

Una nueva pintura de Agustín Gasull: La Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo de Guzmán

Eduardo Morales Solchaga

Doctor en Historia del Arte.

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Universidad de Navarra.

RESUMEN

En este artículo se da cuenta de una obra inédita del pintor valenciano Agustín Gasull. Formado en Roma, en el círculo de Carlo Maratta, director de la Academia de San Lucas de la Ciudad Eterna. Posteriormente regresó a su ciudad natal, donde todavía hoy se conservan algunas obras de entidad. El lienzo, rubricado por el pintor, y conservado hoy en el palacio arzobispal de Pamplona, representa a la Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo de Guzmán. También se apuntan algunas fuentes, literarias y gráficas, en las que se inspira la escena. Además de ello se ofrece una trayectoria biográfica, bibliográfica y artística del citado pintor.

ABSTRACT

This article talks about an unpublished painting by Agustín Gasull. Born in Valencia, he travelled to Rome where he joined the circle of Carlo Maratta, director of St. Luke Art Academy. When he completed his formation, he returned to his home town, where only a few paintings of his hand have survived until nowadays. The canvas, signed by Gasull and preserved inside the archbishop's palace in Pamplona, represents the Virgin Mary, with the infant Christ in her lap, handing over the rosary to Saint. Dominic of Guzmán, who kneels before her. It also gives notices about the graphical and literary fonts in which the scene is inspired. Moreover a biographical, bibliographical and an artistic panorama of the valencian master is offered.

1. APROXIMACIÓN BIBLIOGRÁFICA, BIOGRÁFICA Y ARTÍSTICA

La figura de Agustín Gasull ha pasado prácticamente desapercibida para la historiografía del barroco valenciano, lo que en gran parte ha sido motivado por el hecho de que, hasta ahora, sólo se conservaban un puñado de obras suyas, con el agravante de que dos de ellas se modificaron sustancialmente en el siglo XVIII. El hallazgo de un lienzo rubricado por dicho pintor en las dependencias del palacio arzobispal de Pamplona ha motivado, en gran medida, la redacción de este modesto estudio.

Las únicas referencias al pintor, contenidas en la brillante monografía de la pintura barroca de Pérez Sánchez¹, provienen de la Historia del Arte Valenciano, coordinada por Vicente Aguilera Cerni², y de un artículo publicado en Archivo de Arte Valenciano, a cargo de Fernando Benito Doménech³. Poco tiempo después se publicó una semblanza general sobre el mismo, con objeto de la celebración del Primer Congreso de Arte Valenciano⁴. También se exhibieron y estudiaron tres dibujos de su mano en una exposición celebrada en el Museo San Piu V de Valencia⁵.

Según lo dispuesto en las citadas obras, sustentadas principalmente en la *Biografía pictórica*

*valentina*⁶, Agustín Gasull debió de nacer en la propia ciudad de Valencia, donde iniciaría su formación pictórica en un taller local, para más tarde viajar a Roma, donde tomó contacto con el taller de Carlo Maratta⁷, uno de los más afamados artífices de la pintura barroca triunfalista del país transalpino, que en aquellos momentos regentaba la Academia de San Lucas de Roma. Esta afirmación puede corroborarse a juzgar por sus interpretaciones compositivas y pictóricas, claramente italianizantes y por el hecho de que otros pintores valencianos de su generación, como Vicente Giner, Vicente Vitoria y, probablemente, Vicente Salvador Gómez, viajaron a Italia, siguiendo los pasos del malogrado Miguel March⁸. Tras dicha estancia regresó a su ciudad natal, donde ejecutaría diferentes pinturas, de las cuales sólo unas pocas han llegado hasta nuestros días.

Poco o nada más se sabe de su trayectoria vital, cuya finalización ha generado cierta controversia, apostando Orellana por principios del siglo XVIII, y prolongándola Doménech hasta la segunda mitad del dicho siglo.

Por lo que a su obra pictórica se refiere, solamente se conservan res lienzos en su Valencia natal, dos de ellos muy reformados. Estos últimos, de gran tamaño, se encuentran actualmente

¹ PÉREZ SANCHEZ, A.E., *Pintura Barroca en España*, Madrid, Cátedra, 1992, p

² AGUILERA CERNI, V. (coord.), *Historia del Arte Valenciano*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 1989, vol. IV, pp. 154, 157 y 158.

³ BENITO DOMENECH, F., “Sobre Agustín Gasull, José Vergara y una traza de la antigua iglesia de la Compañía de Valencia” en *Archivo de Arte Valenciano*, nº 63 (1982), pp. 66 - 68.

⁴ BOSCH VILA, M., “El cambio de estilo en la pintura valenciana a finales del siglo XVII: Agustín Gasull” en *Actas del Primer Congreso de Arte Valenciano*, Valencia, Consellería de Cultura, 1992, pp. 413 - 415.

⁵ ESPINÓS DÍAS, A., *Dibujos valencianos del siglo XVII*, Valencia, Museu Sant Piu V, 1994, pp. 190 - 195.

⁶ ORELLANA, M.A., *Biografía pictórica valentina*, Madrid, Gráficas Marinas, 1930.

⁷ BÉNEZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Gründ, 1999, vol. V, p. 897.

⁸ Pese a su corta trayectoria vital (1633- 1670) se mostró como uno de los mayores representantes de la pintura barroca valenciana. Comenzó su formación con su padre, Esteban March, “March de las batallas”, discípulo de Pedro Orrente y notable marinista. Tras ello marchó a Nápoles, recibiendo de primera mano la herencia del también valenciano José de Ribera.

en depósito en la Audiencia Territorial de dicha ciudad. Sólo uno está firmado, y ambos se encuentran sensiblemente reformados, fruto de la labor del pintor José de Vergara, a finales del siglo XVIII, que aprovechó la parte superior de los lienzos y ejecutó la inferior, orientando su temática hacia la fundación de la Orden de Carlos III en el primer caso, y hacia la presentación del infante don Carlos a la Inmaculada en el segundo. Nos encontramos ante unas iconografías claramente alteradas, aunque gracias a los inventarios de piezas, han podido reconstruirse con una alta fidelidad. Las iconografías originales, ejecutadas por Agustín Gasull, demostrarían, según Orellana, cómo Vicente Joanes pintó la Inmaculada Concepción, según los dictámenes del Padre Alberro, su confesor. Muy probablemente, uno de ellos mostraría el momento de la aparición de la Virgen al dicho jesuita, y el otro, el pintor ejecutando en su estudio la susodicha imagen.

También se tiene constancia de su trabajo en un lienzo de “San Abdón y Senén”, propiedad de su cofradía homónima en la ermita de Santa Lucía. En él aparecen representados como príncipes persas y portando sus coronas de martirio, con especial tratamiento en sus rostros y miradas, todo ello enmarcado en un paisaje evocador y marcado por la luz, apreciándose entre ellos la escena de su martirio y creando una perspectiva de fondo⁹. La última obra conservada de Agustín Gasull¹⁰, es el “Martirio de Santa Inés”, ubicada en el presbiterio de la parroquia de San Andrés de Valencia, rubricada por el pintor a comienzos del siglo XVIII, concretamente en 1710, que incluye figuras en escorzo y ángeles en actitudes plenamente barrocas, de clara inspiración en la escuela romana de Carlo Maratta.

Existieron también pinturas de su mano en la iglesia de los Santos Juanes o de San Juan del

mercado de Valencia. De todos modos, bien por su sustitución o por los fatídicos efectos de la Guerra Civil, no se ha conservado muestra alguna. A saber eran: el lienzo titular del retablo de la capilla de San José, que fue sustituido por otro de Vicente López, el desaparecido lienzo de la Virgen de la Esperanza, en su capilla homónima y los lienzos de San Andrés y San Esteban, ubicados en la capilla de San Antonio de Padua, anteriormente dedicada a esta doble advocación¹¹.

Por último, destacan otras pinturas suyas, documentadas por Orellana¹², bien descontextualizadas, bien desaparecidas, que se ubicaron en diferentes casas conventuales valencianas como la de San Juan de Ribera, donde pintó el altar de Santa Rosa de Viterbo; en San Felipe Apóstol, la titular del retablo de Santa Teresa; La Corona y Zaidía, con sendos cuadros de los desposorios de Santa Gertrudis con Jesucristo; y, finalmente, en la iglesia del convento de San Agustín, ejecutó un “altarito de credencia”. También menciona un lienzo de la Virgen, que se encontraba en la casa del regidor de Valencia, D. Benito Escuder, probablemente a causa de su estancia en Italia. A su vez hay indicios de que el Louvre, como depositario de los bienes del antiguo Museo Español, conservó una pintura de su mano, que fue vendida, junto al resto de la colección en una subasta realizada en Londres en 1853¹³.

Por lo que a dibujos respecta, se han identificado tres, dos preservados en el fondo del Museo del Prado, y uno en manos particulares: Una adoración de los magos, inspirada en composiciones italianas, realizada para el colegio de la Compañía de Tarragona, y firmada el 15 de noviembre de 1689; otro, conservado en colección particular, preparatorio de una pintura con la iconografía de la Virgen comulgando de manos

⁹ BOSCH VILA, M., *op. cit.*, p. 414.

¹⁰ AGUILERA CERNI, V. (coord.), *op. cit.*, p. 158.

¹¹ VILAPLANA, D., *Arte e historia de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, pp. 113-114.

¹² ORELLANA, M.A., *op. cit.*, p. 339.

¹³ “En París, en el Museo Español, se conserva una pintura de Cristo apareciéndose a las santas mujeres” en BARÓN DE ALCAHALÍ, *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*, Valencia, Imprenta de Francisco Doménech, 1897, p. 135. El número de inventario del mismo era el 97, LACLOTTE, M. & CUZIN, J., *El Louvre. La pintura europea*, Madrid, Aguilar, 1989, p. 227.

de Cristo; y por último, unos diseños decorativos, configurados a base de águilas y mascarones, custodiados en el Museo del Prado. En ellos se combinan los modelos italianizantes con la técnica más puramente valenciana: el empleo de la pluma de trazos entrecortados, combinada con la aguada sepia y azul¹⁴.

2. UN LIENZO INÉDITO DE AGUSTÍN GASULL

La escena representa la entrega del Rosario a Santo Domingo por parte de la Virgen María, un episodio legendario, que arrancó en la Edad Media y se prolongó durante la Modernidad, gracias a sus más importantes biógrafos, como Jacobo

de Nuestra Señora de la Povilla, enseñándole el modo de rezar el Rosario y animándole a predicarlo por el Orbe. El sustrato histórico, y marco de esta posible aparición los relata el propio Esteban de Salgnac: “...El día de la Asunción de María del año del Señor 1217, les reunió en Prulla, y desde allí los envió a diversas provincias, después de la alocución a muchas personas, que se habían congregado de diferentes lugares, pues Prulla era desde tiempos antiguos un lugar de devoción a la Santísima Virgen”¹⁵. Tras ello logró reconvertir al catolicismo a multitud de herejes, aunque no pudo evitar el fatal desenlace de la Cruzada declarada por el Santo Padre. Santo Domingo enseñó a las tropas cristianas el modo de rezar el Rosario, lo que contribuyó a la



Fig. 1.- Santo Domingo recibiendo el Santo Rosario. Palacio Arzobispal. Pamplona.



Fig. 2.- Detalle del grupo central

de la Vorágine, Esteban de Salgnac y Vicente de Beauvais. Todo comenzó con su ofrecimiento al Papa Inocencio III, para evangelizar a la zona del Sudeste de Francia, en el Languedoc, donde imperaba la herejía albigense. Tras unos primeros momentos en que su predicación resultó estéril, Santo Domingo de Guzmán se refugió en una cueva donde practicaba la oración y se penitenciaba. Desesperado, se encomendó a la Virgen, quien se le apareció mientras oraba en la Ermita

victoria militar en la trascendente batalla de Muret. Como signo de gratitud, Simón de Monfort, general de las tropas y amigo del propio Santo Domingo Guzmán, mando edificar la primera capilla dedicada a la Virgen del Rosario.

Otras corrientes encuentran su origen en Alano Della Rupe, quien a mediados del siglo XV, narró una visión que había tenido, en la que la Virgen entregaba el rosario a Santo Domingo, mientras se lo mandaba propagar por todo

¹⁴ ESPINÓS DÍAZ, A., *op. cit.*, p. 28.

¹⁵ Citado en ITURGÁIZ, D., *Iconografía de Santo Domingo de Guzmán*, Burgos, Aldecoa, 1992, p. 177.

el mundo. Todo ello contribuyó a que se fuera difundiendo la iconografía que nos atañe, a través de la orden de los predicadores, y de las múltiples asociaciones pías y cofradías que se fueron creando en su seno en torno al rezo del santo Rosario, hecho que experimentó un auge sin precedentes durante el pontificado de San Pío V, dominico, que fomentó su culto a raíz de la victoria de Lepanto, a la que vinculó el salterio mariano. La iconografía del lienzo responde a una de las más difundidas durante el periodo barroco, si bien existieron otras que lo vincularon a Santa Catalina de Siena, al propio beato Alano Della Rupe o incluso a San Francisco de Asís, como receptores conjuntos del santo rosario¹⁶.

Gasull retrata en un primer plano a Santo Domingo arrodillado, en el momento de recibir el Rosario de manos de la Virgen María, que se aposenta triunfante sobre una nube, sustentada por ángeles en inverosímiles posiciones, lo que configura un precioso rompimiento de Gloria. Sobre su regazo, el niño Jesús bendice al santo fundador con la diestra. La representación de Santo Domingo es muy rica en cuanto a iconografía se refiere. En primer lugar, empuña un bordón, al igual que otros santos de la Iglesia tradicionalmente caracterizados como peregrinos, hecho bastante singular, ya que, después del Renacimiento, desaparece casi totalmente¹⁷. El hecho de que lo represente con un coronamiento en forma de “D”, concuerda claramente con la reliquia conservada en el convento de Santo Domingo de Bolonia, cuya inscripción reza “de ferula sancti Dominici patriarchae”¹⁸.

A sus pies, se aprecia un libro, que, amén de consolidarse en un atributo intelectual, alude a la condición de fundador de una orden religiosa. Estamos, por tanto, ante una materialización de su labor legislatora, la regla de los predicadores. Tampoco hay que dejar de lado otras



Fig. 3.- Detalle arquitectónico, evocando la basílica de San Juan de Letrán

interpretaciones, que lo ligan al estudio, a la teología y a la Ciencia, ya que el saber y la lectura fueron también pilares fundamentales de la vida de Santo Domingo. Junto al libro, se sitúa un lirio, que se identifica como un símbolo de virtud y virginidad, que se repite tanto en otros dominicos (Santo Tomás, San Vicente Ferrer, Santa Inés...), como en santos ajenos a dicha orden, emulando todos ellos a la Virgen María.

Tampoco hay que olvidar otro atributo inseparable del santo fundador, un can con una antorcha encendida en sus fauces, que según diferentes biógrafos como Jordán de Sajonia y Pedro Ferrando, alude a un sueño que tuvo su madre, la beata Juana de Aza, cuando estaba en estado, en el que daba a luz a dicho perro. Con

¹⁶ PAYO HERNANZA, R. J., “La imagen al servicio de la palabra: iconografía de Santo Domingo de Guzmán, de la Edad Media al Barroco” en *Santo Domingo de Guzmán, el burgalés más universal*, Burgos, Junta de Castilla y León, 2008, pp. 30-35.

¹⁷ ITURGÁIZ, D., *op. cit.*, p. 123.

¹⁸ VICAIRE, M-H., *Historia de Santo Domingo*, Barcelona, Juan Flors, 1964, p. 174. Otro vestigio del citado bastón se conserva en el monasterio de Santa María la Real de las Dueñas (Zamora).



Fig. 4.- S Santo Domingo recibiendo el Santo Rosario. Claudio Coello (1685)

esta imagen alegórica se prefiguraba que Domingo sería predicador insigne, y que de sus labios brotaría el fuego de la palabra, con la que encendería al mundo. Su predicación sería un constante ladrido, para despertar a las almas dormidas en el pecado, y ahuyentar a los lobos, símbolo de la herejía¹⁹. Al igual que siglos después San Ignacio de Loyola, Santo Domingo hace suyo el “ignem veni mittere in terram” del Señor, configurándose ambos santos fundadores en difusores del Catolicismo. Amén de dichas interpretaciones, tampoco hay que olvidar que dicho símbolo contiene un significado encriptado en su versión latina “domini canis”, configurando un acróstico del nombre de la orden de los predicadores²⁰.

Toda la escena se enmarca en un fondo paisajístico, dominado por la vegetación, únicamente mermada por la aparición, en el margen superior derecho, de una imponente basílica, que bien puede hacer referencia a la fundación de Simón de Monfort, anteriormente descrita. También puede obedecer a criterios compositivos, muy ejercitados en la tendencia clasicista romana, liderada por su maestro, Carlo Maratta. Otra posible interpretación es que se trate de una evocación del sueño de Inocencio III, en el que Santo Domingo y San Francisco de Asís sustentaron la basílica de San Juan de Letrán, configurándose sus fundaciones en protectoras del Catolicismo frente a la herejía. De hecho el Papa se mostró muy favorable con ambas fundaciones, si bien la dominicana fue confirmada por su sucesor en 1216. De este episodio surgieron iconografías muy interesantes, como la del abrazo entre San Francisco de Asís y Santo Domingo, que a su vez habían soñado el mismo pasaje. De todos modos no siempre se les representa conjuntamente y en ocasiones aparecen por separado sustentando la citada basílica²¹. Sea como fuere, el estilo triunfalista del cuadro, caracterizado por una luz

tenue y tonalidades claras, bebe directamente de su etapa de perfeccionamiento en el taller romano, cuyas formas se adaptan claramente a la composición, configurada en torno a la Apoteosis, que se encuadra en un marco paisajístico.

El lienzo está firmado en su parte inferior izquierda “A. Gaçull. P.”, lo que identifica claramente a su ejecutor. Se sabe que en otros casos, como el del cuadro del regidor valenciano anteriormente descrito, latinizaba su firma, a causa, claro está, de su segura presencia en Roma²². De hecho en los dibujos conservados de su mano, anteriormente mencionados, firmó como “Agustín Gasull Pictor Inv. et Pinxit”, “Agustinus Gaçull” y “Agustín Gasull fct. V^a”, respectivamente.

La iconografía empleada por el valenciano es quizás la más difundida del santo fundador, lo que hace que casi todos los pintores de entidad,

Fig. 5.- Firma de Agustín Gasull

desde la Edad Media, hasta finales de la Modernidad, cuentan entre sus obras con alguna pintura que la refleje, hecho que manifiesta una mayor incidencia en los territorios españoles. Aun así, el cuadro que aquí se estudia destaca principalmente por dos motivos: el primero, que integra a práctica totalidad de los atributos relacionados con el santo burgalés; el segundo por consolidarse en una composición original, marcada por la horizontalidad en contraposición con los esquemas

¹⁹ ITURGÁIZ, D., *op. cit.*, p. 105.

²⁰ Hecho muy común en las representaciones artísticas. Así, por ejemplo, Santa Inés se acompaña de un cordero, cuya versión latina “agnus” hace un guiño al nombre latino de la santa “Agnese”.

²¹ GIORGI, R., *Santos*, Madrid, Electa, 2005, p. 105.

²² ORELLANA, M.A., *op. cit.*, p.339.

más difundidos, con un carácter esencialmente vertical. Entre el amplio elenco de representaciones conservadas, no se ha encontrado ninguna que la inspire ni que la emule. Tampoco parece que un grabado fuera su fuente de inspiración, por lo que es más probable que se trate de una creación *ex novo* del propio Gasull. De todos modos, un dibujo de Claudio Coello de hacia 1685, conservado en el British Museum, presenta ciertas analogías con la pintura estudiada, sobre todo en el grupo central, aunque simplemente se trata

de un razonable parecido, no determinante en la composición que nos atañe²³.

El cuadro, hoy en día se encuentra en las dependencias del Palacio Arzobispal de Pamplona, aunque probablemente formaría parte del ajuar del convento de dominicos, ubicados en la capital desde el Medioevo, y desamortizados en el siglo XIX²⁴. Con esta pequeña aportación se pretende honrar a tan insigne pintor valenciano, que, poco a poco, mediante pequeños pero firmes pasos, va saliendo del anonimato.



²³ SULLIVAN, E.J., *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, Nerea, 1989, pp. 268 - 269.

²⁴ MUTILOA POZA, J. M^a, *Desamortización eclesiástica en Navarra*, Pamplona, EUNSA, 1972, p. 383.