

# Georgiana Goddard King y el Arte Barroco en *The Way of Saint James* (1920)

---

Francisco Javier Novo Sánchez  
*Universidad de Málaga (España)*

Recibido: 29/03/2023. Aceptado: 10/03/2024

## RESUMEN

El presente trabajo propone como objeto de estudio el uso que hace Georgiana Goddard King de los términos “baroque”, “rococo” y “churrigueresque” en su obra *The Way of Saint James*, en particular cuando se aplican a la arquitectura y a los retablos y cajas de los órganos. Descubriremos los errores que comete y los aciertos en la atribución de las obras, las dataciones y la asignación de los estilos. En definitiva, tendremos la oportunidad de comprobar su competencia y conocer su visión sobre una estética ajena a sus intereses y formación, teniendo en cuenta su vara de medir medievalista.

## PALABRAS CLAVE

Georgiana Goddard King, *The Way of Saint James*, Barroco, arquitectura, retablos.

## Georgiana Goddard King and the Baroque art in *The Way of Saint James* (1920)

## ABSTRACT

The aim of this paper is to study the terms “baroque”, “churrigueresque” and “rococo” used by Georgiana Goddard King in her work *The Way of Saint James*, in particular when applied to architecture and to altarpieces and organ cases. We will discover the mistakes she makes and the successes in the attribution of works, dating and the assignment of styles. In short, we will have the opportunity to check their competence and be acquainted with her views on an aesthetic that is foreign to her interests and training, taking into account her medievalist yardstick by which she measures.

## KEYWORDS

Georgiana Goddard King, *The Way of Saint James*, Baroque, architecture, altarpieces.

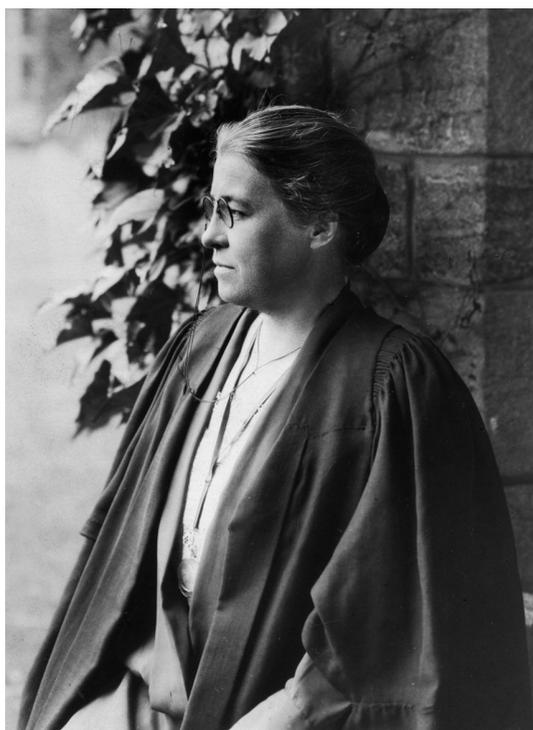


Fig. 1. Henry Parker Rolfe, Georgiana Goddard King, 1920. Foto de dominio público. Fuente: Bryn Mawr College Photo Archives, Pennsylvania

## 1. Introducción

En 1920 se editan en Nueva York los tres volúmenes de *The Way of Saint James*, una obra escrita por la historiadora del arte estadounidense Georgiana Goddard King bajo los auspicios de Archer Huntington y The Hispanic Society of America<sup>1</sup> (Figs. 1-2). Dicho título posee un valor innegable por su relevancia en el conocimiento histórico-artístico, antropológico, geográfico y literario sobre la vía que conduce al sepulcro de Santiago el Mayor en Galicia. Las referencias a tales asuntos y la bibliografía que aporta denotan un bagaje cultural y de lecturas insólito. Lo que la profesora King había planeado inicialmente como un estudio acerca de las influencias foráneas sobre el arte medieval hispano, principalmente francesas, “has grown long since from a mere pedantic exercise in architecture to a very pilgrimage”<sup>2</sup>. El resultado de su propósito intelectual constituye una muestra fundamental de la narrativa odepórica, que ofrece al lector “a

<sup>1</sup> King, G. G. (1920). *The Way of Saint James* (3 vols.). G. P. Putnam's Sons.

<sup>2</sup> Georgiana Goddard King (GGK), vol. 1, p. 22.

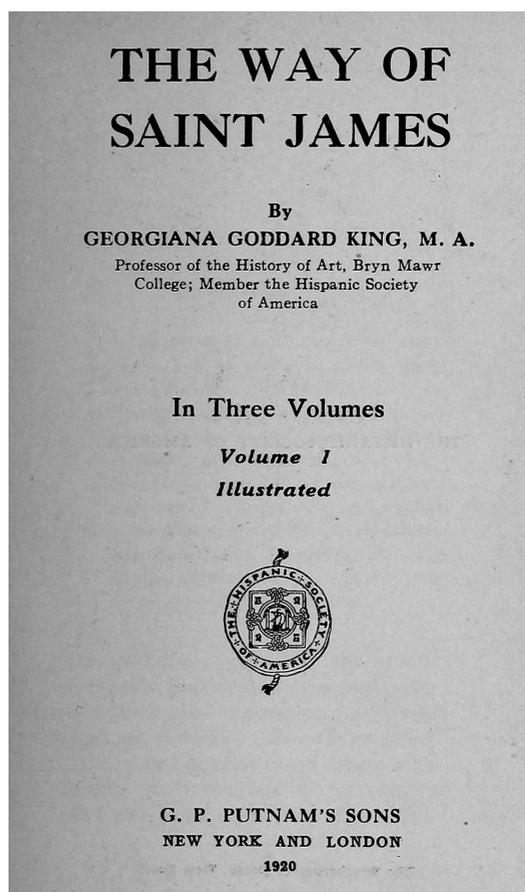


Fig. 2. Portada de *The Way of Saint James*, Vol. 1, G. P. Putnam's, New York, 1920. Foto de dominio público. Fuente: The Getty Research Institut, Los Angeles.

record of what exists, where other accounts are incomplete or inaccessible”<sup>3</sup>. El primer contacto con el Camino Francés se produce en 1912, cuando recorre los tramos desde Toulouse hasta Burgos<sup>4</sup>. En 1913 regresa a la capital burgalesa para reemprender la marcha, que la transporta hasta la ciudad que rinde culto al primogénito de Zebedeo, y en el Año Santo de 1915 se encuentra de nuevo en la urbe compostelana para realizar una estancia prolongada y seguir camino hacia Noia, Padrón, Muxía y Fisterra, poblaciones de tradición jacobea situadas en la fachada atlántica<sup>5</sup>. En su exposición, analítica y erudita, entrelaza el presente con el pasado, lo trascendental y lo prosaico, la leyenda y la historia y sus experiencias personales con el relato de una experta. A lo largo del discurso aflora su afición

<sup>3</sup> GGK, vol. 1, p. III.

<sup>4</sup> Paz de Santos, 2007a: 38-39.

<sup>5</sup> Paz de Santos, 2007b: 39.

a la escritura, pues redacta con un estilo retórico, novelesco, propio de una viajera romántica. Es la primera mujer que escribe un libro de signo científico sobre la ruta jacobea en su totalidad, tras recorrerlo en compañía de la fotógrafa Edith Lowber, a la que apoda *Jehane*. En el título de su ensayo se refiere expresamente al Camino de Santiago, y por ello se erige en pionera, como también por el hecho de prolongar la ruta hacia el mar. Asimismo, es la fémina que inicia la nómina de “peregrinas” de su país, seguida entre otras por la novelista Edith Wharton, autora de *La edad de la inocencia*, que admite que la obra de King le había servido de guía en el trayecto realizado a Santiago de Compostela en 1925. Del mismo modo, se convierte en precursora de las investigaciones rigurosas sobre el itinerario que confluye en la tumba apostólica, así como impulsora del interés norteamericano por la senda de peregrinación y el arte medieval español. Tampoco hay que obviar el valor de su condición femenina en un mundo académico que prioriza los trabajos realizados por hombres como Chandler Post, Walter Cook y el propio Arthur Kingsley Porter con *Romanesque sculpture of the Pilgrimage Roads*. Por todo lo dicho podemos considerarla una adelantada a su tiempo.

Estudia en el Bryn Mawr College de Pennsylvania hasta 1897, y tras un paréntesis viajero y docente regresa a su universidad en 1906 para enseñar historia del arte. Su formación es principalmente filológica, pero una suerte de propensión juvenil y el contacto con personalidades como Bernard Berenson, afincado en Italia y reputado especialista en arte renacentista, termina por decantar la vocación de la joven docente. En 1914 se atreve con la edición de un clásico decimonónico, *Some account of Gothic architecture in Spain*, de George Edmund Street, que constituye su “first printed adventure into Spain and the Fine Arts”. En 1916 vuelve sobre los pasos del arquitecto inglés con *Unpublished notes and reprinted papers*. Tras estos proyectos de juventud, y diversos años de viajes y preparación, sale de la imprenta *The Way of Saint James*, una verdadera odisea por el camino trazado en el Códice Calixtino, “recounting the history of the villages through which she passed, their legends, and their works of art in descriptions at the same time poetic and scholarly”. Después del alumbramiento de su “masterpiece” publica de forma vertiginosa numerosos artículos y libros, en su mayor parte enfocados hacia el arte de la Edad Media en España. De sus monografías cabe

destacar *A brief account of the military orders in Spain, Pre-Romanesque churches of Spain y Mudéjar*. A la vista de su trayectoria investigadora y vivencias resulta evidente que la arquitectura medieval y la escultura románica suponen sus dos “abiding enthusiasms in art”. Hasta aquí lo que nos dice Harold Wethey, autor de la primera semblanza sobre nuestra viajera<sup>6</sup>.

Saunders<sup>7</sup> la incluye entre los historiadores del arte norteamericanos de segunda generación que, según la clasificación de Ackerman<sup>8</sup>, se distinguen por la tenacidad y la pasión en el rastreo de arquitecturas inéditas, en particular cuando se hallan emplazadas en lugares ignotos e inaccesibles. Terminada la instrucción universitaria viaja a Europa, primero al College de France en París, más tarde a Italia y finalmente a España en diversas ocasiones a partir de 1911. Aquí entabla relaciones con los grandes popes de la disciplina: Manuel Gómez Moreno, Vicente Lampérez Romea, Elías Tormo Monzó y Francisco Javier Sánchez Cantón. Su red de contactos incluye a coleccionistas como los Stein, Gertrude y Leo. Estos últimos introducen a King en el arte de vanguardia a través de los cuadros que cuelgan de las paredes de su residencia parisina. En 1917 ya había ultimado su gran ensayo, que incluye material desconocido sobre obras que habían sido ignoradas hasta ese momento, a las cuales se acerca imbuida de su carácter intrépido y curiosidad romántica. Panofsky sostiene que, tras la Gran Guerra, los estudiosos norteamericanos, exentos de los prejuicios nacionalistas de los europeos, se aproximan al arte del Viejo Continente con mayor neutralidad, penetrando a menudo en áreas que sus colegas del otro lado del Atlántico ni siquiera habían explorado<sup>9</sup>. Su descripción define perfectamente el temperamento animoso de Georgiana Goddard King, aunque su viaje se haya realizado a las puertas del estallido de la contienda.

Mann<sup>10</sup> señala que el atraso del país supone más un acicate que un inconveniente para estos ilustrados de principios de siglo, entre ellos Georgiana, cuya objetividad no está reñida con el idealismo, la prosa evocadora y la huida de la realidad. Ella misma confiesa que su hispanismo se fundamenta en “the lure of the unbeaten path, along with her understanding of the place as a

<sup>6</sup> Wethey, 1939: 33-35.

<sup>7</sup> Saunders, 1981: 209-238.

<sup>8</sup> Ackerman, 1963: 191.

<sup>9</sup> Panofsky, 1998: 354-355.

<sup>10</sup> Mann, 2002: 171-192.

mysterious land of enchantment”, hallando todo ello en España y el Románico. Mann se lamenta de que Georgiana se haya visto relegada al ostracismo a causa de la veneración recibida por Porter en el altar de la historia del arte.

Caviness<sup>11</sup> habla de la confianza que Huntington deposita en ella y sus encuentros en busca de financiación para sus proyectos editoriales y expediciones por España, que consigue al menos hasta 1925, cuando su notoriedad comienza a declinar. En 1911 inicia una aventura fascinante con destino a España y el Camino de Santiago, “by steamer, train, ox cart and donkey”. Una vez finalizada su peregrinación se consagra sin descanso a la edición de *The Way of Saint James*, aprobada por el editor ya en 1915. En 1919, mientras estaba en España en una de sus giras fotográficas, corrige las pruebas y compone el índice. Finalmente, en 1920 el editor neoyorquino G. P. Putnam’s Sons publica la obra magna de la docente norteamericana. La admiración que profesa King por el Románico hispano se demuestra en una carta remitida a su mentor en la que, absolutamente embelesada, le comenta que se había demorado en “the elegiac Pyrenees, diligencing along doing churches”. Estando en ese “paraíso” parece no importarle su ego personal cuando descubre que desde Cambridge la habían invitado a impartir una conferencia. Era plenamente consciente de que había subido al olimpo de los estudios sobre el Románico español tras granjearse una reputación en el amanecer de su carrera con trabajos de verdadera categoría en revistas como *American Journal of Archaeology*. La osadía de King impresiona a sus contemporáneos, entre ellos Porter. Cuando este último, inspirado por la hazaña de su paisana, protagonice su propia epopeya tendrá a su disposición un presupuesto generoso y mejores medios técnicos. Después de la irrupción de *Romanesque sculpture* la figura de King languidece hasta desaparecer de la escena académica. No en vano, Ackerman, que la coloca a la altura de Porter, Cook y Post, le niega su condición de pionera<sup>12</sup>.

En teoría el plan de estudios de Bryn Mawr College cubre “all periods of art from the Middle Ages to the present”, pero en la práctica abundan las referencias al arte clásico, medieval, renacentista y de los siglos XIX y XX, incluso al de China y Japón<sup>13</sup>. Así, a la más que demostrada

capacidad de Georgiana para la docencia y la investigación sobre el Románico hay que añadir su valía por lo que respecta al arte de los siglos XV y XVI. En este contexto se comprende la opinión que sobre ella vierte Berenson, que la considera “the best equipped student of Italian art in the United States or in England”<sup>14</sup>. En definitiva, el Barroco parece estar ausente de dicha universidad, y desde luego lo está en la asignación docente y las publicaciones de nuestra visitante.

A lo largo del presente estudio veremos qué uso hace King de los términos “baroque”, “churrigueresque” y “rococo” cuando se aplican a la arquitectura y a retablos y cajas de órganos. Señalaremos sus aciertos y errores con respecto a las filiaciones, las dataciones y la asignación de los estilos. En resumidas cuentas, tendremos la oportunidad de comprobar su competencia y conocer su visión sobre una estética ajena a sus intereses, formación y actividad profesional, teniendo en cuenta su vara de medir medievalista.

## 2. Periplo aragonés

Georgiana inicia el relato de su obra en Toulouse, en el último tramo del Camino de Arlés. Antes de alcanzar la frontera pasa por Lourdes, Pau, Oloron-Sainte-Marie, Bedous y Urdos. Tras cruzar el paso de Somport, e inspeccionar los restos del monasterio y hospital de peregrinos de Santa Cristina, llega a Canfranc y poco después se presenta ante las murallas de Jaca. Dentro del núcleo vallado describe la fábrica románica de la catedral de San Pedro, cuyo alzado domina el espacio urbano. Previamente había manifestado su opinión crítica sobre la arquitectura doméstica, al comprobar que las fachadas de los palacios urbanos se adornan “with monstrous rococo coats-of-arms”<sup>15</sup>. Esta expresión puede hacer referencia al tamaño de los blasones o, por el contrario, tener connotaciones despreciativas. Teniendo en cuenta las inclinaciones estéticas de la autora nos decantamos por la segunda opción, pues contrapone dichas casas a las que todavía conservan “Romanesque mouldings and Gothic traceries”<sup>16</sup>.

Reanuda el periplo oscense con destino a Berdún, y a continuación penetra en tierras zaragozanas hasta alcanzar Tiermas, medio siglo antes de que quedase abandonada debido a la

<sup>11</sup> Caviness, 2014: 17-29.

<sup>12</sup> Ackerman, 1963: 191.

<sup>13</sup> Saunders, 1981: 216-219.

<sup>14</sup> Saunders, 1981: 209.

<sup>15</sup> GGK, vol. 1, p. 152.

<sup>16</sup> GGK, vol. 1, p. 152.

construcción del pantano de Yesa. Explora la parte superior de la villa, emplazada sobre un cerro, y se detiene en la iglesia de San Miguel para observar “the general formlessness of the brick agglomeration”, así como “the shapeless form of a church that Jesuits’ piety later had erected deformed with a baroque altar-piece”<sup>17</sup>. Es probable que al ver su interior le hayan venido a la cabeza recuerdos de algún templo de la Compañía de Jesús, o de la propia arquitectura jesuítica, de ahí la percepción errónea sobre su titularidad. El retablo se conserva actualmente en la iglesia de San Pedro de Broto, en el Pirineo de Huesca, a cuyo presbiterio ha ido a parar tras la evacuación del pueblo. El mueble litúrgico pertenece, en efecto, a la primera mitad del siglo XVIII, constando “de un solo cuerpo y ático, de tres calles separadas por columnas salomónicas con racimos de uvas”<sup>18</sup>. Los intercolumnios laterales albergan “dos tablas pintadas al óleo representando respectivamente a San Lucas y a San Juan con sus símbolos de evangelistas, sentados ante fondos de paisaje”. En la calle central se abre una “hornacina en arco de medio punto con decoración labrada vegetal”. Finalmente, el ático presenta “dos columnas salomónicas a ambos lados de una hornacina en la que hay un Calvario compuesto por tres tallas”.

### 3. El trayecto navarro

Poco después de abandonar la villa termal se adentra en Navarra para reconocer el monasterio de Leyre. De inmediato avanza hacia Sangüesa, Pamplona y la iglesia de Santa María de Eunate, en Muruzábal, para finalmente recalar en Puente la Reina. En la iglesia de Santiago el Mayor confirma con disgusto como “a rococo retable blocks the apse”<sup>19</sup>. No oculta el aborrecimiento que le produce la obstrucción de la capilla mayor medieval, pero lo hace todavía con elegancia. Por otro lado, no ha estado muy atinada a la hora de clasificar el mueble en cuestión, que se ajusta con los maestros José de Huici y Gabriel de Berástegui en algún momento entre 1657 y 1665<sup>20</sup>. A partir de 1742 sufre modificaciones de orden ornamental y figurativo, confiadas a

Francisco Sáinz Barona y Ángel Nagusia<sup>21</sup>. El único argumento para calificarlo como rococó se sustenta en los aletones laterales encomendados en 1755 a Tomás Martínez Puelles<sup>22</sup>. En cualquier caso, no es de esperar que un único elemento del alzado haya sido determinante en el juicio estético sobre el conjunto. Su estructura poligonal arranca de un banco formado por cuatro netos y dos entrepaños. El cuerpo se articula por medio de columnas acanaladas de capitel compuesto y nichos laterales de traza poligonal cerrados con semicúpulas aveneradas. Es probable que Georgiana haya visto el tabernáculo barroco original, ya que el actual es del siglo pasado. Encima del entablamento se dispone el ático, constituido por un nuevo pedestal, pilastras, dos nichos a los lados en consonancia formal con los de abajo y un tercero de perfil quebrado en el centro. Tras una segunda cornisa se dispone un frontón semicircular. La mazonería sirve de marco a un plan iconográfico constituido por símbolos jacobeos y marianos, las figuras de San Sebastián y San Roque y dos relieves con episodios de la historia del apóstol Santiago, en concreto la aparición de la Virgen en Zaragoza y la Degollación. El plan escultórico y simbólico primigenio se completa con dos blasones de la villa de Puente la Reina y un Calvario integrado por las efigies de María, el apóstol San Juan y un Cristo crucificado renacentista.

Por si no fuera suficiente la exuberancia que rezuma el retablo mayor aún tiene que soportar “a still more rococo organ” unido al muro occidental de la tribuna<sup>23</sup>. Tal encomienda se encarga al organero Matías de Rueda en 1728 y su caja forma parte de la producción de Juan José Vélez<sup>24</sup>. En consecuencia, su hechura es previa al período rococó, de ahí que King no haya estado muy lúcida por lo que mira al encasillamiento estético y la cronología del instrumento y de su armazón lignaria. En 1924, poco más de una década después de su paso la iglesia, el instrumento se renueva y desaparecen tanto la maquinaria como la caja.

Tras el paréntesis de Puente la Reina retoma la ruta de peregrinación en dirección a La Rioja, pasando antes por Torres del Río, Cirauqui, Estella, el monasterio de Santa María la Real de Irache, Los Arcos y Viana. La explosión barroca de arquitectura, yeserías, madera, pintura y oro

<sup>17</sup> GGK, vol. 1, p. 208.

<sup>18</sup> García Guatas, 1992: 219.

<sup>19</sup> GGK, vol. 1, p. 306.

<sup>20</sup> García Gainza, 1996: 518-520; Fernández Gracia, 2002: 201.

<sup>21</sup> Fernández Gracia, 2002: 201-202.

<sup>22</sup> Fernández Gracia, 2002: 202-203.

<sup>23</sup> GGK, vol. 1, p. 306.

<sup>24</sup> Sagaseta y Taberna, 1985: 335.

que supone el interior de la iglesia de Santa María de Los Arcos produce en Georgiana una fuerte impresión. Si hasta el momento había utilizado un vocabulario comedido de resignación ante hechos consumados y de desaprobación comedida por la intervención en las fábricas medievales, tras la visita a este recinto el lenguaje se vuelve más displicente, aunque enmascarado bajo un punzante sarcasmo. Se refiere al espacio eclesial como “a luxurious piece of rococo enamelling, a scented casket, lined all with what looks like Spanish leather, of colour laid over silverleaf, and fitted all with gilded Churrigueresque altars, exquisite and effeminate”<sup>25</sup>.

No le falta razón, pues el interior de la fábrica arquitectónica pertenece en su mayor parte al Barroco dieciochesco<sup>26</sup> (Fig. 3). En efecto, como



Fig. 3. Interior de la iglesia de Santa María, Los Arcos, ca. 1699-1761. © Diputación Foral y Provincial de Navarra, con licencia CC BY-NC-ND 3.0 ES. Fuente: Navarra Archivos.

<sup>25</sup> GGK, vol. 1, p. 367.

<sup>26</sup> García Gainza, 1982: 199-201; Pastor Abáigar, 1991: 21-26.

asevera Georgiana, quien penetra en su interior tiene la sensación de entrar en un joyero barroco revestido de material lignario, oro, piedra, estuco y color. Ahora bien, la reforma, de la que son responsables Domingo de Iturbe y Domingo Ducazcal entre 1699 y 1705, no se acerca ni de lejos al período rococó. Afecta a los tramos de la nave, las capillas laterales, los soportes, el entablamento perimetral, los arcos de medio punto, las cubiertas de la nave con sus lunetos, las tribunas, la bóveda de horno del presbiterio y el crucero con su media naranja y pechinas. El impacto visual se incrementa por medio del aparato ornamental de yeserías adherido a los muros. A mayores, las paredes y las bóvedas reciben una capa pictórica con motivos iconográficos y decorativos, proyectada y acometida por José de Ordocia, Santiago Zuazo y el burgalés José Bravo entre 1742 y 1761<sup>27</sup>. Tal vez sea este manto cromático el que lleva a la autora a emitir su opinión sobre el estilo de la iglesia. El programa figurativo incluye virtudes, evangelistas, martirios, historias marianas, asuntos escatológicos, motivos profanos y temas neotestamentarios como la Conversión de San Pablo y un San Miguel venciendo al demonio. Los brazos del transepto y la cabecera se forran con paramentos de madera pintados y dorados a modo de tapices leñosos. Asimismo, al pintor castellano le encargan retocar tres de los cuatro lienzos de los Doctores de la Iglesia enmarcados en las pechinas, cuya factura había sido contratada en 1704 con Juan de Mendoza.

Los retablos a los que se refiere King son, sin duda, el mayor con sus apéndices y los de San Juan Bautista, Virgen del Rosario, San Francisco Javier y San Gregorio Ostiense. A pesar de que los tilda a todos de churriguerescos, lo cierto es que por sus rasgos se sitúan en un abanico estilístico que va desde el período prechurrigueresco con rémoras romanistas hasta el rococó inicial. El mueble de la cabecera es un trabajo coral ejecutado entre 1664 y 1677 por José Pérez de Viñaspre, Martín de Aranalde, Pedro de Querruri y Juan de Amézqueta, mientras que el tabernáculo se adjudica en 1736 a Juan Nagusia, que a su vez reemplaza a otro realizado a partir de 1652<sup>28</sup> (Fig. 4). De planta poligonal, su todavía rígida estructura se secciona en dos cuerpos, el mismo número de entablamentos, tres calles, otras tantas predelas con sus respectivos netos y

<sup>27</sup> García Gainza, 1982: 200-202.

<sup>28</sup> García Gainza, 1975: 132-133; García Gainza, 1982: 209-212; Pastor Abáigar, 1989: 306-322; Fernández Gracia, 2002: 226-227 y 305-306.

un ático en forma de cuarto de esfera gallonada. Se articula por medio de columnas compuestas con fustes de estriás onduladas, cuatro nichos cuadrangulares moldurados y sin profundidad y otros dos de medio punto que sirven de encuadre al sagrario y templete expositor y a un profundo camarín destinado para un bulto de una Virgen *theotokos* medieval. El proyecto iconográfico lo conforman efigies y relieves correspondientes a distintos ciclos alusivos a la Pasión de Cristo, los misterios de María, los apóstoles en representación de la Iglesia y un buen número de santos, entre ellos San Martín repartiendo la capa con un pobre y Santiago matamoros, que constituye la única concesión a lo jacobeo en la mazonería del altar mayor. La estructura sacramental alberga las alegorías eucarísticas de la Fe y el pelicano, así como a Cristo resucitado flanqueado por dos de sus discípulos. En 1742 se añaden al retablo dos ampliaciones laterales, cuya construcción se pacta con el taller de Diego Camporredondo<sup>29</sup>. El programa figurativo de tales añadidos consta de las figuras de San José, Nuestra Señora de Nieva, los arcángeles Miguel, Rafael y Gabriel, el Ángel



Fig. 4. Retablo mayor de la iglesia de Santa María, Los Arcos, ca. 1664-1742. © Diputación Foral y Provincial de Navarra, con licencia CC BY-NC-ND 3.0 ES. Fuente: Navarra Archivos

<sup>29</sup> García Gainza, 1982: 212; Pastor Abáigar, 1989: 322-323; Fernández Gracia, 2002: 454-456.

Custodio, San Antonio Abad y San Francisco de Paula.

Los retablos del precursor de Cristo Bautista y de Nuestra Señora del Rosario se asignan ante notario a Nagusia, que los concluye entre 1718 y 1721<sup>30</sup>. No son muy holgados, aunque sí esbeltos, para adaptarse al poco espacio del que disponen en el transepto. Poseen una planta muy dinámica y un alzado que evoca el de un tabernáculo. La mazonería se divide verticalmente en predela, cuerpo único de tres calles, doble entablamento, ático y remate piramidal. En el banco inferior se alternan el sagrario, netos y entrepaños, y sobre él descansa una estructura organizada por cuatro soportes salomónicos dispuestos en dos planos, entre los cuales se abren nichos semicirculares de diferente hondura, dos de los cuales se disponen en posición esquinada. La segunda altura de los muebles, elevada sobre un pedestal, es más simple y tan solo posee dos columnas entorchadas con el tercio inferior bulboso y una hornacina central de medio punto. La dotación figurativa contiene, en el primero de los retablos, de figuras en relieve de San Antonio de Padua, el emperador Heraclio portando la cruz de Cristo a las puertas de Jerusalén, un obispo y dos mártires, entre ellos San Ramiro, completadas con efigies de San Juan Bautista, sus padres Isabel y Zacarías y Santa Elena. En el segundo retablo ocupa la presidencia un bulto de la Virgen bajo la advocación señalada, acompañada de sus progenitores Joaquín y Ana y de San Antonio de Padua, reservándose la predela para San José, Santa Teresa de Jesús y los mártires Lorenzo, Vicente y Esteban. En las superficies lisas sobresalen el azul y el blanco, pudiendo ser esta la razón de que King emplee en su obra la expresión "fard and ceruse"<sup>31</sup>.

Los muebles consagrados al obispo de Ostia y al jesuita de Javier se encuentran enfrentados ocupando las dos últimas capillas de la nave. La paternidad estilística corresponde al prolífico Nagusia, aunque se contratan y ejecutan con tres décadas de diferencia. Las analogías entre ambos son incuestionables, pero la lejanía cronológica y estética produce algunas divergencias. La fabricación del primero se pacta en 1710, actuando como partes el maestro estellés y la cofradía de Ánimas, que financia la obra por ejercer de marco litúrgico de la hermandad, siendo el único de los cinco retablos que no tiene a la corporación

<sup>30</sup> García Gainza, 1982: 208-209 y 212; Pastor Abáigar, 1989: 329-333; Fernández Gracia, 2002: 301-303.

<sup>31</sup> GGK, vol. 1, p. 367.

municipal como cliente<sup>32</sup>. La armadura arquitectónica se compone de predela, un cuerpo de tres calles, dos entablamentos y ático culminado por una rosca semicircular. Por las diferentes alturas del mueble se distribuyen hornacinas de cierre poligonal, con diverso grado de profundidad y con o sin abocinamiento, con la excepción del intercolumnio plano que acoge el relieve de las almas del Purgatorio. En todo caso, las cajas aparecen separadas o flanqueadas por columnas salomónicas y estípites. Aparte de la referida representación escatológica y del cáliz que figura en la puerta del sagrario, el retablo alberga las imágenes de bulto del santo titular, obra reaprovechada de Fermín de Ansorena de finales del siglo XVII<sup>33</sup>, así como del Ángel de la Guarda, San Miguel, Santa Bárbara y Santa Catalina. La autoría de la imagen de la mártir de Nicomedia, datada en 1719, ha salido del taller de Barona, y la de la heroína de Alejandría se encarga al ya mencionado Camporredondo, siendo un encargo posterior y ajeno a la idea inicial<sup>34</sup>.

Del retablo de San Francisco Javier, cuya construcción se eleva a escritura pública en 1741, se hace cargo una vez más Nagusia<sup>35</sup>. Pese a la similitud con el de San Gregorio, que se ha propuesto como modelo por parte del promotor, el autor ha introducido una serie de elementos propios del movimiento rococó en su fase incipiente. En el entrepaño central de la predela el sagrario se sustituye por un tablero que representa en relieve el óbito del santo titular. La caja central del cuerpo incorpora dos columnas, cuyo tercio inferior se engalana con motivos vegetales, fraccionándose el resto del fuste en dos tramos acanalados y un tercero bulboso. La cornisa del entablamento principal adopta forma semicircular sobre el nicho que acoge al santo navarro. Finalmente, en el ático los estípites se reemplazan por columnas salomónicas. El retablo posee figuras del joven predicador, de las mártires Lucía y Apolonia, de San Isidro Labrador y San Roque, que en su día relevó a San Juan de Dios. A ellas hay que agregar en el ático la composición relivaria de San Ignacio de Loyola rodeado de trofeos militares.

<sup>32</sup> García Gáinza, 1982: 212-214; Pastor Abáigar, 1989: 327-329; Fernández Gracia, 2002: 296-297.

<sup>33</sup> Pastor Abáigar, 2001: 32; Fernández Gracia, 2002: 297.

<sup>34</sup> García Gáinza, 1982: 214; Pastor Abáigar, 2001: 33-34; Fernández Gracia, 2002: 297.

<sup>35</sup> García Gáinza, 1982: 206-208; Pastor Abáigar, 1989: 333-336; Fernández Gracia, 2002: 308-309.

#### 4. Por tierras castellanas

Durante su permanencia en La Rioja, cuyos límites se sitúan a escasa distancia de Viana, no aprecia nada digno de comentario ni de reproche, ya sea en Logroño, Nájera o Santo Domingo de la Calzada. Tampoco en Burgos, Castrojeriz, Frómista y Villalcázar de Sirga. No ocurre lo mismo en Carrión de los Condes, donde vuelve a la carga con sus menciones al Barroco, ya sean con ánimo de censura, ya como lamento subliminal. King sostiene que la antigua capilla mayor medieval de la iglesia de Santa María del Camino fue objeto de una reforma integral, tras la cual se dota de una “Churrigueresque dome and the main apse”<sup>36</sup> (Fig. 5). En efecto, la remoción se encomienda a los arquitectos Felipe Berrojo y Juan de Páramo, contratados en 1682 por el impulsor de la reforma, el obispo de Palencia fray Juan del Molino Navarrete<sup>37</sup>. La construcción resultante es de planta cuadrangular seccionada en dos tramos por un arco fajón, el primero de ellos cubierto con una cúpula sobre pechinas y el segundo mediante bóveda de cañón con lunetos. El ornato vegetal y el uso de columnas salomónicas adosadas al intradós de la media naranja aportan a este recinto su verdadero carácter barroco, sin detrimento de los elementos arquitectónicos referidos.

A la salida de la villa carrionesa se encuentra la iglesia del antiguo priorato y hospital de peregrinos de San Torcuato, perteneciente en su día al monasterio de canónigos agustinos de Santa María de Benevívere<sup>38</sup>. En su interior muestra una total indiferencia hacia el “Churrigueresque style” que según ella impregna la “chapel convent” del complejo religioso<sup>39</sup>. La apreciación estética de King no va mal encauzada, ya que una vez pasado el umbral de la puerta el templo monástico presenta “una nave dividida en dos tramos con yeserías barrocas y cúpula ciega sobre pechinas en el presbiterio”<sup>40</sup>.

#### 5. León y Galicia

Prosigue por la vía jacobea en dirección a Sahagún, la ciudad de León y cuatro municipios

<sup>36</sup> GGK, vol. 2, p. 108.

<sup>37</sup> Martínez González, 1987: 251-269; García García, 2014: 43-55.

<sup>38</sup> Peral Villafruela, 2011-2012: 343-394.

<sup>39</sup> GGK, vol. 2, p. 116.

<sup>40</sup> Urrea Fernández, 1980: 39-41.



Fig. 5. Capilla mayor de la iglesia de la Virgen del Camino, Carrión de los Condes, 1682. © Paul M. R. Maeyaert, con licencia CC BY-SA 3.0 ES. Fuente: Wikimedia Commons

de tradición jacobea: San Andrés de Rabanedo, Villadangos del Páramo, Santa Marina del Rey y Valverde de la Virgen. Concluye este pequeño trayecto por la comarca leonesa en la iglesia de San Martín del Camino, dependiente de Villadangos, y allí se topa con “the remains of a Churrigueresque altar presenting the old figures of the helpers and harbourers, saints Martin, Roque, Michael and Anthony Abbot, along with intruders”<sup>41</sup>. En San Martín se reincorpora al Camino y lo transita durante un largo trecho antes de entrar en Astorga. King no solo ha tenido conflictos con las fechas, también a la hora de adjudicar las autorías y fijar los estilos. El caso más notorio es el del retablo mayor de la basílica astorgana, “by Juan de Juni, has all the excellency of the Baroque, and that is much”<sup>42</sup>. No puede haber más equívocos en tan poco espacio, pues como bien es sabido la paternidad de esta obra renacentista recae a Gaspar Becerra a partir de 1558. Al salir

<sup>41</sup> G GK, vol. 2, p. 290.

<sup>42</sup> G GK, vol. 2, p. 297.

de la catedral se dirige al complejo conventual de los franciscanos, cuya “little church has a plain square tower, transepts, and apse”, la cual por dentro “is rococo of 1746”<sup>43</sup>. Esta reforma dieciochesca se aprecia en las ménsulas de la nave, sobre las cuales descansan los fajones apuntados y los nervios de la bóveda de crucería. Es probable que al arquitecto se le haya pedido una traza en consonancia con la fábrica gótica precedente.

Tras esta empresa barroca la terminología objeto de estudio no vuelve a aparecer en *The Way of Saint James*, aunque el viaje no termina hasta la llegada a tierras gallegas. Rematada la estancia en la ciudad milenaria reemprende la marcha hasta alcanzar Rabanal del Camino, en la comarca de la Maragatería, y la localidad berciana de Molinaseca. Rápidamente se encamina hacia su admirada Villafranca del Bierzo, pasando antes por Ponferrada, Peñalba de Santiago y Cacabelos. Tras penetrar en Galicia por los Ancares se dirige a Pedrafita do Cebreiro, Triacastela y la abadía

<sup>43</sup> G GK, vol. 2, p. 301.

de Samos. Las villas de Portomarín, Palas de Rei, Melide y Arzúa son las últimas escalas antes de arribar a Santiago de Compostela, objetivo principal y meta de su empeño erudito. En la extensión del trayecto hacia la costa realiza paradas en Noia, Padrón y la iglesia de San Xulián de Moraime, en Muxía, antes de divisar el cabo de Fisterra, en el que tantos peregrinos se han visto frente al mar infinito del fin del mundo.

## Conclusiones

Georgiana emplea los adjetivos barroco, rococó y churrigueresco de forma indistinta, sin que se aprecie una diferenciación tácita entre ellos. A través de su pluma transmiten diversos estados de ánimo, que van desde la mera explicación aséptica hasta la hostilidad manifiesta, pasando por la ironía y la perplejidad. El sentimiento de desdén resuena en las expresiones peyorativas “monstrous” y “deformed”, mientras que el sarcasmo se manifiesta en símiles de tono poético como “luxurious piece of enamelling”, “scented casket” y “exquisite and effeminate”. Con todo, es más indulgente con la arquitectura y la pintura que con los retablos y las cajas de los órganos, principalmente cuando interfieren en la visión de la fábrica románica, por lo que sus diatribas tienen por objeto las estructuras lignarias y no tanto sus contenedores pétreos.

En resumen, algunas obras reciben de nuestra viajera una valoración desapasionada y puramente descriptiva, al tiempo que otras generan en ella un sentimiento de rechazo. Esta repulsa se manifiesta de forma abrupta o se exterioriza a través de una fina ironía. El desinterés por el arte barroco y el déficit de conocimientos le llevan en ocasiones a la confusión. El ejemplo más flagrante es el del retablo mayor de la catedral de Astorga. No cabe duda de que en sus juicios replica los errores sesgados de la historiografía del arte de su tiempo, caracterizada por la falta de sentido crítico y la ausencia de información veraz. Pero por otro lado, tanto los desaciertos terminológicos como las apreciaciones erróneas en autorías y de tipo estilístico y cronológico se deben a la apatía, cuando no repulsión, que siente por la estética barroca, en consonancia con el ambiente académico del que forma parte por méritos propios.

No podemos olvidar que King es hija de su época, caracterizada por una valoración positiva del arte medieval, heredada del Romanticismo.

Desde mediados del siglo XIX, diversos arquitectos y eruditos se proponen recuperar y estudiar las construcciones del período gótico. El francés Eugène Viollet-le-Duc y el inglés John Ruskin, junto a sus seguidores en Italia y España, se erigen en los principales representantes del *Gothic revival*, si bien desde posicionamientos distintos por cuanto a la restauración y conservación monumental<sup>44</sup>. En la predisposición de King hacia la Edad Media tienen mucha culpa tanto Street como Porter y Post, pero también las aportaciones de Prosper Mérimée sobre pintura y los estudios de iconografía de Charles Cahier y Adolphe Napoléon Didron. Por lo que respecta a España, la autora se siente influenciada por Rodrigo Amador de los Ríos, Pedro de Madrazo y José María Quadrado, entre otros escritores reunidos en torno a las colecciones bibliográficas *Recuerdos y bellezas de España y España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. También por Valentín Carderera y sus dibujos de escultura. Estos primeros intentos teóricos de reivindicación del pasado artístico hispano cristalizan en la figura de Lampérez, que en 1909 publica *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*. La mayor parte de estos títulos y autores aparecen citados y referenciados por Georgiana en su ensayo, por lo que queda acreditada la ascendencia de los mismos sobre su personalidad científica.

La nostalgia decimonónica por el pasado medieval lleva implícita la abominación de las reformas barrocas que entorpecen la unidad de estilo propuesta por Viollet-le-Duc<sup>45</sup> y que tanto anhela King en ciertos momentos de su peregrinación académica. La animadversión hacia el Barroco tiene una larga tradición que nace en el contexto del Neoclasicismo con Francesco Milizia y su *Dizionario delle belle arti*, y no se produce

<sup>44</sup> González Varas, 2000: 155-226.

<sup>45</sup> La siguiente cita sobre la basílica de Santa María de Roncesvalles resume el estado de ánimo sobre el Barroco, e incluso el Renacimiento, en los círculos intelectuales de España en el último tercio del siglo XIX: “Despojemos mentalmente el templo que estamos mirando, de las restauraciones que en él llevó a cabo en el siglo XVII, bajo el reinado de Felipe IV, un arte bastardo y decadente. Para nosotros no existen las obras en mal hora ejecutadas en las tres naves desde el crucero hasta el hastial, ni las que han desfigurado la sencilla portada primitiva; ni el retablo del altar mayor, de arquitectura insípida mal llamada greco-romana; ni los armatostes o retablos de estilo barroco que obstruyen las capillas de las naves laterales”, y añade, “a todo esto cerramos los ojos, y reconstruimos en nuestra imaginación el antiguo templo de estilo ojival primario” (Madrazo, 1886: 465).

un cambio de rumbo hasta la rehabilitación y sistematización del estilo en la segunda mitad del ochocientos y primeros años de la siguiente centuria de la mano de los historiadores del arte germánicos Franz Kugler, Jacob Burckhardt, Heinrich Wölfflin y Alois Riegl<sup>46</sup>. El Rococó ha seguido un proceso semejante, desde su gestación como término peyorativo en la Francia dieciochesca hasta su vindicación decimonónica. En España, el rechazo al Barroco, y en particular a la obra de los Churriguera, parte del ámbito de la Academia y tiene a Antonio Ponz, un autor que conoce bien Georgiana, y a Juan Agustín Ceán Bermúdez a dos de sus máximos exponentes. Tal censura corre por las venas de Ríos, Quadrado y Madrazo, entre otros autores decimonónicos, y a través de ellos pudo haber llegado hasta la profesora norteamericana. Si a todo ello añadimos lo que escribe en *The Way of Saint James*, se llega a una rápida conclusión global: la desafección, cuando no aversión, que siente por el arte español de los siglos XVII y XVIII.

## Bibliografía

- ACKERMAN, James/CARPENTER, Rhys (1963). *Art and archaeology*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs.
- ANCESCHI, Luciano (1991): *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*. Madrid: Editorial Tecnos.
- BOTTINEAU, Yves (1990): *El arte barroco*. Madrid: Ediciones Akal.
- CAVINESS, Madeline Harrison (2014): "Seeking modernity through the Romanesque: G. G. King and E. H. Lowber behind a camera in Spain, c. 1910-25". En: *Journal of Art History*, 11, Birmingham, pp. 1-30. <https://doaj.org/article/42752d75ecf4417d9f55f9b4aa845462>.
- FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (2002): *El retablo barroco en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- GARCÍA GAÍNZA, María Concepción (1975): "Notas para el estudio de la escultura barroca en Navarra". En: *Letras de Deusto*, 5, 10, Bilbao, pp. 132-133.
- GARCÍA GAÍNZA, María Concepción (dir.) (1982): *Catálogo monumental de Navarra*, t. 2, vol. 1. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- GARCÍA GAÍNZA, María Concepción (dir.) (1996): *Catálogo monumental de Navarra*, t. 5, vol. 2. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- GARCÍA GARCÍA, Lorena (2014): *Patrimonio religioso en Carrión de los Condes. Iglesias conservadas y desaparecidas*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- GARCÍA GUATAS, Manuel (dir.) (1992): *Inventario artístico de Huesca y su provincia. Partido judicial de Boltaña*, t. 3, vol. 1. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio (2000): *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MADRAZO KUNTZ, Pedro de (1886): "Navarra y Logroño". En: *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y Compañía.
- MANN, Janice (2002): "Georgiana Goddar King and A. Kingsley Porter discover the art of Medieval Spain". En: Kagan, Richard (ed.): *Spain in America. The origins of hispanism in the United States*. Champaign: University of Illinois Press, pp. 171-192.
- MARAVALL, José Antonio (1996): *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Editorial Ariel.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael (1987): "El obispo de Palencia fray Juan del Molino y la capilla mayor de la iglesia de Santa María de Carrión de los Condes". En: *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 56, Palencia, pp. 249-275.
- PANOFSKY, Erwin (1998): "Tres decenios de historia del arte en los Estados Unidos. Impresiones de un europeo trasplantado". En: *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 349-376.
- PASTOR ABÁIGAR, Víctor (1989): "Retablos barrocos de la parroquia de Santa María de Los Arcos". En: *Príncipe de Viana*, 187, Pamplona, pp. 306-322. <https://www.culturana Navarra.es/es/numero-187>.
- PASTOR ABÁIGAR, Víctor (1991): "Fábrica parroquial de Santa María de Los Arcos. Visicitudes histórico-arquitectónicas de sus dependencias". En: *Príncipe de Viana*, 193, Pamplona, pp. 15-51. <https://www.culturana Navarra.es/es/numero-193>.
- PASTOR ABÁIGAR, Víctor (2001): "Paternidad artística de varias esculturas de Santa María

<sup>46</sup> Tapie, 1981: 23-37; Bottineau, 1990: 29-35; Anceschi, 1991: 71-95; Maravall, 1996: 23-51.

- de Los Arcos". En: *Príncipe de Viana*, 222, Pamplona, pp. 25-55.  
<https://www.culturana Navarra.es/es/numero-222>.
- PAZ DE SANTOS, Manuel (2007a): "El Camino (1912-1915) de Georgiana Goddard King. *The Way of Saint James* (Nueva York, 1920)". En: *Peregrino*, 110, Logroño, pp. 38-39.  
<https://www.caminosantiago.org/cpperegrino/revista/sumario.asp?RevistaId=74&Pag=5>.
- PAZ DE SANTOS, Manuel (2007b): "El Camino (1912-1915) de Georgiana Goddard King. *The Way of Saint James* (Nueva York, 1920) (y II)". En: *Peregrino*, 111-112, Logroño, pp. 38-39.  
<https://www.caminosantiago.org/cpperegrino/revista/sumario.asp?RevistaId=73&Pag=5>.
- PERAL VILLAFRUELA, Santiago (2011-2012): "Magnificencia y barbarie en Benevívere en el segundo tercio del siglo XIX". En: *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 82-83, Palencia, pp. 343-394.
- SAGASETA ARÍZTEGUI, Aurelio/TABERNA TOMPES, Luis (1985): *Órganos de Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- SAUNDERS, Susanna Terrell (1981): "Georgiana Goddard King (1871-1939): educator and pioneer in Medieval Spanish art". En: Sherman, Claire Richter/Holcomb, Adele (eds.): *Women as interpreters of the visual arts, 1820-1979*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- TAPIE, Victor Lucien (1981): *Barroco y Clasicismo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús (1980): "Benevívere". En: Martín González, Juan José (dir.): *Inventario artístico de Palencia y su provincia*, t. 2. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 39-41.
- WETHEY, Harold Edwin (1939): "An american pioneer in Hispanic studies: Georgiana Goddard King". En: *Parnassus*, 11, 7, New York, pp. 33-35. <https://www.jstor.org/stable/771955>.