.

*Another unique feature is his articulated arms, movable thanks to a simple mechanism at shoulder height, concealed with fabric. It could therefore have been used for Good Friday ceremonies as a “Reclining Christ”, with the arms parallel to the body. Subsequently, however, this mechanism was disabled.*

*In the nearby church of Saint Michael the Archangel, in the town of Tuineje, there is a Crucified Christ with similar characteristics.*

*Finally, to conclude this chapter we must mention the liturgical ornaments of the church which, to a great extent, are there because of donations from families who enjoyed a certain financial and social status. Through their sumptuary investments, they sought to procure more respectable graves for themselves and their families, and to be rewarded with a place in heaven.*

*Among these pieces of elaborately embossed silverware, one that stands out is the LAMP hanging in the chapel of Our Lady of Sorrows.*

Eigenartig sind auch die artikulierte Arme. Ein einfacher, mit verleimtem Stoff vertuschter Mechanismus ermöglicht, sie auf Schulterhöhe beweglich zu machen. Somit diente die Figur an Karfreitag als „Liegender Christus“, also mit dem Körper angelegten Armen. In späteren Zeiten jedoch wurde dieser Mechanismus neutralisiert.

In der nahe gelegenen Ortschaft Tuineje gibt es in der Kirche des Erzengels Michael eine sehr ähnliche Christusfigur.

Zum Abschluss dieses Kapitels muss auf den liturgischen Schmuck der Kirche hingewiesen werden. Zum größten Teil besteht er aus Spenden verschiedener sozial und wirtschaftlich gut gestellter Familien. Mit aufwendigen Schenkungen erhofften sie nicht nur würdigere Bestattungen für sich selbst und ihre Nachkommen, sondern auch einen gebührenden Platz im Himmel.

Unter diesen kunstvoll getriebenen Silberstücken sticht neben dem DECKENLEUCHTER im Altarraum der Schmerzensreichen Jungfrau vor allem eine wertvolle MONSTRANZ hervor.





Y, especialmente, una preciosa CUSTODIA que fue donada al templo en 1711, al obtener el título de “Ayuda de Parroquia”. Posiblemente, fue labrada en los acreditados talleres de plateros de la ciudad de San Cristóbal de La Laguna, o bien en los de Las Palmas de Gran Canaria. Una pieza de calidad, con profusión de elementos ornamentales de motivos florales, sobre todo, constituida por varios cuerpos, entre los que destacan pequeñas asas en formas de cabezas de ave y un sol cuyos rayos alternan ejes derechos y quebrados. Aquí, parece inevitable la referencia a los óculos abocinados en forma de sol que se abren a manera de aureolas en las portadas de la fachada principal de la iglesia.

*And, especially, a beautiful MONSTRANCE which was donated to the church in 1711, when it obtained the title of “Auxiliary Parish”. It was possibly crafted in the accredited silversmiths’ workshops of the city of San Cristóbal de La Laguna, or in Las Palmas de Gran Canaria. It is a quality piece, with a profusion of ornamental floral motifs, made up of several parts, most notably the small handles in the forms of bird heads and a sun with alternating straight and curved rays. This inevitably brings to mind the sun-shaped oculi that open up like coronas on the front of the main facade of the church.*

Es handelt sich um ein Geschenk zur Weihung der Kirche als FILIALKIRCHE im Jahre 1711. Wahrscheinlich stammt die Monstranz aus den geschätzten Silberwerkstätten von San Cristóbal de La Laguna aus Teneriffa oder aus jenen der Hauptstadt von Gran Canaria, Las Palmas. Das qualitativ hochstehende Kunstwerk ist mit eingetriebenen Blumenmotiven geschmückt. Es besteht aus mehreren Teilen, darunter die auffallenden kleinen, vogelkopfförmigen Traggriffe und einer Sonne, deren Strahlen abwechslungsweise gerade oder geschwungen geformt sind. Unausweichlich erscheint eine Referenz auf die gewölbten, sonnenförmigen Rundfenster, die sich wie Aureolen an den Portalen der Hauptfassade der Kirche öffnen.

**EL RETABLO DE LA VIRGEN DE REGLA**

THE ALTERPICE OF OUR LADY OF REGLA

DAS ALTARRETABEL DER HEILIGEN JUNGFRAU  
VIRGEN DE REGLA







Los retablos principales ubicados en la cabecera del templo, están dedicados a la Virgen de Regla y a la Virgen Dolorosa. Constituyen dos buenos ejemplos, al igual que los retablos existentes en Fuerteventura. Son singulares los motivos ornamentales y los efectos ilusionistas de estas grandes máquinas visuales en las que concurren logradas perspectivas, y en las que son irradiados los espléndidos dorados al interior del templo.

Estos efectos ilusionistas son ampliados más allá del plano visual, de la propia arquitectura de los retablos. Pues los motivos arquitectónicos han sido desplegados en pinturas murales sugiriendo, de este modo, que los retablos no han concluido en su realidad tangible si no que con inventiva e ingenio finalizan más allá, en los testeros de las cabeceras. Son retablos fingidos que engañan al ojo, un *trompe l'oeil* o “trampantojo”, un recurso muy frecuente en la estética del barroco en el que la realidad es intensificada a través del imaginario.

*The main altarpieces located in the chancel are dedicated to Our Lady of Regla and Our Lady of Sorrows. These are two good representative pieces, as are the other existing altarpieces in Fuerteventura. The ornamental motifs and illusionistic effects of these great visual creations are quite unique. Elaborate perspectives come together and radiate the golden splendour of the church.*

*These illusionistic effects are amplified well beyond the visual plane and the architecture of the altarpieces. Architectural motifs have also been deployed on murals suggesting that the altarpieces do not reach completion in tangible reality, but that through invention and ingenuity they continue beyond the chancel headwalls. They are illusory altarpieces that fool the eye, a *trompe l'oeil*, a very common device in Baroque aesthetics, whereby reality is intensified through the imaginary.*

Die beiden Retabel an der Stirnseite der Kirche sind der Heiligen Jungfrau von Regla und der Schmerzensreichen Jungfrau gewidmet. Wie die anderen Altaraufsätze Fuerteventuras sind es treffende Beispiele ihrer Kunst. Einzigartig sind die schmückenden Elemente und optischen Effekte dieser grandiosen Schauwände, die mit ihren kunstvollen Perspektiven das Kircheninnere golden bestrahlen.

Optische Täuschungen gehen über die reine Betrachtung und den architektonischen Aufbau der Retabel hinweg. Der Retabelschrein geht in Wandgemälde über, die Altaraufsätze scheinen nicht einfach mit ihrer eigentlichen Struktur zu enden. Sie wurden klug und erfinderisch erweitert und ziehen sich auf die Stirnwand der Chorapsis hinaus. Es sind vorgetäuschte Altaraufsätze, ein optischer Effekt, eine raffinierte *Trompe l'oeil-Malerei*, eine in der barocken Kunst häufig verwendete Technik, in welcher die Wirklichkeit durch die Vorstellungskraft intensiviert wird.



Los genuinos motivos decorativos a base de rocallas, guardamalletas, tarjas, orlas, cardinas, veneras, entre otros, asociados a diversos elementos provenientes de América, como las cornucopias de fruta tropical y otros de carácter naturalista, han sido dispuestos con habilidad y gracia espontánea.

*Real decorative motifs involving rococo, drapes, plaques, borders, thistle leaves, scallop shells, among others, associated with various elements from the Americas, such as the cornucopias of tropical fruit, and others of a more naturalistic type, have been arranged with skill and spontaneous grace.*

Die edlen dekorativen Elemente wie Rocailles, Gesprenge, Kartuschen, Rahmenwerk, Zierranken und Pilgermuscheln vereinen sich mit verschiedenen Elementen aus Amerika, darunter Füllhörner mit tropischen Früchten und anderen naturalistischen Motiven, alle geschickt und anmutig spontan angeordnet.

El retablo dedicado a la VIRGEN DE REGLA está situado en la cabecera de la nave del Evangelio. Fue construido entre 1764 y 1763, y su cronología es anterior a la del retablo contiguo. Antes de las fechas citadas, la imagen titular del templo estuvo dispuesta en un sencillo altar.

*The altarpiece dedicated to the OUR LADY OF REGLA is located in the chancel of the nave of the Gospel. It was built between 1763 and 1764, earlier than the adjacent altarpiece. Before these dates, the titular image of the church was arranged on a simple altar.*

Der Altaraufsatz der JUNGFRAU VON REGLA, der die Stirn der Evangelien-seite krönt, wurde zwischen 1763 und 1764 errichtet und ist somit älter als sein Nachbarretabel. Vor jenen Jahren stand die Hauptfigur der Kirche auf einem einfachen Altar.

La traza del retablo es de rigor arquitectónico. Consta de tres calles distribuidas entre columnas de estípites apoyadas en un amplio banco jalonado con puertas de hojas de cuarterones, y aderezadas con singulares pinturas de motivos florales. En medio, un cuerpo central con amplio camarín para alojar a la imagen titular, flanqueado por hornacinas y aletones ribeteados de festones.

*The altarpiece is designed with architectural rigour. It consists of three vertical sections distributed between estipite pilasters supported by a large predella, or base, inset with panel leaf doors and embellished with unique floral paintings. In the centre, a spacious alcove houses the titular image, flanked by niches and bordered with festoons.*

Der Retabelriss hat einen strengen architektonischen Aufbau. Drei zwischen Kegelsäulen angeordnete Tafeln ruhen auf einem breiten, abgestuften Untersatz, und die mit Kassetten versehenen Öffnungen sind mit einzigartigen Blumenmotiven geschmückt. Im Mittelteil sticht in einem großzügigen Retabelschrein die Marienfigur hervor, flankiert von Nischen und mit Festonen verzierten Seitenteilen.





A la traza del retablo se sobrepone elementos decorativos, como espejos, rocallas o conchas veneras y una exuberante decoración a base de flores multicolores que incluso se extienden hacia los paneles interiores de las hornacinas. Rematando estos huecos, se desarrollan dos orlas con inscripciones latinas de carácter laudatorio.

El SAGRARIO existente, aunque interesante, no corresponde al retablo original. Es un añadido de madera dorada y policromada cuya estructura convexa está distribuida en tres paños entre estípites. En los laterales figuran espejos y rocallas. Y en el anverso de la hoja central, flores que brotan de búcaros para guarnecer la imagen del Buen Pastor. La imagen desprende haces lumínicos para propagarse entre cabezas de querubines y nubes, todo en pan de oro. Y en el reverso, entre logrados contrastes cromáticos, ha sido pintado un cáliz dorado sobre fondo rojo.

Arriba, un entablamento, sostenido por convulsas rocallas y decorado con estípites y triglifos, acota un pequeño e interesante CRUCIFICADO que posee una notable anatomía y un gran dinamismo cercano al de los crucifijos andaluces.

*The altarpiece is overlaid with ornaments such as mirrors, rococo and scallop shells, and exuberant multicoloured floral decoration, which extends even into the interior panels of the niches. These niches are finished off with ornate frames containing laudatory Latin inscriptions.*

*The TABERNACLE, though interesting, does not correspond to the original altarpiece. It is a later addition of golden and polychrome wood whose convex structure is divided into three panels between estipite pilasters. The side panels are decorated with mirrors and rococo motifs. And on the front of the central panel, flowers sprouting from vases adorn the image of the Good Shepherd. The image produces beams of light that propagate between heads of cherubs and clouds, all in gold leaf. And on the back, in finely-wrought chromatic contrast, a golden chalice has been painted on a red background.*

*Above, an entablature, supported between vibrant rococo motifs and decorated with estipite pilasters and triglyphs, frames an interesting little CRUCIFIX with remarkable anatomy and enormous vitality, akin to Andalusian crucifixes.*

Der Retabelzeichnung sind dekorative Elemente angefügt, wie Spiegel, Rocailles oder Pilgermuscheln sowie üppige, vielfarbige Blumenmotive, die sich sogar in die Nischen hinein ziehen. Zwei Rahmenwerke mit lateinischen Lobinschriften begrenzen die Nischen.

Das TABERNAKEL ist zwar interessant, gehört aber nicht zum ursprünglichen Retabel. Dieser goldfarbene, polychrome und nach außen gewölbte Holzkasten besteht aus drei, zwischen Kegelsäulen angeordneten Platten. Die Seitenplatten sind mit Spiegeln und Rocailles geschmückt, im mittleren Vorderteil fassen Blumen in bauchigen Vasen das Abbild des Guten Hirten ein. Blattvergoldet strömen helle Strahlen von der Figur gegen Cherubim und Wolken aus. Auf der Rückseite sticht zwischen gelungenen chromatischen Kontrasten ein goldener Kelch auf rotem Grund hervor.

Verschlungene Rocailles tragen das obere Gebälk. Schmückende Kegelsäulen und Triglyphen grenzen einen kleinen, aber interessanten GEKREUZIGTEN JESU ein. Sein bemerkenswerter Körperbau und die hohe Dynamik ähneln den andalusischen Figuren.





En el sencillo ático figura una pintura al óleo sobre tabla: un tondo o medallón que representa al DIOS PADRE caracterizado como sumo pontífice, con mitra obispal de tres coronas superpuestas, cetro y globo terráqueo. La imagen se antepone a un nimbo o aureola triangular, y parece que ha sido recortada para ajustarla a un marco ovalado. Efigiado de esta manera, se ajusta a la iconografía de “Dios vestido de Papa”, que es muy frecuente en los remates de los retablos del arte español de la época.

Además de las figuras comentadas en el remate (el Crucificado y el Dios Padre), el retablo principal de la iglesia de Pájara contiene tres esculturas en sus hornacinas. La imagen de vestir de la Virgen de Regla, la talla de san Antonio de Padua y un interesante Cristo Resucitado o Cristo de la Victoria.

El origen del culto a NUESTRA SEÑORA DE REGLA es antiquísimo. Con base a una legendaria tradición, san Agustín, teólogo y obispo de Hipona, disponía de una imagen de la virgen negra en su oratorio que le proporcionó la “regla o reglamento” para dirigir su comunidad monástica.

*The topmost section is quite simple and features an oil painting on wood: a medallion or tondo representing GOD THE FATHER characterised as Supreme Pontiff, with three-tiered papal tiara, sceptre and orb. In the background there is a triangular nimbus or halo, and it seems to have been cut to size in order to fit the oval frame. Thus represented in effigy, it matches the iconography of “God in papal dress”, which is prevalent in the images that top the altarpieces of Spanish art of the time.*

*In addition to the figures at the top of the altarpiece (the Crucifix and God the Father), this, the main altar of the Pájara church, contains three sculptures in its niches. The Our Lady of Regla, which is a mannequin-like figure, known as an imagen de vestir, the carved statue of Saint Anthony of Padua; and an interesting Risen Christ or Christus Victor.*

*The origins of the veneration of OUR LADY OF REGLA go back a long way. According to legend, Saint Augustine, theologian and bishop of Hippo, had a picture of the Black Madonna in his oratory that provided him with the “regla or rule” with which to direct his monastic community.*

In der einfachen Überhöhung thront ein auf Holz gemaltes Ölbild: ein Tondo oder Rundbild, das GOTT VATER als Pontifex maximus, als Heiligen Vater darstellt. Vor einem Hintergrund mit Nimbus oder Heiligenschrein trägt die Figur die Bischofsmütze mit drei übereinanderliegenden Kronen, in den Händen hält sie ein Zepter und die Weltkugel. Es scheint, als ob das Bild zugeschnitten wurde, um es dem ovalen Rahmen anzupassen.

Diese Art von Abbildung entspricht der Ikonografie „Gott als Heiliger Vater“, die bei den spanischen Retabeln der damaligen Zeit als Abschluss sehr beliebt war.

Neben den schon erwähnten Figuren des Gesprenge (der Gekreuzigte Jesu und Gott Vater) enthält der Hauptteil des Altarretabels der Kirche von Pájara drei Figuren in ihren jeweiligen Nischen: Die Heilige Jungfrau von Regla (eine Ankleidefigur), den Heiligen Antonius von Padua und die interessante Jesusfigur, die den auferstandenen Christus oder Christus der Sieger darstellt.

Der Kult an die HEILIGE JUNGFRAU VON REGLA geht auf sehr alte Zeiten zurück. Aufgrund einer legendären Tradition soll der Heilige Augustinus, Theologe und Bischof von Hippo, in seinem Oratorium das Bild einer schwarzen Madonna gehabt haben, das ihm die „Regeln“ für die Leitung seiner Ordensgemeinschaft diktierte.

Por este motivo, parece que se explica el origen del nombre con el que la imagen sería conocida más tarde en España: “Nuestra Señora de la Regla de San Agustín”.

Al fallecer san Agustín, los discípulos del santo, entre ellos el diácono Cipriano, huyeron a las costas de Cádiz, portando la apreciada imagen después de salvar una atroz tormenta; por este suceso, fue considerada patrona de los pescadores. Su culto fue propagado bajo la acepción de “Virgen Líbica” o “Bella Africana”.

Debido a los predicamentos de las órdenes religiosas, especialmente de los agustinos, y a la devoción de los marineros que cruzaron los mares, se le rindió culto en Europa, Asia y América. En este sentido, fue en Cuba donde alcanzó una gran predilección a partir de la instauración de su culto en 1694, sobre todo en la localidad de Regla.

La advocación de la Virgen de Regla interfirió en sincretismos religiosos, pues la imagen representa a Yemayá -o Iemanjá como es llamada en Brasil- dueña de los océanos y una de las deidades de mayor devoción de la “Regla de Ocha”. Por ello es habitual que sea representada como una Virgen de rostro negro sosteniendo a su Niño de tez blanca.

*This would seem to explain the origin of the name by which the image would later be known in Spain: “Our Lady of Regla of Saint Augustine”.*

*When Augustine died, the saint’s disciples, including Deacon Cyprian, fled to the coast of Cadiz, carrying the cherished image after surviving a terrible storm. Because of this, she was considered the patron saint of fishermen. Her worship spread under the name of “Virgin of Libya” or “African Beauty”.*

*Due to the prestige of religious orders, especially the Augustinians, and the devotion of the sailors who crossed the seas, she was worshipped in Europe, Asia and America. Indeed, it was in Cuba where she gained a great following after being introduced there in 1694, especially in the town of Regla.*

*This devotion to Our Lady of Regla intermingled with other beliefs through religious syncretism, and the image came to represent Yemaya - or Iemanjá as she is called in Brazil - lady of the oceans and one of the most widely worshipped deities of “Regla de Ocha or Santería”. She is usually represented as a Black Madonna holding a white Child.*

Daraus leitet sich anscheinend der Name ab, unter dem die Figur später in Spanien bekannt wurde: Unsere Heilige Jungfrau der Regeln des Heiligen Augustinus.

Nach dem Tod des Heiligen flüchteten seine Anhänger, darunter auch der Diakon Ciprianus, an die Küsten von Cadix. Sie trugen die geschätzte Figur bei sich, die sie von einem gewaltigen Unwetter gerettet haben soll. Deshalb wurde sie zur Schutzpatronin der Fischer, und ihr Kult wurde zunehmend unter der Verehrung an die „libysche Jungfrau“ oder die „schöne Afrikanerin“ bekannt.

Wegen des Ansehens der religiösen Orden, vorwiegend des Augustinerordens, und der Ehrfurcht seitens der Seeleute, welche die Meere durchkreuzten, wurde diese Heiligenfigur in Europa, Asien und Amerika besonders verehrt. Vor allem in Kuba war sie seit der Einführung ihres Kultes im Jahre 1694 außerordentlich beliebt, namentlich in der Ortschaft Regla.

Die Weihe der Jungfrau von Regla überlagerte religiöse Synkretismen, denn die Figur repräsentiert auch Yemayá - in Brasilien Iemanjá genannt -, Behüterin der Ozeane und eine der verehrtesten Gottheiten der afrokubanischen Naturreligion „Regla de Osha-Iḻá“. Deshalb wird die Jungfrau gewöhnlich als schwarze Madonna gezeigt, die das weißhäutige Jesuskind trägt.



La Virgen de Regla también es homenajeada en Colombia, Méjico, Venezuela, República Dominicana, Miami, y en la lejana isla filipina de Cebú.

Pero el culto más remoto se lleva a cabo en Europa. Las primeras referencias cronológicas se sitúan a partir del siglo XII, en Brno, en la República Checa, en la iglesia cisterciense de la abadía agustina de Mendel, donde la Virgen aún es conocida como la “perla de Moravia”, entre otras acepciones. También la orden de los monjes agustinos instauró en 1564, en su monasterio de la ciudad de San Severo, en la provincia de Foggia, el culto a la Virgen de la Regla. Cuando el convento fue disuelto en 1652 y transferido a una hermandad, la escultura fue titulada “Virgen del Socorro”, siendo desde entonces patrona de la ciudad y de la diócesis.

En otro lugar, en Brujas, en la “Venecia del Norte”, hay una pintura en la iglesia de Nuestra Señora de la Cerámica que constituye una réplica de la escultura de la Virgen Negra de Chipiona. Su exportación a Flandes fue debida a las diligencias llevadas a cabo en 1664 por el monje agustino Willemart Jacob con su hermandad gaditana.

*Our Lady of Regla is also worshipped in Colombia, Mexico, Venezuela, Dominican Republic, Miami, and in the distant Philippine island of Cebu.*

*But the most remote origins of her veneration may be traced in Europe. The first references, from the twelfth century, are found in Brno, in the Czech Republic, in the Cistercian church of the Augustinian abbey of Mendel, where the Virgin is still known as the “pearl of Moravia” among other names. Monks from the order of Saint Augustine also established a devotion to Our Lady of Regla in the monastery of San Severo in the province of Foggia, in 1564. When the monastery was dissolved in 1652 it was transferred to the care of a brotherhood, and the sculpture was named “Our Lady of Help”, and has been, since then, patron saint of the city and diocese.*

*Elsewhere, in Bruges, the “Venice of the North”, there is a painting in the church of Our Lady of the Pottery which is a depiction of the statue of the Black Madonna of Chipiona. It arrived in Flanders thanks to the good offices performed by the Augustinian monk Willemart Jacob for the Cadiz brotherhood in 1664.*

Der Heiligen Jungfrau von Regla wird auch in Kolumbien, Mexiko, Venezuela, der Dominikanischen Republik, Miami und der weit entfernten, philippinischen Insel Cebú Kult geweiht.

Doch die älteste Verehrung geht auf Europa zurück. Die ersten geschichtlichen Quellen stammen aus dem 12. Jahrhundert, als in Brno, in der heutigen Tschechischen Republik, in der Zisterzienserkirche der Augustinerabtei von Mendel eine Marienfigur verehrt wurde, die heute noch neben anderen Bezeichnungen als „Perle von Moravien“ bekannt ist. 1564 nahmen die Augustinermönche im Kloster von San Severo, in der italienischen Provinz Foggia, den Kult an die Jungfrau von Regla auf. Als das Kloster 1652 aufgelöst und auf eine andere Bruderschaft übertragen wurde, gab man der Figur den Namen, die „Rettende Jungfrau“, die seither die Schutzpatronin der Stadt und der Diözese ist.

In Brüggen, dem „Venezien des Nordens“ existiert in der Kirche „Onze-Lieve-Vrouw ter Potterie“ (Unsere Liebe Frau der Töpferei) das Bildnis einer Schwarzen Madonna, einer Nachbildung der spanischen Schwarzen Maria aus Chipiona. Der Augustinermönch Willemart Jacob brachte sie nach Absprachen mit seinen Ordensbrüdern vom südspanischen Cadiz 1664 nach Flandern.

En España, la imagen más remota de la Virgen de Regla se conserva en su Real Santuario de Chipiona, en Cádiz. La venerada escultura estuvo bajo la custodia de los monjes agustinos que ocuparon dicho monasterio desde 1399 hasta 1835, cuando el cenobio fue ocupado por la orden seráfica franciscana. Aunque la imagen de la Virgen de Regla de Chipiona es la más antigua de esta advocación en España, no es la única existente. En Sevilla, por ejemplo, en la extinguida iglesia de San Acacio y colegio de los padres agustinos, había otra imagen de igual nombre, si bien con el rostro blanco.

En Canarias, la primera referencia a la Virgen de Regla data de 1643 cuando fue fundada la ermita de Regla en los extramuros de Santa Cruz de Tenerife, en el camino de Las Cruces o del Calvario, en las inmediaciones del mar, en un barrio de pescadores y mareantes. En sus orígenes, el templo estuvo regido bajo la advocación de la Virgen de Guadalupe. Luego, en 1666, adquirió el título aún vigente.

Existen más ejemplos en el Archipiélago.

*In Spain, the oldest image of Our Lady of Regla is preserved in the Royal Sanctuary of Chipiona, Cadiz. This venerated sculpture was in the care of the Augustinian monks who occupied the monastery from 1399 until 1835, when the monastery was taken over by the Franciscan, or Seraphic order. Although the Chipiona image of Our Lady of Regla is the oldest to bear this title of devotion in Spain, it is not the only one. In Seville, for example, in the old church and school for Augustinian monks of San Acacio, there was another picture with the same name, although it had a white face.*

*In the Canary Islands, the first reference to Our Lady of Regla is from 1643 when the chapel of Our Lady of Regla was founded in the outskirts of Santa Cruz de Tenerife, on what was then called "Calvary Way" or "Way of the Cross", near the sea, in a neighbourhood of fishermen and mariners. Originally, the church was devoted to Our Lady of Guadalupe. Then, in 1666, it acquired the title that it retains today.*

*There are more examples in the archipelago.*

Die älteste Figur der Jungfrau von Regla in Spanien wird im Real Santuario, dem Königlichen Sanktuarium in Chipiona, Cádiz, aufbewahrt. Seit 1399 behüteten die Augustinermönche die Jungfrau in jenem Kloster, bis es dann 1835 vom Seraphischen Orden übernommen wurde. Auch wenn die Jungfrau von Regla aus Chipiona die älteste Figur dieser Weihe Spaniens ist, ist es nicht die einzige. In Sevilla gab es zum Beispiel in der ehemaligen Kirche San Acacio und Augustinerschule eine gleichnamige Madonna, wenn auch weißhäutig.

Die erste Quelle der Kanarischen Inseln über die Jungfrau von Regla geht auf das Jahr 1643 zurück, als die Einsiedelei Regla außerhalb von Santa Cruz de Tenerife am Weg „Camino de Las Cruces“ oder „Camino del Calvario“ in Meeresnähe eines kleinen Fischer- und Matrosendorfes gegründet wurde. Das Gotteshaus war ursprünglich der Heiligen Jungfrau von Guadalupe geweiht. Erst 1666 erlangte es die noch heute gültige Bezeichnung.

Es gibt aber noch mehr Beispiele auf dem Kanarischen Archipel.



En Yuco, en el municipio de Tinajo, en la isla de Lanzarote, otro eremitorio fue destinado para albergar la Virgen de Regla, cuya imagen titular de candelero fue traída de América por el promotor del templo. También en la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios, en Los Llanos de Aridane, en La Palma, existe una pequeña imagen de vestir procedente de Cuba esculpida en madera policromada que representa a la Virgen negra de Regla con su Niño blanco, en consonancia, como antes se indicaba, con una iconografía muy habitual en América. Otra escultura de la Virgen de Regla en la misma isla, fue depositada entre 1665 y 1675 en el Real Convento de la Inmaculada Concepción (actual templo de San Francisco), en Santa Cruz de La Palma, en un altar situado entre la capilla de la Vera Cruz y la portada principal.

Sin embargo, el único templo que existe en Fuerteventura bajo el patrocinio de Nuestra Señora de Regla se encuentra en Pájara, en cuyo camarín se eleva la radiante figura con toda majestuosidad. La escultura podría ser de procedencia andaluza, o bien de factura local, elaborada, en este caso, en algún taller de las islas bajo el influjo de aquellos pobladores del sur de España.

*In Yuco, in the municipality of Tinajo, on the island of Lanzarote, another chapel was built to house Our Lady of Regla, which houses an imagen de vestir of the Virgin, that was brought from America by the promoter of the church. Also, in the parish of Our Lady of Remedies in Los Llanos de Aridane, La Palma, there is a small imagen de vestir from Cuba carved in polychrome wood and representing the black Lady of Regla with a white Child, which is consistent, as previously indicated, with a very common iconography in the Americas. Another sculpture of Our Lady of Regla on the same island was placed in the Royal Convent of the Immaculate Conception (now church of San Francisco), between 1665 and 1675 in Santa Cruz de La Palma, on an altar located between the Vera Cruz chapel and the main entrance.*

*However, the only church on Fuerteventura under the patronage of Our Lady of Regla is located in Pájara, in this alcove within which the radiant figure rises with consummate majesty. The sculpture could be of Andalusian origin or of local make, made in one of the islands' workshops under the influence of the settlers who came here from southern Spain.*

In Yuco, auf dem Gemeindegebiet von Tinajo, Lanzarote, war eine weitere Einsiedelei der Jungfrau von Regla gewidmet. Der Förderer des Gotteshauses brachte die entsprechende Ankleidefigur aus Amerika. Auch in der Pfarrkirche Nuestra Señora de los Remedios in Los Llanos de Aridane, auf der Insel La Palma, existiert eine kleine Ankleidefigur aus Kuba. Das holzgeschnitzte und vielfarbige Kunstwerk repräsentiert die Schwarze Jungfrau von Regla mit ihrem weißen Jesuskind, also ganz im Einklang mit der schon erwähnten, typisch amerikanischen Ikonografie. Auf derselben Insel wurde zwischen 1665 und 1675 im Königlichen Kloster Real Convento de la Inmaculada Concepción in Santa Cruz de La Palma (der gegenwärtigen Kirche San Francisco) auf einem Altar zwischen der Kapelle Vera Cruz (Heiliges Kreuz) und dem Hauptportal eine weitere Jungfrau von Regla verehrt.

Das einzige Gotteshaus auf Fuerteventura, dessen Schutzpatronin die Heilige Jungfrau von Regla ist, befindet sich in Pájara. In der Nische des Altaraufsatzes thront hoheitsvoll die strahlende Maria. Die Figur könnte aus Andalusien stammen oder auch von einem lokalen Künstler hergestellt worden sein, in diesem Falle in einer Werkstatt der Insel, die unter dem Einfluss der südspanischen Siedler stand.





La excelsa escultura de NUESTRA SEÑORA DE REGLA, titular de la parroquia matriz, representada con su Niño apoyado en su brazo izquierdo, es exhibida con toda brillantez en el retablo principal de la iglesia.

Es una imagen de vestir, con delicada talla de su cabeza y manos, de rostro modelado con pulcritud, con mirada serena y complaciente, nariz recta y boca pequeña con mentón pronunciado. Y gran esmero para hacer el cabello en forma de cuidadoso peinado extendido hacia la nuca que, antes de acabar, presenta un grueso resalte, ligeramente sinuoso, que la atraviesa horizontalmente al objeto de proveerla de un mecanismo para fijar la corona de doce rayos que ostenta la Virgen, según lo dicho en el *Apocalipsis*. La escultura tiene, además, un pequeño hueco para trabar su corona imperial a través de un enganche de metal, y dos orificios laterales en el reverso de su cabeza que sirve para ajustar los mantos que la engalanan.

La trama inferior está compuesta por una amplia peana de madera de composición ligeramente troncocónica que dispone de dos asillas de metal situadas a sendos lados, seguramente para ser transportada.

*The sublime sculpture of OUR LADY OF REGLA - also the name of the parish - holding the Child in her left arm, is on display in all its glory in the main altar of the church.*

*It is a dress sculpture, her head and hands carved in delicate detail, her face exquisitely modelled, with a calm and benevolent gaze, a straight nose and small mouth with pronounced chin. And great care has been taken to give her hair the shape of having been carefully combed to the shoulders, where there is a thick, slightly sinuous projection that passes through it horizontally to provide a mechanism for securing the crown of twelve stars, worn by the Virgin as described in the **Book of Revelation**. The sculpture also has a small hole to fasten the imperial crown through a metal clasp, and two side holes on the back of the head for attaching the garments that adorn her.*

*The Virgin's candelero frame stands on a wide, slightly conical wooden base with two metal handles located on both sides, presumably for lifting it.*

Die erhabene Madonnenfigur der JUNGFRAU VON REGLA, der Patronin der Pfarrkirche, hält das Jesuskind im linken Arm und bildet den glänzenden Mittelpunkt des Retabels.

Es handelt sich um eine Ankleidefigur, deren Kopf und Hände feinfühlig geformt sind. Im sorgfältig ausgebildeten Angesicht fallen der besänftigende und gutwillige Blick, die gerade Nase und der kleine Mund mit hervorstechendem Kinn auf. Beim Haar wurde besondere Sorgfalt darauf gelegt, dass es gut gekämmt gegen den Nacken hin auf die Schultern fällt. Kurz vor den Haarenden durchquert eine dicke, etwas geschwungene Auskrugung die Figur horizontal, um einen Mechanismus für die nach der *Apokalypse* zwölfstrahlig geformte Krone der Madonna anzubringen. Die Figur hat neben einem kleinen Hohlraum, um die Königskrone über einen Metallhalter zu befestigen, am Hinterkopf zwei seitliche Löcher, an denen die Bekleidung fixiert werden kann.

Der untere Teil besteht aus einem weiten, leicht kegelförmigen Holzsockel mit zwei Metallgriffen an jeder Seite, die wahrscheinlich für den Transport der Figur gedacht waren.







La base, casi siempre oculta debido a los lujosos vestidos que engalanan a la Virgen, está pintada en color azul cielo y en su lado principal figura el anagrama de la Virgen María con su corona de reina de los cielos y el año de 1752 en alusión a la hechura de la imagen.

La festividad de la Virgen de Regla era celebrada el día 2 de julio hasta 1831. A partir de este año, la fecha fue trasladada al 15 de agosto a instancias de los vecinos de Pájara. De esta manera continúa celebrándose hasta la actualidad, con solemnes procesiones y animadas fiestas populares.

La Virgen de Regla ha sido objeto de varias restauraciones. Su efigie fue retocada en 1886 por el artista Macario Batista, activo en Fuerteventura. Casi un siglo después, hacia finales de la década de los años 70 del siglo XX, fue de nuevo restaurada por José Paz en su taller de Las Palmas de Gran Canaria. Durante esta intervención, la preciosa Virgen fue objeto de una severa limpieza ocasionando la pérdida parcial de su tez morena. También la Virgen al igual que el Niño, poseían coronas de plata labrada de notable interés artístico, que han sido reemplazadas por otras de menor calidad.

*The base, almost always hidden because of the fine clothes that adorn the Virgin, is painted sky blue and its main side bears the monogram of the Virgin Mary with her crown of the Queen of Heaven and the year 1752 in reference to the year it was made.*

*The feast of Our Lady of Regla was held on July 2 until 1831, when it moved to August 15 at the request of the residents of Pájara. It continues to be celebrated today, with solemn processions and lively popular fiestas.*

*Our Lady of Regla has undergone several restorations. The effigy was retouched in 1886 by the artist Macario Batista, who was based in Fuerteventura. Almost a century later, towards the end of the 1970s, it was again restored by José Paz in his workshop in Las Palmas de Gran Canaria. In the process, the beautiful Virgin was cleaned overzealously, causing a partial lightening of her dark complexion. Moreover, both the Virgin and Child had finely-wrought silver crowns of considerable artistic value which have been replaced by others of lesser quality.*

Der Sockel, beinahe immer durch die prunkvollen Kleider bedeckt, ist hellblau angemalt. An der Hauptseite ist das Anagramm der Heiligen Jungfrau mit der Himmelskrone und der Jahresangabe 1752 als Hinweis auf die Anfertigung der Figur eingetragen.

Die Feierlichkeiten zu Ehren der Jungfrau von Regla fielen bis 1831 auf den 2. Juli. Seit jenem Datum wird die Jungfrau auf Wunsch der Bürger von Pájara am 15. August geehrt. Bis heute finden an diesem Festtag feierliche Prozessionen und heitere Volksfeste statt.

Die Marienfigur wurde mehrmals restauriert, wie 1886 vom damaligen Künstler Macario Batista, der auf Fuerteventura tätig war. Beinahe ein Jahrhundert später restaurierte José Paz die Figur gegen Ende der siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts in seiner Werkstatt in Las Palmas de Gran Canaria. Dabei wurde die Figur gründlich gereinigt, wobei sie zum Teil hellhäutiger wurde. Die künstlerisch wertvollen Silberkronen der Madonna und des Jesuskindes wurden durch schlechtere ersetzt.





Continuamos con otras imágenes del retablo.

A la derecha de la patrona, se encuentra la hornacina que alberga la imagen de SAN ANTONIO DE PADUA. Es una talla dorada y policromada de la segunda mitad del siglo XVIII. El franciscano viste tonsura y sayal de la orden, ajustado a la cintura por un cíngulo cuyos nudos aluden a las virtudes de la comunidad seráfica (pobreza, castidad y obediencia). Aparece efigiado con rostro joven, con escasos mojonos de pelo que adornan su rasurada cabeza. Es buena escultura y los excelentes drapeados verticales solo se interrumpen cuando el santo adelanta su pie derecho. Aquí, el hábito se estira, no perdiendo calidad de ejecución. Sin embargo, el estofado, así como los motivos decorativos en pan de oro de su vestimenta, no corresponden a la cronología original. Fueron añadidos a la pieza hacia la década de los setenta del siglo XX.

Conforme a una de las vertientes iconográficas de la cultura barroca de la Contrarreforma, san Antonio mantiene al Niño Jesús desnudo en su mano izquierda, en alusión a la "Aparición" que tuvo en su habitación, según describe el *Liber Miraculorum*.

*Let us now move on to the other images of the altarpiece.*

*To the right of the patron saint we can see the niche that houses the image of SAINT ANTHONY OF PADUA. It is a gold and polychrome sculpture from the second half of the eighteenth century. He wears a tonsure and the sackcloth of the Franciscan order, tied at the waist by a cincture or girdle whose knots allude to the seraphic virtues (poverty, chastity and obedience). The effigy has a young face, with a few tufts of hair adorning his shaven head. It is a good sculpture and the excellent vertical draping is only interrupted where the holy man puts his right foot forward. Here, the habit is stretched without losing any of its quality. However, the gilded layering decorative technique - called estofado - and the gold leaf decorative motifs on his dress do not correspond to the dates of the original. They were added to the piece in the 1970s.*

*According to one interpretation of the iconography of Counter-Reformation Baroque culture, Saint Anthony holds the naked Child Jesus in his left hand in reference to the "Apparition" that he had in his room, as described in the *Liber Miraculorum*.*

Schauen wir uns jedoch noch andere Figuren des Retabels an.

Zur rechten Seite der Schutzpatronin befindet sich die Nische mit der Figur des HEILIGEN ANTONIUS VON PADUA. Es handelt sich um eine goldfarbene und polychrome Figur aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der Franziskaner trägt den Habit seines Ordens: Tonsur und Kutte mit einem als Gürtel benutzten Strick mit dreifachem Knoten, der die Werte des Seraphischen Ordens symbolisiert (Armut, Keuschheit und Gehorsam). Die Figur hat ein junges Anlitz, einige Haarbüschel zieren das rasierte Haupt. Es ist eine wohlgeformte Skulptur mit ausgezeichneten vertikalen Faltenwürfen, die nur von dem etwas hervorgeschobenen linken Fuß unterbrochen werden. Hier zieht sich die Kutte ein wenig, wodurch das künstlerische Schaffen aber nicht beeinflusst wird. Die Verzierung und die dekorativen Goldblattmuster des Habits jedoch entsprechen nicht der ursprünglichen Entstehung der Figur. Sie wurden nachträglich um die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts angebracht.

Entsprechend einer der barocken Darstellungsformen der Gegenreformation hält der Heilige Antonius ein nacktes Jesuskind in seiner linken Hand, ein Verweis auf die „Erscheinung“, die er in seiner Zelle gehabt haben soll, wie es das *Liber Miraculorum* beschreibt.





La manita izquierda del crío está apoyada en el globo terráqueo esculpido sobre el libro y con la otra se asegura a la tonsura de san Antonio. Aunque el Niño no dirige la mirada hacia el monje: juguetea, aunque con distancia y cierta altivez. La talla del Niño es desigual, pues su cabecita posee más calidad y un canon más proporcionado que el resto de su pequeñito y regordete cuerpo. Quizás estaba destinado para ser vestido.

San Antonio de Padua, junto a san Francisco, es el santo más popular de la orden menor y, según la literatura hagiográfica, es considerado un gran taumaturgo o “milagrero”, como es apodado en España. Este entusiasmo popular también se extendió en Fuerteventura. La advocación en la isla a san Antonio, unido al culto profesado a san Juan Bautista, alcanzó gran suerte. En los textos documentales custodiados en archivos nacionales, son frecuentes las referencias a san Antonio en épocas de penurias y escasez de lluvias, cuando era traslado en íntimas procesiones de rogativas y preces. Por este motivo, existen en gran parte de la geografía majorera numerosas imágenes que representan al franciscano lisboeta fallecido en Padua.

*His little left hand is resting on the orb carved on top of the book and the other is gripping the collar of Saint Anthony's habit. But the child does not direct his gaze at the monk: he is playful, although with a measure of distance and haughtiness. The quality of the carving is uneven: the quality of the head is superior, and the features more finely delineated than the rest of his chubby little body. Perhaps it was meant to be dressed.*

*Saint Anthony of Padua, together with Saint Francis, is the most popular saint of the “Order of Friars Minor” and, according to hagiographic literature, is considered a great thaumaturge or “miracle worker”. This popular enthusiasm also spread to Fuerteventura, where devotion to this saint, together with the veneration of John the Baptist, became extremely widespread. Documents kept in national archives contain frequent references to Saint Anthony in times of hardship and poor rainfall, when he was borne in intimate processions of prayers and supplications. For this reason there are numerous images throughout Fuerteventura depicting the Franciscan monk from Lisbon who died in Padua.*

Das quirlige, glänzende und pausbäckige Kleinkind sitzt in beinahe akrobatischer Stellung auf einem Buch. Das linke Füßchen stützt sich auf das Buch, das andere lässt es schlenkern. Das linke Händchen ruht auf der Weltkugel auf dem Buch, mit der anderen Hand hält sich der Knabe am Umhang des Heiligen San Antonio. Doch der Junge richtet den Blick nicht auf den Mönch: Zwar spielerisch dargestellt erscheint er dennoch distanziert, beinahe hochmütig. Die ungleichmäßige Holzschnitzerei stellt das Haupt qualitativ und proportional besser dar als den restlichen, rundlichen Körper. Vielleicht war die Figur dazu bestimmt, bekleidet zu werden.

Der Heilige Antonius von Padua, ist zusammen mit dem Heiligen Franziskus der beliebteste Heilige der niederen Weihe und nach der Heiligenliteratur ein bedeutender Wundertäter oder „Milagrero“, wie man ihn in Spanien kennt. Diese volkstümliche Begeisterung hat sich auch auf Fuerteventura verbreitet. Sowohl die Verehrung des Heiligen Antonius als auch die Kulthandlungen an Johannes den Täufer waren auf der Insel stark verbreitet. Historische Quellen aus nationalen Archiven erwähnen den Heiligen Antonius oft in Zeiten der Not und Dürre, in denen man die Heiligenfigur im engen Kreis auf Bittprozessionen mitführte und in Kirchengebeten um Hilfe anflehte. Das ist auch der Grund für die zahlreichen Heiligenbilder des portugiesischen, in Padua verstorbenen Heiligen, die sich über das weitläufige Gebiet der Insel verteilen.





A la izquierda de la Virgen de Regla hay otra excelente imagen. Se trata de una talla de CRISTO RESUCITADO: una de las figuras barrocas más interesantes de la escultura tradicional en Canarias. Es de reducidas proporciones, y ha sido representada de pie y mostrada en todos sus detalles. Su equilibrio compositivo facilita un enriquecimiento de las perspectivas visuales, de manera que podemos girar en torno a la escultura que siempre existen más posibilidades de valorar su excelente tallado, especialmente su cuidada anatomía y la delicada cabeza.

En realidad es un Cristo de la Victoria, exhibido con la Cruz y con el gesto de su mano derecha que bendice con tres dedos, símbolo de la Trinidad. Cristo Redentor triunfador de la muerte y del pecado, cuyas alegorías aparecen figuradas en la base de la composición: la carabela -que hace referencia al Gólgota o "monte de la carabela"- y la serpiente que muerde la manzana. Una imagen de carácter simbólico muy habitual en los temas iconográficos cultivados, especialmente, en los siglos XVII y XVIII, aunque con antecedentes muy singulares en la Historia del Arte que podrían remontarse, al menos, a las primeras décadas de siglo XVI.

*To the left of Our Lady of Regla is another excellent image. It is a statue of the RISEN CHRIST one of the most interesting Baroque figures of traditional sculpture in the Canary Islands. It is small in proportions and represents a standing figure in full detail. The compositional balance enriches visual perspective in such a way that as we move around the sculpture we can always find new ways to appreciate the excellent craftsmanship, especially its detailed anatomy and finely proportioned face.*

*It is in actual fact a Christus Victor, displayed with the Cross and with the right hand making the gesture of blessing with three fingers, symbolising the Holy Trinity. Christ the Redeemer, conqueror of death and sin, whose figurative allegories appear at the base of the composition: the skull, which refers to Golgotha or "Skull Hill", and the snake biting the apple. Symbolic images that were very common in iconographic themes particularly in the seventeenth and eighteenth centuries, although with quite unmistakable roots in Art History that can be traced back at least to the early decades of the sixteenth century.*

Zur linken Seite der Heiligen Jungfrau von Regla steht eine zweite, außerordentliche Figur: der auferstandene Christus, der CRISTO RESUCITADO, eine der interessantesten barocken Figuren der traditionellen Bildhauerkunst der Kanarischen Inseln. Die kleine Figur wird stehend mit unzähligen Details dargestellt. Die ausgewogene künstlerische Anordnung bereichert die Sinneswahrnehmung des Betrachters: Schaut man die Figur von verschiedenen Seiten an, sticht stets die wertvolle, hervorragende Schnitzkunst hervor, vor allem bei der sorgfältig ausgebildeten Körperform und dem feinfühlig geschnitzten Haupt.

Eigentlich handelt es sich um Christus den Sieger, der mit seinem Kreuzstab und der erhobenen, rechten Hand mit drei Fingern - Symbol der Dreifaltigkeit - den Segen spendet. Zu Fuß des Christus, der dem Tod und der Sünde getrotzt hat, erscheinen die entsprechenden Allegorien: Der Totenschädel bezieht sich auf Golgotha, der „Schädelstätte“ vor dem alten Jerusalem, die Schlange trägt den Apfel im Mund. Diese sinnbildliche Darstellung ist vor allem im 17. und 18. Jahrhundert sehr geläufig, sie könnte aber mindestens auf das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zurückgehen, was kunstgeschichtlich sehr einzigartig wäre.



**EL RETABLO DE LA VIRGEN DOLOROSA**

THE ALTERPIECE OF OUR LADY OF SORROWS

DAS ALTARRETEL DER SCHMERZENSREICHEN JUNGFRAU







Está situado en la cabecera de la nave de la Epístola. Fue acabado en 1785 correspondiendo, por tanto, a la fase de ampliación del templo en dos naves.

La composición general del retablo es similar a la del retablo colindante consagrado a la Virgen de Regla. No obstante, se trata en este caso de un retablo “esculto-pictórico” ya que contiene interesantes pinturas y la escultura de la Virgen de Dolores en la hornacina central.

La traza del retablo está conformada en tres calles separadas por columnas de estípites integradas en un solo cuerpo que se apoya en banco y sotabanco, y culmina en amplias cornisas de gruesas molduras. La jerarquía de estos elementos arquitectónicos está aliviada por elementos ornamentales, especialmente de motivos vegetales y florales.

El resultado es un fabuloso plano barroquizante de sugerentes efectos visuales. Frutas, guirnaldas, una multitud de flores y otros adornos en pan de oro se adhieren al retablo, formado parte de él y logrando su propio valor, definiendo una amplia secuencia llena de frescura y de gran intensidad cromática y estética.

*This is located in the chancel of the nave of the Epistle. It was completed in 1785, thus corresponding to the building of the second nave.*

*The overall composition of the altarpiece is similar to that of the adjacent altarpiece dedicated to Our Lady of Regla. However, in this case it is a “sculpture/painting” altar, since it contains both noteworthy paintings and the sculpture of Our Lady of Sorrows in the central niche.*

*The altarpiece is composed of three vertical sections separated by estipite pilasters integrated into one single body supported by a predella and antependium, crowned with large cornices with thick mouldings. The hierarchy of these architectural elements is embellished with ornamental elements, with a predominance of plant and floral motifs.*

*The result is a fabulous Baroque-style plane of evocative visual effects. Fruits, garlands, a multitude of flowers and other decorations in gold leaf deck the altar, achieving a harmonious whole and creating a panoply of freshness and colourful aesthetic intensity.*

Dieses Retabel an der Stirnwand des Epistelschiffes wurde 1785 fertiggestellt und fällt somit unter die Erweiterungsarbeiten der Kirche in zwei Schiffe.

Allgemein ist der Aufbau des Altaraufsatzes demjenigen der Jungfrau von Regla sehr ähnlich. Das Bildwerk jedoch umfasst sowohl interessante Gemälde als auch Figuren, konkret die Schmerzensreiche Jungfrau in der Mittelnische.

Der Retabelaufbau besteht aus drei Tafeln, getrennt durch Kegelsäulen, die in einem einzigen Korpus integriert sind und auf einem Träger und Balkenträger ruhen. Den Abschluss bildet ein weites Gesims mit breiten Ornamenten. Dieses architektonische Gebilde ist mit Verzierungen aufgelockert, vor allem Pflanzen- und Blumenmotiven.

Somit ergibt sich ein herrliches, dem Barock angelehntes Gesamtbild mit anregenden, visuellen Effekten. Obst, Girlanden, zahlreiche Blumen und andere Verzierungen aus Blattgold schmiegen sich dem Retabel an und verschmelzen zu einem Ganzen, das seinen eigenen Wert erhält, der durch eine umfassende Frische sowie eine chromatische und ästhetische Intensität definiert ist.



Aparecen otros motivos en el banco y sotabanco: espejos y conchas veneras irrumpen en el espacio. A ambos lados, sendas puertas o biombo que comunican con la sacristía, compuestas por dos hojas de sencillos cuarterones adornados con frutos, guirnaldas y flores de colores. Y, en los pedestales inferiores, policromados en encendidos rojos, la inscripción que hace referencia a los donantes y a la cronología del retablo: “Los Vezinos de / Toto y Barjada / dieron este retablo / de madera y Dorado / todo su costo por devoción / año de 1785”.

Pero el retablo no acaba aquí. Se propaga en la parte superior del testero del presbiterio. En este lugar, unas pinturas murales repiten algunos temas que figuran en el remate del retablo. Es como si nuestra mirada fuese ampliada por medio de estas perspectivas sugeridas. Con ricas gamas de colores, en los que predominan los timbres ocre y azules, parece que el muro testero forma parte de la maquinaria del retablo. Y van más arriba, al arrocabe y a los tirantes esquineros del artesonado de la capilla. Todo como un festín de destellos, reflejos e irisaciones, amenizado por formas y colores.

*Other motifs appear on the predella and antependium: mirrors and scallop shells predominate. On both sides, doors or screens communicate with the sacristy, and are composed of two leaves of simple panels adorned with fruits, garlands and colourful flowers. And on the lower pedestals, polychromed in vibrant red, an inscription refers to the donors and the chronology of the altarpiece: “The Neighbours of / Toto and Barjada / donated this altarpiece / of wood and gold / in their devotion / in 1785”.*

*But the altarpiece does not end here. It spreads across the top of the headwall of the chancel. Here murals imitate themes from the top of the altarpiece. It is as if our gaze had been widened through suggested perspective. With rich colour palettes dominated by ochre and blue, it seems that the back wall is part of the arrangement of the altarpiece. And they extend upwards into the arrocabe frieze and the corner tie beams of the Chapel’s coffered ceiling. A visual feast of glinting, gleaming reflections, enlivened by form and colour.*

Der Untersatz und Balkenträger sind mit anderen Motiven geschmückt: Spiegel und Pilgermuscheln durchbrechen den Raum. Eine Verbindung zu der Sakristei entsteht zu beiden Seiten durch Öffnungen, Spanische Wände, deren zweiflügelige, einfache Kassetten mit Obstmotiven, Girlanden und farbigen Blumen verschönert sind. Auf den unteren, in verschiedenen kräftigen Rottönen gehaltenen Sockeln steht die Inschrift, die sich auf die Spender und die Chronologie des Altaraufsatzes beziehen: „Die Bewohner von / Toto und Barjada / schenken dieses Retabel / aus Holz und Gold / mit Frömmigkeit die Kosten übernehmend / im Jahre 1785.“

Doch das Retabel zieht sich weiter bis an den oberen Teil der Stirnwand des Altarraums herauf, wo Fresken einige Motive des Retabelgesprenkes fortbilden. Es scheint, als ob unser Blick durch diese anregenden Perspektiven weitergeleitet wird. Eine reiche Farbenvielfalt mit vorwiegend Ocker- und Blautönen erweckt den Eindruck, dass die Stirnwand Teil des Retabels selbst ist und sich dieser bis an die Friesen und Eckbalken des Altarraums hinauf zieht. Ein funkeln des Fest, ein Farbenspiel, ein Schillern, von Formen und Farben verschönert.





Como decíamos, la única escultura del retablo es la que representa a NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES. Un tema iconográfico muy cultivado en Fuerteventura, en distintas épocas y en sus diversas variantes iconográficas.

Es una imagen de candelero de la segunda mitad del siglo XVIII, de tamaño más pequeño que el natural y expuesta en una amplia hornacina con moldura en pan de oro y remate mixtilíneo. La sufriente expresión de su rostro, el pelo natural y la posición de sus manos en una estructura casi rotatoria, constituyen características peculiares. Siguiendo la tradición iconográfica de Nuestra Señora de la Soledad, disponía de un cuchillo de plata, además de un pañuelo en sus manos.

El resto de las imágenes del retablo son tres pinturas de óleos sobre lienzos y de notables proporciones. Posiblemente correspondan a la autoría de Juan Bautista Hernández Bolaños, pintor, dorador y evaluador de obras y ornamentos, muy activo en Fuerteventura en la segunda mitad del siglo XVIII, especialmente entre 1785 y 1792.

*As mentioned above, the only sculpture in the altarpiece is that which represents OUR LADY OF SORROWS. An iconographic theme that has been widely used in Fuerteventura, in different periods and in its various different forms.*

*This is an imagen de vestir from the second half of the eighteenth century, less than life size and exhibited in a spacious alcove with gold leaf trim, with a mixtilinear upper border. The expression of suffering on her face, the natural hair and the position of her hands, palms inward, fingers splayed, are quite distinctive characteristics. In keeping with the iconographic tradition of Our Lady of Solitude, she had a silver knife and a handkerchief in her hands.*

*The remaining images on the altarpiece are three paintings of oil on canvas of quite notable proportions. The authorship may possibly correspond to Juan Bautista Hernández Bolaños, painter, gilder and evaluator of works and ornaments, who was very active in Fuerteventura in the second half of the eighteenth century, especially between 1785 and 1792.*

Wie schon erwähnt beherbergt der Altaraufsatz nur eine Figur, die SCHMERZENSREICHE JUNGFRAU. Diese Darstellungsform war auf Fuerteventura in verschiedenen Zeitspannen und als diverse ikonografischen Varianten sehr verbreitet.

Es handelt sich um eine Ankleidefigur aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert. Kleiner als der normale Körperbau belegt die Marienfigur eine breite Nische mit blattvergoldetem Rahmen und liniereichem Abschluss. Das leidensreiche Anlitz, das natürliche Haar und die vor der Brust gefalteten Hände sind besondere Merkmale dieser Figur. Die Ikonografie der Mater Dolorosa zeigt sie mit einem Silberlöffel und einem Handtuch.

Das restliche Bildwerk des Retabels besteht aus drei Ölgemälden auf Leinwand mit bemerkenswerten Ausmaßen. Womöglich sind sie Juan Bautista Hernández Bolaños zuzuschreiben. Der Maler, Vergoldermeister sowie Bau- und Kunstexperte war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, vor allem von 1785 bis 1792, auf Fuerteventura sehr tätig.







A la derecha de la Virgen, SAN JUAN EVANGELISTA, uno de los doce apóstoles y discípulo preferido de Cristo. Con base a la iconografía occidental, es representado joven e imberbe. Viste túnica verde oliva cubierta con un ampuloso manto rojo, todo sobre fondo neutro. Como atributos, porta el libro sagrado abierto sobre su mano izquierda, mientras que en la otra dispone de una pluma, el instrumento de su verdad escrita: la redacción, aún no demostrada, de uno de los *Evangelios* y del *Apocalipsis*.

Al otro lado, a la izquierda del retablo, SANTA VERÓNICA, la personificación de la vera icona, la “verdadera imagen” del Redentor, cuya iconografía decayó a partir del Concilio de Trento. Es mostrada como una matrona joven, en actitud severa, con drapeados sueltos y agitados en gamas de tonos ocres y tocada con un turbante en alusión a sus presuntos orígenes sirios. Sostiene sutilmente con sus manos un velo blanco que extiende sobre su pecho, plegándose en su descenso en los ángulos inferiores. Sobre el blanco sudario está tres veces impreso el rostro de Cristo, ensangrentado y coronado de espinas. Así es evocado aquel instante en el que Jesús camino del Calvario se desplomó bajo el peso de la cruz y Verónica, sobrecogida de compasión, le enjugó su rostro.

*On the Virgin's right is SAINT JOHN THE EVANGELIST, one of the twelve apostles and Christ's favourite disciple. In accordance with Western iconography he is represented as young and beardless. He wears an olive green tunic covered with a vibrant red cloak, all against a neutral background. By way of attributes, he carries the open holy book in his left hand, while in the other he holds a pen, the instrument of his written truth: the writing, though unproven, of one of the Gospels and the Book of Revelation.*

*On the other side, on the Virgin's left, is SAINT VERONICA, the personification of the vera icon, the “true image” of the Redeemer, whose iconography declined after the Council of Trent. She is portrayed as a young matron, severe in appearance, in loose ruffled drapery in shades of ochre tones, with a headscarf that alludes to her alleged Syrian origins. She is delicately holding a white veil over her chest, which folds over itself in the lower corners. Imprinted on this white shroud three times is the face of Christ, bloody and crowned with thorns, evoking the moment when Jesus collapsed under the weight of the cross on the way to Calvary and Veronica, overcome with compassion, wiped his face.*

Zu Rechten der Madonna ist JOHANNES DER EVANGELIST abgebildet, einer der zwölf Apostel und bevorzugter Jünger Christi. Gemäß der abendländischen Ikonografie wird er als bartloser, mit einem olivgrünen Umhang bekleideter junger Mann gezeigt, der von einem faltenreichen roten Tuch bedeckt vor einem neutralen Hintergrund steht. Als Attribute trägt er in der offenen linken Hand die Heilige Schrift, während die andere Hand eine Feder führt, das Instrument der wahren Niederschrift: eines der *Evangelien* und der *Apokalypse*, obwohl dies bisher noch unbewiesen ist.

Auf der anderen, linken Seite steht die HEILIGE VERONIKA und personifiziert die Vera ikon, das „wahre Bild“ des Erlösers. Diese Ikonografie fiel jedoch nach dem Konzil von Trient zunehmend ab. Das Gemälde zeigt eine junge, ehrwürdige Frau mit ernstem Ausdruck, bekleidet mit einem lose fallenden, ockerfarbenen Umhang und einem Kopftuch, das auf ihren angeblichen syrischen Ursprung hinweist. In den Händen hält sie behutsam ein weißes Tuch vor ihrer Brust, das an den unteren Ecken gefaltet ist. Auf dem weißen Schweiß Tuch erscheint dreimal das blutende, dornengekrönte Heilige Anlitz Christi. Es bezieht sich auf den Augenblick, als Jesus auf dem Leidensweg an der Last des Kreuzes zusammenbrach und Veronika sein Anlitz voll Mitleid abwusch.







Por último, arriba, en el ático del retablo, inscrito en un marco de molduras doradas, el lienzo que representa a MARÍA MAGDALENA. Según los ideales de la iconografía de la Contrarreforma, el documentado artista la ha representado arrepentida y penitente, en aquel momento, antes de su muerte, en que fue trasladada por ángeles a su oratorio, en Aix en Provence, para que en el día de Pascua el obispo san Maximino le administrara la última comunión.

La composición es valorada por los logrados contrastes entre luces y sombras, así como por la verticalidad del eje central de la cruz de la que se desploma el sudario. María Magdalena, con vestimenta ascética, se postra a los pies del madero abrazándolo. Un corazón en llamas y un cáliz con su hostia desciende sobre ella. Abajo, a la izquierda, está su atributo más antiguo: un precioso vaso de orfebrería, o aguamanil, que contiene aquellos perfumes que esparció en los pies de Jesucristo. Todo en un ámbito escénico intimista que sugiere aquel viaje celestial entre ángeles.

*Finally, on the topmost section of the altarpiece, in a gilded frame, is the canvas depicting MARY MAGDALENE. In keeping with the Counter-Reformation ideals of iconography, the artist depicted her repentant and penitent, at the moment before her death when she was carried by angels to her oratory in Aix-en-Provence, so that Bishop Saint Maximinus could administer her last communion on Easter Day.*

*The value of the composition lies in the contrast between light and dark, as well as the verticality of the central axis of the cross from which the shroud falls. Mary Magdalene, in ascetic garb, falls at the feet of the cross and embraces it. A flaming heart and a chalice with host descend to her. Below on the left is her oldest attribute: a beautiful ornate jar, which contains the perfume she used to anoint the feet of Jesus Christ. All in an intimate atmosphere which suggests her heavenly journey with the angels.*

Gekrönt wird der Altaraufsatz von einem mit Goldrahmen umschlossenen Gemälde der MARÍA MAGDALENA. Nach dem ikonografischen Ideal der Gegenreform hat der Künstler die reuige Maria Magdalena kurz vor ihrem Tod dargestellt, als Engel sie in ihr Oratorium nach Aix-en-Provence brachten, damit ihr der Bischof, der Heilige Maximinus, die letzte Eucharistie erteilen konnte.

Das Gemälde sticht sowohl durch die gelungenen Licht- und Schatteneinwürfe als auch durch die stark ausgeprägt vertikale Achse des Kreuzes hervor, über welches das Schweiß Tuch geschlungen ist. Die nüchtern gekleidete Maria Magdalena umfasst kniend den unteren Teil des Kreuzes, ein in Flammen stehendes Herz und ein Kelch mit Hostie schweben auf sie herab. Unten links ist ihr ältestes Attribut abgebildet: ein prächtiger Goldschmiedekelch oder Aquamanile, das die Salben enthielt, mit denen Maria Magdalena Jesu die Füße wusch. Es handelt sich um eine intime Szene, die auf jene Himmelfahrt im Kreise der Engel hinweist.







En la misma nave de la Epístola, existe un notable cuadro de ánimas integrado en un retablo de hechura barroca. Acabado de esta manera, constituye un ejemplo excepcional entre los cuadros de igual iconografía existentes en Fuerteventura.

A partir del Concilio de Trento (1545-1563), la Iglesia impulsó nuevamente la subsistencia del Purgatorio como se precisa en el *Libro de los Macabeos*, por lo que hubo necesidad de indulgencias para liberar a los muertos de sus pecados. Desde entonces, especialmente durante los siglos XVII y XVIII, fue abordada esta iconografía alcanzando un alto valor moral y dogmático.

En Fuerteventura perviven en torno a una docena de notables cuadros de ánimas. Sus cronologías se mueven, en general, en el ámbito cronológico del siglo XVIII. El de Pájara, en concreto, los precedentes podrían situarse en 1744, cuando el obispo Juan Francisco Guillén concedió licencia para constituir la Cofradía de las Ánimas.

*Also in the nave of the Epistle, there is a noteworthy painting of souls framed within a Baroque altarpiece. Its workmanship makes it an exceptional example among paintings of like iconography in Fuerteventura.*

*After the Council of Trent (1545-1563), the Church reaffirmed the existence of Purgatory as specified in the **Book of Maccabees**, so indulgences became necessary to free the dead from their sins. This iconography became a common subject of portrayal after that time, especially during the seventeenth and eighteenth centuries, and attained high moral and dogmatic value.*

*In Fuerteventura around a dozen notable paintings of souls survive. They were generally painted in the eighteenth century. The Pájara painting may be traced back to 1744, when Bishop Juan Francisco Guillén granted permission to form the Brotherhood of Souls.*

Die Arme-Seelen-Darstellung - dieses bemerkenswerte Gemälde im Epistelschiff ist einem barocken Retabel eingefügt und bildet somit ein außerordentliches Beispiel unter den Darstellungen derselben Ikonografie dieser Art auf Fuerteventura.

Seit dem Konzil von Trient (1545-1563) bezog sich die Kirche wiederum vermehrt auf das Bestehen des Fegefeuers, wie es im *Buch der Makkabäer* bekundet ist. Deshalb wurden Ablässe nötig, um die Verstorbenen von ihren Sünden zu befreien. Ab jenem Zeitpunkt erreichte die entsprechende Ikonografie vor allem im 17. und 18. Jahrhundert einen hohen moralischen und dogmatischen Wert.

Auf Fuerteventura existiert um ein Dutzend solcher Arme-Seelen-Darstellungen. Chronologisch gehen sie allgemein auf das 18. Jahrhundert zurück. Das Gemälde von Pájara kann konkret auf das Jahr 1744 geschätzt werden, als der Bischof Juan Francisco Guillén die Genehmigung zur Gründung der Bruderschaft der Seelen erteilte.



En varios ejemplos localizados en la Isla, el infierno alumbraba el tercio inferior de las composiciones pictóricas: el fuego infernal de carácter punitivo se asocia así al poder purificador del fuego del purgatorio. Aunque, habría que recordar, en este lugar, que la representación del infierno con escabrosas serpientes y cabezas de monstruos, vulneró entonces las disposiciones emanadas de los acuerdos tridentinos. No obstante, el ejemplo de Pájara no dispone de infierno, aunque sí de purgatorio en el que los pecadores en actitud suplicante, están sumergidos en torrentes llamas según las culpas mancilladas en vida.

La composición del cuadro es muy equilibrada, no solo por la estratificación en tres niveles, sino, además, por los pares de figuras que aparecen en los niveles superiores: arriba, Cristo y el Padre Eterno; en medio, san Miguel y la Virgen; para abrirse en la parte inferior, sobre el purgatorio, con las imágenes de san José y san Agustín. Es decir, una organización medida y piramidal.

*On several other paintings on the island, hell is depicted in the lower third of the pictorial compositions: the punitive hellfire is associated with the cleansing power of the fires of purgatory. Although it should also be borne in mind that the representation of hell, with its scabrous snakes and heads of monsters, violated the provisions of the Tridentine agreements. However, the Pájara painting has no hell, although it does have a purgatory in which imploring sinners are immersed in torrents of flame, tainted by their sins in life.*

*The composition of the painting is very balanced, due not only to its stratification on three levels, but also to the paired figures on the upper levels: at the top, Christ and the Eternal Father; in the middle, Saint Michael and the Virgin; with images of Saint Joseph and Saint Augustine at the bottom, opening onto purgatory. A measured, pyramidal organization.*

Auf mehreren Abbildungen der Insel ist der untere Drittel vom Fegefeuer beschimmert: das strafende Höllenfeuer wird mit der reinigenden Kraft des Fegefeuers verbunden. Man darf hierbezüglich allerdings nicht vergessen, dass die Darstellung der Hölle mit abstoßenden Schlangen und Köpfen riesiger Ungeheuer dazumal die von der Dreifaltigkeit abgeleiteten Bestimmungen verletzte. Das Beispiel hier in Pájara zeigt zwar keine Hölle, aber ein Fegefeuer, in dem die flehenden Sünder im Einklang mit ihren vollbrachten Sünden von Feuerzungen umringt sind.

Das Gemälde ist nicht nur wegen der klaren Aufteilung in drei Ebenen ausgewogen dargestellt, sondern auch aufgrund der Figurenkonstellation im oberen Teil: ganz oben Christus und der Ewige Vater, in der Mitte der Heilige Michael und die Heilige Maria, und schließlich über dem Fegefeuer der Heilige Joseph und der Heilige Augustinus. Es besteht somit eine gemäßigte, pyramidenförmige Struktur.





Además, las perspectivas han sido expandidas en determinadas secciones por medio de ejes diagonales de mayor o menor intensidad, relacionándose a las figuras por sus vínculos iconográficos o hagiográficos. A todo ello, habría que añadir el adecuado tratamiento del color que ayuda a mantener el equilibrio del conjunto. En este sentido, el dominio de los timbres rojos parece evidente, desde las incandescencias llamadas del purgatorio, ascendiendo por la capa que cubre la altiva figura del arcángel san Miguel, para extenderse en los flancos laterales, en la serenas imágenes de santa Catalina y santa Bárbara, y en la agitada figura de san Juan Bautista. Para emerger nuevamente en las alas de los serafines y en los adornos de los *puttis*, hasta llegar a la imagen reinante de Cristo en el colofón de la estructura.

La solidez del cuadro recae especialmente en el eje central. San Miguel, el más popular de todos los arcángeles, aparece representado sobre nubes esponjosas como un majestuoso caballero guerrero.

*Moreover, perspective has been widened in certain sections by diagonal lines of varying intensity, relating to the figures through iconographic or hagiographic links. Moreover, the highly appropriate colour scheme helps maintain the balance of the whole. There is a clear predominance of red, from the incandescent flames of purgatory, ascending through the cape that covers the haughty figure of the Archangel Michael, rising up through the flanks and the serene images of Saint Catherine and Saint Barbara to the agitated figure of Saint John the Baptist, emerging again on the wings of the seraphim and the adornments of the putti, finally reaching the prevailing image of Christ at the summit of the structure.*

*The substance of the painting is most especially seen in the central axis. Saint Michael, the most popular of all archangels, is represented atop clouds as a majestic warrior knight.*

Die Perspektiven weiten sich in bestimmten Teilen durch mehr oder weniger intensiv dargestellte diagonale Achsen aus und verbinden die Figuren ikonografisch oder hagiografisch. Dazu gesellt sich die entsprechende farbliche Gestaltung, die zur Ausgewogenheit des Gemäldes beiträgt. In dieser Hinsicht fallen die vorherrschenden Rottöne auf. Das Rot der glühenden Feuerzungen des Purgatoriums zieht sich über den Umhang des stolzen Erzengels Michaels gegen die Seiten hin, in denen die ernst blickende Heilige Katharina und Heilige Barbara dargestellt sind, bis hin zum stürmischen Johannes dem Täufer. Weitergeführt werden die Rottöne zu den Serafinen und den Verzierungen der *Putten*, um schließlich ganz oben am Bild in der vorherrschenden Abbildung Christi zu enden.

Die Sorgfältigkeit des Gemäldes fällt vor allem bei der zentralen Achse auf. Der Heilige Michael, der beliebteste der Erzengel, erscheint als majestätischer Ritter auf einer flauschigen Wolke.

Es el condestable de las milicias celestiales que lucha contra Lucifer y los ángeles rebeldes, el santo psicopompo capaz de conducir y guiar las almas de los muertos que pesará con su balanza en el día del Juicio Final. Figura con clámide engalanado de colores y dorados, cubriéndose por un casco de noble caballero para armarse con una amplia espada al objeto de expulsar al diablo. Además, sostiene la balanza que la Virgen, intercesora, inclina uno de sus platillos a favor de las almas de los justos. Detrás de estas imágenes capitales, está el limbo de formas desdibujadas en cuyo seno deambulan las almas detenidas de santos y patriarcas esperando la redención del género humano.

El cuadro está jalonado por una corte de santos, santas y otras imágenes que portan atributos y símbolos iconográficos. A la derecha de la composición, asoman, en sentido descendente, los siguientes personajes. Santa Catalina de Alejandría vestida a la manera de su alto linaje, que lleva una palma en alusión a su martirio.

*He is the leader of the celestial militia fighting Lucifer and the rebellious angels, the holy psychopomp able to lead and guide the souls of the dead who will be weighed on his scales on Judgment Day. He wears a chlamys (cloak) adorned with gold and colour and a knight's helmet, and is armed with a broad sword with which to expel the devil. Furthermore, he holds the scales that the Virgin, as intercessor, tilts in favour of the souls of the righteous. Behind these principal images is the limbo of blurred shapes where the detained souls of wandering saints and patriarchs await the redemption of mankind.*

*The painting is populated by saints and other images that bear attributes and iconographic symbols. The right of the composition, in descending order, features the following characters: Saint Catherine of Alexandria dressed in keeping with her noble lineage, carrying a palm that alludes to her martyrdom.*

Er führt als Offizier des Himmelheers den Kampf gegen Luzifer und die gefallenen Engel, kann als Schutzengel die Seelen der Verstorbenen führen und leiten, die dann am Tage des Jüngsten Gerichts auf seiner Waage Sühne leisten müssen. Er trägt ein vielfarbiges, goldenes Schultertuch, sein Haupt ist mit dem Helm eines edlen Ritters bedeckt. Als Waffe hat er ein großes Schwert, um den Teufel zu verbannen. In der Hand hält der Erzengel die Waage der Heiligen Jungfrau, welche sie fürsprechend zugunsten der Seelen der Gerechten neigt. Hinter diesen Hauptfiguren erscheint verzerrt der Limbus, in dem die Seelen der Heiligen und Päpste auf die Erlösung der Menschheit warten.

Am linken und rechten Bildrand erkennt man den Hof der Heiligen und andere Gestalten mit ihren Attributen und ikonografischen Symbolen. An der rechten Seite erscheinen in diesem Sinne von oben nach unten folgende Figuren: Die Heilige Katharina von Alexandrien, die gemäß ihres hohen Ranges gekleidet ist und als Hinweis auf ihr Martyrium einen Palmenzweig hält.



Santa Úrsula, con sus principales atributos: el manto protector, que le asemeja a la Virgen de Misericordia, abrigando al cortejo de aquellas vírgenes que compartieron su peregrinación y castigo, y las flechas o cuchillos mostrados en su mano, con las que la travesaron los arqueros de Atila, el rey de los hunos. San Pablo con su espada y san Pedro con las llaves, los firmes pilares de la Iglesia católica. San Antonio de Padua, cuya rama de lirio hace referencia al símbolo de la pureza. San Nicolás de Tolentino, predicador y taumaturgo de la orden de los ermitaños de san Agustín, cuya imagen aparece en el lado opuesto. Y san José, caracterizado como padre nutricio ya que sostiene la vara florecida transformado en un tallo de lirio, símbolo de su matrimonio virginal con el que se impuso a los otros pretendientes de María, mucho más jóvenes. En el arte español del barroco, san José es muy representado gracias a la propaganda de su defensora, santa Teresa de Ávila, que forma parte del otro cortejo del cuadro.

*Saint Ursula, with her main attributes: the protective cloak, in resemblance of Our Lady of Mercy, sheltering that cortège of virgins who shared her pilgrimage and punishment, and the arrows or knives in her hand, with which she was slain by Attila the Hun's archers. Saint Paul with his sword and Peter with the keys, the staunch pillars of the Catholic Church. Saint Anthony of Padua, whose white lily stalk is a symbol of purity. Saint Nicholas of Tolentino, preacher and miracle worker of the Order of Hermits of Saint Augustine, whose image appears on the opposite side. And Saint Joseph, characterised as foster father as he is holding a staff with lily blossoms, symbol of the virginal marriage with which he won the hand of Mary against the other, much younger, suitors. In Spanish Baroque art, Saint Joseph is widely represented thanks to his defender, Saint Teresa of Avila, who features in the painting's other group of characters.*

Die Heilige Ursula trägt ihre wichtigsten Attribute: den schützenden Mantel, mit dem sie der Erbarmungsvollen Jungfrau gleicht und den Zug der Jungfrauen schützt, die ihre Pilgerfahrt und ihre Strafe geteilt haben. In der Hand hält sie die Pfeile oder Messer, mit denen sie von den Schützen des Hunnenkönigs Attila durchbohrt wurde. Sankt Paulus mit seinem Schwert und Sankt Petrus mit den Schlüsseln, die beiden Hauptpfeiler der katholischen Kirche. Der Heilige Antonius von Padua verweist mit seiner Lilie auf das Symbol der Reinheit. Der Heilige Niklaus von Tolentino, Prediger und Wundertäter der Augustiner-Eremiten, dessen Bild auf der anderen Seite erscheint. Und schließlich der Heilige Joseph, der als Pflegevater dargestellt ist, da er eine blühende Lilie in der Hand hält, Symbol für seine keusche Vermählung, wodurch er sich gegen andere, jüngere Anwärter Marias durchsetzen konnte. Sankt Joseph ist in der spanischen Barockkunst durch die Verbreitung seiner Anhängerin, die Heilige Teresa von Ávila, abgebildet. Im Gemälde gehört sie auch zum anderen Gefolge.





A la izquierda del lienzo y en la misma dirección, localizamos a las siguientes advocaciones. Santa Bárbara, mostrando su mano abrasada ya que, en calidad de protectora contra el rayo, se le edificaron santuarios en las cumbres golpeadas por el fuego del cielo. Es miembro de la cohorte de los “Catorce Intercesores”, en compañía de santa Catalina y santa Margarita y, junto a santa Dorotea, constituyen el “Cuarteto de las Vírgenes Capitales”. Por ello, en la composición es asociada a santa Catalina, a través de un amplio eje diagonal que recorre los lados extremos en el tercio superior de la estructura.

Más abajo, está san Lorenzo con su dalmática de diácono, con su principal atributo suspendido en el cuello: una parrilla con la que fue martirizado. A causa de la crueldad y el suplicio que soportó, reúne los méritos para llevar también el símbolo de la palma. Es muy habitual la representación de san Lorenzo en los cuadros de ánimas pues, con base a una misteriosa leyenda, todos los viernes descendía desde el paraíso al purgatorio donde ejercía el privilegio de rescatar un alma.

*On the left of the canvas and also in descending order, we see the following characters: Saint Barbara, showing her burnt hand since, as protector against lightning, sanctuaries were built to her on summits struck by fire from heaven. She is a member of the cohort of the “Fourteen Intercessors”, in the company of Saint Catherine and Saint Margaret, and along with Saint Dorothy, they constitute the “Quartet of the Main Virgins”. For this reason, she is associated with Saint Catherine in the composition, through a wide diagonal axis that runs across the edges of the upper third of the structure.*

*Below is Saint Lawrence with his deacon's dalmatic, his main attribute hanging from his neck: the gridiron with which he was martyred. Because of the cruelty and the torture he endured, he is also worthy enough to carry the symbol of the palm. It is very common to see Saint Lawrence represented in paintings of souls because a mysterious legend tells of how, every Friday, he descended from paradise to purgatory where he was afforded the privilege of rescuing a soul.*

Am linken Rand und wiederum von oben nach unten entdeckt man folgende Weihen: Die Heilige Barbara zeigt ihre verbrannte Hand, denn als Beschützerin gegen Gewitter wurden ihr vor allem auf den Anhöhen, die am meisten unter dem Himmelsfeuer litten, Gebetstätten errichtet. Die Heilige gehört zusammen mit der Heiligen Katharina und der Heiligen Margarita zur Gruppe der „Vierzehn Nothelfer“. Gleichzeitig mit der Heiligen Dorothea bilden sie die „Quattuor Virgines Capitales“, die vier vorzüglichen Heiligen Jungfrauen. Deshalb ist die Heilige Barbara im Gemälde durch eine im oberen Drittel von links nach rechts verlaufende Diagonalachse mit der Heiligen Katharina verbunden.

Weiter unten steht der Heilige Laurentius mit seinem liturgischen Gewand als Diakon. Am Hals hängt sein hauptsächliches Attribut: der Rost, durch den er das Martyrium erlitt. Wegen der Grausamkeit seines Todes mit dem ungläublichen Leiden gebührt ihm der Palmenzweig. Der Heilige Laurentius ist bei Arme-Seelen-Darstellungen aufgrund der geheimnisvollen Legende üblich, nach der er an jedem Freitag vom Paradies ins Fegefeuer steigt und eine Seele rettet.

Seguidamente, san Juan Bautista, primero de los mártires y último de los profetas, con cruz de cañas en la que se enrosca una filacteria que lleva la inscripción *Ecce Agnus Dei*. En la hagiografía ocupa un lugar análogo a san Miguel y es venerado, al mismo tiempo, como arcángel y santo.

Después, santa Teresa de Jesús o de Ávila, con el hábito de las carmelitas descalzas cuya orden reformó. Aquí es mostrada para invocar el alivio de las almas del purgatorio. Además, en la iconografía del barroco hubo interés en asociarla con san José, ya que lo adoptó como su patrón, y con la Estigmatización de san Francisco, con la que se relaciona estrechamente en la conjunto. Y, para concluir este jalón, la profesa figura del obispo san Agustín, eminente teólogo y uno de los doctores de la Iglesia, con tiara, báculo y amplia capa pluvial repujada con finos adornos.

Abajo, santo Domingo de Guzmán y san Francisco de Asís, los misioneros fundadores de las órdenes religiosas de mayor antigüedad, procuran salvar a algunos pecadores que permanecen en el purgatorio.

*Next comes John the Baptist, first of the martyrs and last of the prophets, with his reed cross around which a phylactery is wrapped, bearing the inscription Ecce Agnus Dei. In hagiography he occupies a place similar to that of Saint Michael and is venerated as both archangel and saint.*

*Then, Saint Teresa of Avila with the habit of the Discalced Carmelite nuns whose order she reformed. She is shown to offer relief to the souls in purgatory. Furthermore, in Baroque iconography she was often associated with Saint Joseph, since she adopted him as her patron saint, and with the stigmatisation of Saint Francis. And to conclude this section, the professed figure of Bishop Saint Augustine, eminent theologian and one of the Doctors of the Church, with mitre, staff and wide cope embossed with fine ornaments.*

*Below, Saint Dominic and Saint Francis of Assisi, missionary founders of the oldest religious orders, seek to save some sinners who remain in purgatory.*

Dem Heiligen Laurentius folgt Johannes der Täufer, der erste Märtyrer und letzte Prophet. Dargestellt wird er mit Schilfkreuz und Phylakterion, mit der Aufschrift *Ecce Agnus Dei*. In der Hagiografie steht Johannes der Täufer auf der gleichen Stufe wie Sankt Michael und wird gleichzeitig als Erzengel und Heiliger verehrt.

Unter ihm bittet die Heilige Teresa von Jesus oder von Ávila im Habit des von ihr umgewandelten Ordens der Unbeschulten Karmelitinnen flehend um die Erlösung der Seelen im Fegefeuer. Die barocke Ikonografie verband sie gerne mit dem Heiligen Joseph, den Teresa von Ávila als ihren Schutzpatron angenommen hatte, sowie mit der Stigmatisierung des Heiligen Franz von Assisi, mit dem sie auf dem Gemälde eng verknüpft ist. Den Abschluss dieses Heiligenzuges bildet ein Bischof, der Heilige Augustinus, Theologe und einer der Kirchenväter. Er trägt die Tiara, den Bischofsstab und eine weite Pluviale, einen Chormantel mit fein getriebenen Verzierungen.

Darunter versuchen der Heilige Dominikus von Guzmán und der Heilige Franz von Assisi, die Gründer der ältesten religiösen Orden, einige Sünder aus dem Fegefeuer zu retten.



Y, arriba, el clímax retórico, pero controlado: una fanfarria de cabezas de querubines, serafines alados y ángeles danzarines que portan elementos de la Pasión de Cristo. Un rompimiento de Gloria en el que aparece el misterio de la Santa Trinidad.

El interesante cuadro es adornado con un buen marco dorado y policromado, todo ajustado en un retablo altar. Observando ciertos detalles, sobre todo algunas figuras recortadas a ambos lados del plano pictórico, da la sensación de que el lienzo ha sido acoplado al bastidor.

Algunos de los elementos decorativos del retablo de Ánimas están relacionados con los existentes en el retablo de Dolores. Los aletones laterales, contienen columnas de estípites adornadas con gruesas rocallas y otros motivos ornamentales. Y la estructura se materializa con un doble entablamento con clave de pronunciadas molduras, sobre el que figura el ático entre roleos.

*And above, the rhetorical, but controlled, climax: a pageant of cherub heads, winged seraphim and dancing angels carrying elements of the Passion of Christ. An outpouring of Gloria in the midst of which the mystery of the Holy Trinity manifests.*

*This fascinating picture is adorned with a fine golden and polychrome frame, and set in an altarpiece. If we observe certain details, particularly the way some of the characters have been cut off on the edges, we get the feeling that the canvas has been trimmed to fit the frame.*

*Some of the decorative elements of this altarpiece of the Souls are related to those in the altarpiece of Our Lady of Sorrows. The edges contain estipite pilasters adorned with thick rococo and other decorative motifs. And the structure is topped with a double entablature with pronounced mouldings, on which the topmost section sits between spiraling motifs.*

Das Gemälde wird ganz oben rhetorisch gekrönt, aber auch in Kontrolle gehalten: Ein Fanfarenzug voller Cherubimhäupter, geflügelte Seraphim und tanzende Engel, die Elemente aus dem Leidenszug Christus. Das Himmelsreich wird aufgebrochen, es erscheint das Geheimnis der Dreifaltigkeit.

Das interessante Bild wird mit einem goldenen, polychromen Rahmen geschmückt, der sich dem Retabel einfügt. Bei näherer Betrachtung gewisser Einzelheiten - vor allem der etwas gekürzten Figuren zu beiden Seiten - erscheint es, als ob das Gemälde dem Rahmen angepasst wurde.

Einige der dekorativen Elemente des Arme-Seelen-Retabels sind mit jenen des Altaraufsatzes der Schmerzensreichen Jungfrau verwandt. Die Seitenteile sind mit Kegelsäulen und breiten Rocailles sowie anderen Ornamenten verziert. Die Struktur besteht aus einem doppelten Gebälk mit ausgeprägten Zierleisten, gekrönt von einem spiralenförmigem Abschluss.





Dispone además de un frontal de trazos convexos, decorado con tarjas, festones y flores pintadas cuya decoración reaparece en el banco. En este lugar, una urna acristalada guarda la figura de un ECCE HOMO: una pequeña escultura con talla del busto de un Cristo herido. En su excelente calidad destaca la expresión serena y contenida, a pesar del dolor. Una túnica roja descende levemente para mostrar su hombro desnudo. Su cabeza coronada de espinas, tiene mechones en tirabuzones y abundante barba bien tallada. Y su rostro, salpicado de sangre, y la boca entreabierta, delatan la agonía del castigado y su último aliento de vida. Una escultura de similar iconografía y ejecución, se halla en el banco del retablo de la Virgen del Carmen, en la parroquia de Nuestra Señora de Antigua, cincelada a principios del siglo XX por el artista J. Bautista.

*It also has an antependium of convex lines, decorated with plaques, festoons and painted flowers, decorations which are repeated on the predella. Here a glass-fronted niche holds the figure of an ECCE HOMO: a small carved bust of a wounded Christ. The excellent quality of the sculpture is enhanced by the serene and restrained expression of its subject, despite the pain. A red tunic falls away slightly to reveal his bare shoulder. His head is crowned with thorns and his flowing hair tumbles down in ringlets and his abundant beard is well-cut. His blood-splattered face and his slightly open mouth reveal the agony of his punishment and his dying breath. A sculpture of similar iconography and execution may be seen in the predella of the altarpiece of Our Lady of Mount Carmel, in the parish of Our Lady of Antigua, carved in the early twentieth century by the artist J. Bautista.*

Zum Retabel gehört ein gewölbtes Vorderteil, das mit Kartuschen, Festons und gemalten Blumen verziert ist. Diese Dekoration wird im Untersatz wieder aufgenommen. Hier bewahrt eine gläserne Urne einen ECCE HOMO, eine kleine Büste des gezeigten und mit Dornenkrone gepeinigten Gottessohnes. Bei der hervorragend geschnitzten Figur sticht das trotz der erlittenen Schmerzen doch ernste und beherrschte Anlitz hervor. Eine rote, leicht heruntergefallene Tunika entblößt eine Schulter. Unter der Dornenkrone quillt ein langes, gelocktes Haar hervor, der üppige Bart ist sorgfältig gebildet. Das blutüberströmte Anlitz mit dem leicht geöffneten Mund zeigt das Leiden und den letzten Atemhauch an. Eine ikonografisch ähnliche Figur ist im Hochaltar der Virgen del Carmen in der Pfarrkirche Nuestra Señora de Antigua zu finden. J. Bautista schnitzte sie anfangs des 20. Jahrhunderts.

Entre sensaciones y atmósferas fascinantes de gran alcance sensorial, la iglesia de Pájara oscila entre esferas divergentes, en lo terrenal y en lo cósmico, cerca del cielo.

La iglesia nos transmite emociones, aunque no somos capaces de precisarlas exactamente ni tampoco podemos determinar por qué se producen. Aunque en ello desempeñan un papel determinante, las masas y los volúmenes del exterior del edificio, así como su ubicación en el tejido urbano; la extraordinaria portada principal del templo, en la que las imágenes biseladas en piedra se transforman en mensajes elocuentes; el espacio diáfano del interior con sus singulares soluciones arquitectónicas; los fulgurantes retablos con la sencillez de sus motivos ornamentales; la enjundiosa iconografía del cuadro de ánimas; las expresivas esculturas, como la Virgen de Regla, la Virgen de Dolores, el Ecce Homo, el Crucificado, san Antonio de Padua, el Cristo de la Victoria; y sus elaboradas piezas de orfebrería. Manifestaciones visuales de gran valor histórico y de peculiar plasticidad.

*With its wide and fascinating gamut of sensations and atmospheres, Pájara church oscillates between divergent spheres, between the earthly and the cosmic; it is close to heaven.*

*The church conveys emotions, although we cannot quite put our finger on what they are or why they occur. We can, however, affirm that the following play a decisive role in this interplay of elements: the masses and volumes of the exterior of the building and its location in its urban setting; the extraordinary main portal of the church, on which bevelled stone images are transformed into eloquent messages; the diaphanous interior space with its unique architectural solutions; the dazzling altarpieces with the simplicity of their ornamental motifs; the substantial iconography of the painting of souls; the expressive sculptures of Our Lady of Regla, Our Lady of Sorrows, the Ecce Homo, the Crucified Christ, Saint Anthony of Padua, the Christus Victor; and the elaborate gilt craftsmanship. All visual manifestations of great historical value and unique artistry.*

Die Kirche von Pájara beeindruckt durch ihre sinnesstarken Empfindungen und die faszinierende Stimmung. Sie schwebt zwischen entgegengesetzten Bereichen, zwischen Erde und Kosmos, dem Himmel nah.

Die Kirche überträgt uns Emotionen, auch wenn wir nicht genau definieren und festlegen können, worauf sie beruhen. Die Hauptrolle nehmen dabei zahlreiche Elemente ein: der Umfang und das Volumen des Gebäudeäußeren sowie die Lage im Dorfkern; das außerordentliche Hauptportal der Kirche, dessen aus Stein gemetzten Bilder klare Botschaften mitgeben; der durchlässige Innenraum des Gotteshauses mit seinem raffinierten architektonischem Aufbau; die funkelnden Retabel mit den schlichten Ornamenten; die bedeutsame Ikonografie der Arme-Seele-Darstellung; die ausdrucksstarken Figuren wie die Jungfrau von Regla, die Schmerzensreiche Jungfrau, der Ecce Homo, der Gekreuzigte Jesu, der Heilige Antonius von Padua, der Auferstandene Christus; und natürlich die sorgfältig gearbeiteten Silberstücke. All dies bildet ein historisch höchst wertvolles Ganzes mit einer ungewöhnlichen Anschaulichkeit



## NOTA DEL AUTOR

La iglesia de Pájara fue declarada “Bien de Interés Cultural” en 1986 con categoría de “Monumento”. De esta manera, se protegía, además, su entorno y delimitación, vinculándose al tiempo su denominación al patrimonio mueble que atesora.

Las referencias a las fuentes documentales de archivos y a los textos bibliográficos utilizados para la elaboración de este libro, pueden localizarse en los siguientes estudios:

Francisco Galante: “La Iglesia de Nuestra Señora de Regla: un edificio con honores”, en *Pájara. Territorio, Memoria, Identidad*, III Centenario de la fundación de la parroquia de Pájara (1711-2011), Ilustre Ayuntamiento de Pájara, Fuerteventura, Islas Canarias, 2011, pp. 387-413.

Francisco Galante: “Cesare Ripa y la portada de la iglesia de Pájara, en Fuerteventura”, en *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, Publicacions de la Universitat de València, número 4 (2012), pp. 97-112.

Mi profundo agradecimiento a Rafael Perdomo Betancor, alcalde-presidente del Ilustre Ayuntamiento de Pájara, a Fernando García Pérez párroco de Pájara y arcipreste de Fuerteventura, y a todas aquellas personas que con la mayor ilusión han contribuido a la publicación de este libro.

UNA IGLESIA CERCA DEL CIELO,  
con texto de Francisco Galante,  
es el número uno de la Colección Chilegua,  
editada por el Ilustre Ayuntamiento de Pájara.  
Este libro se acabó de imprimir el día 15 de agosto de 2015,  
festividad de la Virgen de Regla,  
en los talleres de Lucam,  
en Madrid.





Ilustre Ayuntamiento de Pájara