

Una *Negación de san Pedro* a la *manfrediana methodus* en el convento de las carmelitas descalzas de Mataró (Barcelona)

Francesc Miralpeix
Universitat de Girona
francesc.miralpeix@udg.edu

Recepción: 28/08/2021, Aceptación: 10/12/2021, Publicación: 11/03/2022

RESUMEN

El presente artículo trata de una de las pocas pinturas que se salvó del convento de carmelitas descalzas de la Inmaculada Concepción de Mataró (Barcelona), incendiado durante los primeros días de julio de 1936. Las concomitancias formales y compositivas existentes entre el lienzo, una *Negación de san Pedro*, y la obra de Bartolomeo Mandredi (1582-1622), uno de los principales seguidores de Caravaggio, sugieren una adscripción del cuadro mataronés a la *manfrediana methodus*, el exitoso patrón estilístico que irradió en la primera generación de *caravaggisti* europeos.

Palabras clave:

Bartolomeo Manfredi; *manfrediana methodus*; pintura barroca; siglo XVII; carmelitas descalzas; Mataró; Cataluña

ABSTRACT

A Denial of Saint Peter to the manfrediana methodus in the Discalced Carmelites of the Mataró (Barcelona)

This article discusses one of the few paintings to survive from the convent of the Discalced Carmelites of the Immaculate Conception in Mataró (Barcelona), which was burnt down during the early days of July 1936. The formal and compositional similarities between this work, a *Denial of Saint Peter*, and the work of Bartolomeo Mandredi (1582-1622), one of Caravaggio's principal followers, suggest that the Mataró painting belongs to the *manfrediana methodus*, the successful stylistic pattern that spread among the first generation of *Caravaggisti* or followers of Caravaggio.

Keywords:

Bartolomeo Manfredi; *manfrediana methodus*; Baroque Painting; 17th Century; Discalced Carmelites; Mataró; Catalonia



No se entendería la fortuna del cuadro objeto del presente estudio sin antes remitirnos brevemente a algunos aspectos de la historia fundacional de las carmelitas descalzas de Mataró, sus actuales propietarias. A finales del siglo XVI, las fundaciones monásticas en España se multiplicaron¹. Los preceptos de la sesión XXV de 4 de diciembre de 1563 del Concilio de Trento sobre el ordenamiento del clero regular incidieron especialmente en la necesidad de que la clerecía se atendiera a una mayor observancia hacia la regla profesada, insistiendo en el cumplimiento de la austeridad en los ajueres y el acopio personal de bienes, aspectos que habían enardecido las corrientes reformadoras que vieron en los malos hábitos de los regulares la constatación más fehaciente de la decadencia del catolicismo tutelado desde Roma². Los mandatos tridentinos, encauzados a través de la celebración de los sínodos provinciales, supusieron la implantación de la visita pastoral como eficaz instrumento de control de lo material y espiritual en las parroquias, del mismo modo que las nuevas directrices se incardinaron en las reglas que habían de regir las comunidades religiosas de nueva fundación —jesuitas, teatinos, escolapios, padres del oratorio, etcétera— y las de las órdenes reformadas, como la que afectó a los carmelitas bajo el impulso de santa Teresa y san Juan de la Cruz³. En este último contexto, debe ubicarse la acogida de un cenobio femenino reformado del Carmelo en Mataró por iniciativa del matrimonio compuesto por Joan Pongem y Cabús, ciudadano honrado de Perpiñán y Barcelona, y Elisabet Cecília Serra Arnau y Palau⁴.

Que vingan les monjes descalces a fundar

La fortuna del matrimonio Pongem-Serra Arnau cabe buscarla en la actividad rentista del ma-

rido⁵, pero sin duda también en las fortunas de sus respectivas familias. Joan era hijo de Bernat Pongem, un acomodado payés de Mataró, y de su esposa, Eulàlia Cabús, de la vecina localidad de Alella. Su mujer, Elisabet Cecília, era hija del potentado Jeroni Serra Arnau, ciudadano honrado de Barcelona y síndico de Mataró en las Cortes Generales de 1585⁶. Su casa solariega en el centro de Mataró, de estilo renacentista, es hoy sede del Museo de Mataró. Además, Elisabet Cecília tuvo un especial vínculo con la orden carmelita casi desde su cuna, puesto que el cuñado de su padre, el Dr. Joan Palau (†1595), capellán de Santa María de Mataró desde 1574 y más tarde obispo electo de la diócesis de Elna, fue uno de los impulsores de la instauración de los padres carmelitas descalzos en la ciudad costera, y llegó incluso a consultar su idoneidad con Diego Pérez de Valdívía, discípulo espiritual de santa Teresa y san Juan de Ávila que por aquel entonces impartía clases de sagrada teología y teología mística en el Estudio General de Barcelona⁷. En febrero de 1588, los padres carmelitas desembarcaron en Mataró, solo dos años más tarde de la llegada de la orden a Barcelona de la mano de su fundador, el padre Joan de Jesús⁸, gracias a la provisión inicial del Dr. Palau de 1.000 ducados y una ermita, que más tarde se concretó en la adquisición de terrenos para la construcción del convento, en la que también participó Jeroni Serra Arnau. Aunque tenía vaso funerario en la capilla del Rosario de la iglesia de Santa María, Jeroni Serra acabaría escogiendo su sepultura en la iglesia de los padres carmelitas, donde también reposarían los restos mortales de su hermano, el poderoso comerciante con título de burgués Joan Arnau Palau, que mantuvo una intensa actividad comercial por el Mediterráneo y participó, bajo las órdenes de Álvaro de Bazán y Guzmán, primer marqués de Santacruz, en la Armada Invencible⁹.

Dados los vínculos con la espiritualidad carmelitana de la familia, no debería de extrañar que en 1634 Joan Pongem —yerno de Jeroni Serra Arnau— dictase testamento (modificado en un codicilo de 2 de abril de 1645, dos días antes de su traspaso) con especial atención a la orden reformada¹⁰. En sus últimas voluntades expresó que sus bienes fuesen gestionados por su madre y por su esposa y, a la muerte de ambas, que dicho usufructo pasase por un período de un año a su primo hermano, el notario Joan Pongem. Pasada la anualidad, los carmelitas descalzos de San José¹¹ disfrutarían del usufructo por un período de doce años con la condición de que celebrasen misas en su memoria —1.300 misas diarias y una misa cantada y un oficio mayor anuales—. Después del largo usufructo, todos los bienes muebles e inmuebles del difunto debían destinarse a la fundación de un convento carmelita femenino en la ciudad. Además, en dicho codicilo, Pongem ya legó a los padres carmelitas «[...] un quadro gran, que de present tinch en ma casa, del venerable pare fra Joan de la Creu, carmelita descals. Perque, quant lo Senyor sie servit sie Beatificat, posen dit quadro en lo altar colestial de dita Iglésia, davant del qual está ma sepultura una juntament ab tres quadrets xichs del dit pare fra Joan»¹².

Quizás por sentir próxima su muerte, Eulàlia Pongem Cabús, madre del testador,¹³ cedió sus bienes y derechos a su nuera, Elisabet, que decidió profesar en la orden carmelita, decisión que motivó que se acelerase la fundación femenina. Para ello, concordó, en 1647, ceder todos sus derechos sobre su herencia al padre provincial de la orden carmelita y reservarse para ella un pago único de 600 libras y un sustento anual para comida y ropa por valor de otras 200 libras adicionales. La fundación se financió con 2.000 libras de la aportación de las monjas fundadoras, y las restantes, hasta llegar al montante de 8.000, que era el valor del usufructo Pongem, se satisficieron a razón de 100 libras anuales pagadoras a los frailes en compensación del usufructo no consumado de los doce años¹⁴. El convento se puso bajo la invocación de «Maria Santíssima sot invocació de la sua Límpia y Puríssima Concepció», según testó Joan Pongem. Elisabet Cecília inició el noviciado en abril de 1648 y profesó la regla de santa Teresa, ya como Cecília de Sant Josep, al año siguiente.

Como en muchos otros casos conocidos de viudas de la nobleza que impulsaron sus propias fundaciones¹⁵, Elisabet Cecília Serra Arnau gestionó el breve para conmutar el testamento de su difunto marido y, con el permiso de los carmelitas descalzos, fundar su *propio* convento. En julio de 1647, el consejo de la villa deliberó «[...] que vingan les monjes descalces a



Figura 1. Casas de la calle Barcelona 40-48 de Mataró (Barcelona), sede provisional del primer convento de las carmelitas descalzas (antigua casa del matrimonio Pongem). Creative Commons.

fundar y que per ara siguen a casa del magnífic Pongem»¹⁶, es decir, que se establecieran de forma provisional en una propiedad cedida por el matrimonio Pongem, cuya ubicación actual corresponde a las casas que van del número 40 al 48 de la céntrica vía comercial de la calle Barcelona, en el casco antiguo de la ciudad. Los preceptivos permisos no se demoraron: el 22 de octubre de 1647, el procurador general de la orden del Carmelo Descalzo pidió al Papa licencia para la fundación del convento, que llegó por gracia de Inocencio X el 16 de noviembre de 1647. La primera comunidad la integraron Elisabet Cecília Serra Arnau, viuda Pongem; Maria de la Trinitat Jofre, que fue priora; Cecília del Nen Jesús Corts Hernández, maestra de novicias; Cecília de Sant Jeroni Gort, y la novicia Margarida de la Visitació Argent Congostell (figura 1).

Cecília de Sant Josep murió en 1671 sin poder ver acabada la sede definitiva del convento que acogería la orden hasta la Guerra Civil es-



Figura 2.
Vista del convento en su ubicación en Les Quintanes (actual plaza de Les Tereses), hasta la Guerra Civil. Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró, Archivo de imágenes, 7b. Mataró ciudad. Colección M. Assumpta Ferrer Torner, 5, publicada por Giménez-García.

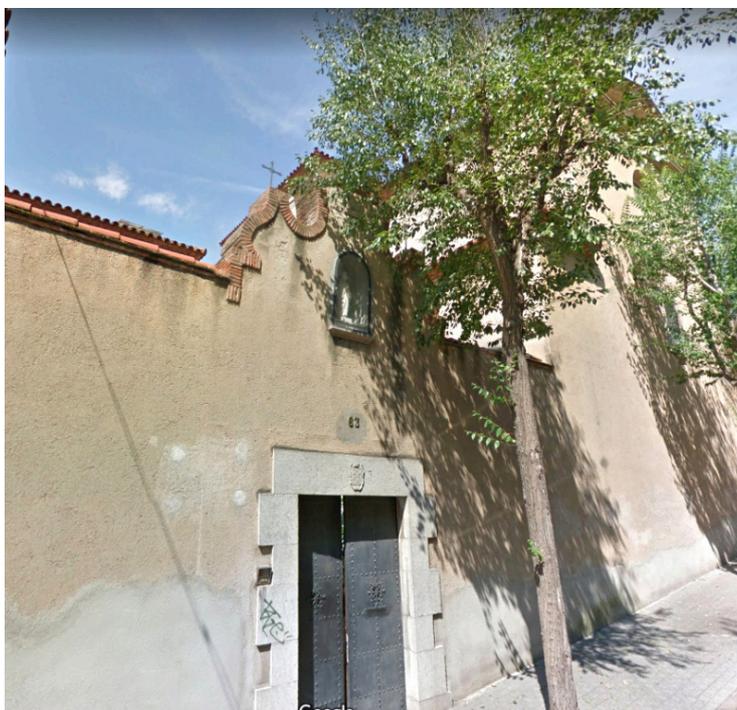


Figura 3.
Actual convento de la Inmaculada Concepción de carmelitas descalzas de Mataró. Creative Commons.

pañola. En abril de 1676 se compraron los terrenos para construir un nuevo convento en la parte alta de la ciudad, fuera murallas, en un paraje conocido como Les Quintanes. En octubre de ese mismo año, se colocó la primera piedra del nuevo convento, cuyo diseño fue realizado y supervisado por el célebre tracista carmelitano fray Josep de la Concepció¹⁷. En septiembre de 1685 se inauguró el convento, aunque la iglesia aún no estaba culminada, puesto que en 1686 se contrató al maestro de obras y escultor local Antoni Riera Mora para terminarla. En abril de 1687, Antonio Riera y su hijo Marià se encargaron de la realización del retablo mayor de es-

cultura (figura 2). A pesar de los distintos avatares bélicos, el convento subsistió prácticamente íntegro y con sus bienes muebles intactos hasta el 20 de julio de 1936. Como se detallará, el cenobio fue saqueado, quemado y posteriormente derruido. En 1954 la comunidad refundó el convento en los terrenos de Can Cirera, en la parte alta de la ciudad, bajo la dirección del arquitecto Lluís Bonet y Garí¹⁸ (figura 3).

Tiempos de guerra, destrucción y salvaguardia

El reciente estudio de Joan Giménez y Ruth Garcia sobre la historia del convento de la Inmaculada Concepción de carmelitas descalzas de Mataró analiza con minuciosidad los avatares de la comunidad carmelita desde su fundación hasta nuestros días, y revela la magnificencia con la que se decoraron las distintas capillas y el altar mayor de la iglesia o algunas estancias conventuales de especial interés para este estudio, como el refectorio. Los testimonios documentales y gráficos, puesto que se conservan algunas fotografías del interior del convento tomadas antes del fatídico inicio de la Guerra Civil española, que lo arrasó por completo, dan fe de lo que dejó escrito el historiador Marià Ribas, quizás la última persona que pudo ver el rico patrimonio mueble del convento antes de su destrucción. A pesar del interés de la descripción del convento en lo tocante a su fundación y a su arquitectura, que por motivos obvios de espacio no podemos detallar, merece la pena recordar algunos de los bienes más destacados que Ribas señaló en su visita en 1936, cuando el convento aún ardía, acompañado por Lluís Ferrer Clariana. Cabe subrayar que con anterioridad el convento había sobrevivido sin apenas saqueos durante la Guerra de Independencia, lo que permitió que la totalidad de sus bienes muebles llegasen intactos hasta 1936¹⁹.

Según el testimonio de Ribas, tras pasada la clausura, se accedía al locutorio, que daba al claustro distribuidor. Allí se encontraban distintas capillas presididas por imágenes de santa Teresa, san Juan de la Cruz, san Elías y san Eliseo, todas en el ala sur, y un crucifijo en el ala oeste. El ala este «[...]» destacava pel seu art i esplendidesa la fornícula dedicada a sant Josep, amb una magnífica pintura de Viladomat, interpretant el sant a mida natural amb l'Infant Jesús als braços, voltat d'àngels i querubins. Tancava aquesta capella una porta de dues fulles amb plafons motllurats policromats en jaspíat. Era llastimós de veure la pintura cremada, desprenent-se a trossos que amb molta imaginació permetien de deduir el seu valor. Un curiós fragment que s'havia des-

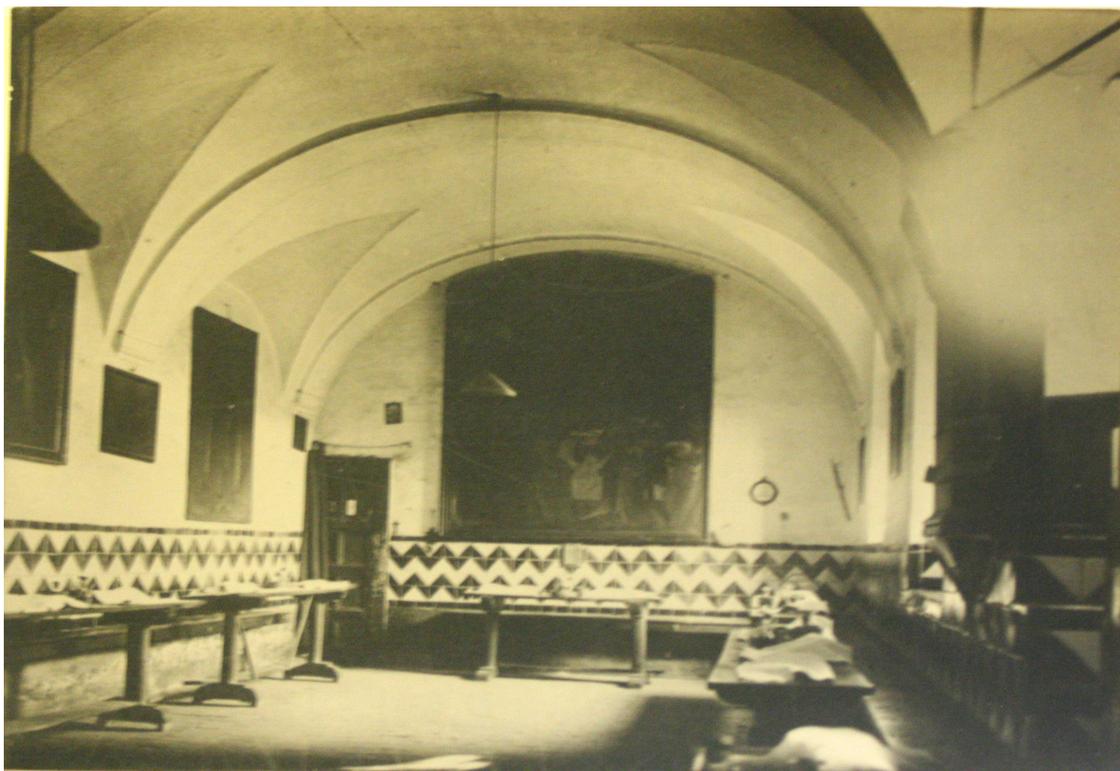


Figura 4. Interior del refectorio del convento antes de la Guerra Civil. Archivo de la comunidad de hermanas carmelitas de la Inmaculada Concepción de Mataró.

près sense ésser del tot cremat, però molt mal-mès, era suficient per veure l'Infant Jesús amb els braços enlaire, lluint un vestidet contornejat de puntes i mànigues fins al colze, que era molt fàcil d'endevinar que alguna monja havia pintat posteriorment per tal de tapar la seva nuesa»²⁰.

Más allá de la sala apodada de las Cruces, se accedía al refectorio del convento, que Ribas refería como un espacio espléndido decorado con «[...] una gran pintura del Sant Sopar, que actualment es conserva a l'església de Santa Maria. [...] Al centre de la mateixa paret i a més alçària de la comunicació amb la cuina, hi havia una excel·lent pintura amb una composició de Jesús lliurant les claus a sant Pere, que l'actual comunitat de monges carmelites conserva en el seu nou convent. Les dues pintures i el quadre de rajoles van ésser salvades de la destrucció pel llavors nomenat comitè de salvaguarda o recuperació». *La Santa Cena* es un cuadro de grandes dimensiones que aparece borrosamente en una fotografía tomada a principios del siglo XX junto a otros cuadros que Ribas no menciona. Actualmente está conservado en la basílica de Santa María de Mataró, con atribución muy discutible al pintor catalán Pere Cuquet. La otra pieza que captó la atención de Ribas, aunque errara en la iconografía al anotarla en su dietario —señala que era una *Entrega de las llaves* y no una *Negación*²¹—, es la obra que nos ocupa y sobre la cual volveremos más adelante. Ribas

prosigue su andadura por los escombros hasta la iglesia describiendo los retablos y sus respectivas advocaciones, y fijando su atención en piezas que su recuerdo le permitía evocar, puesto que habían quedado arrasadas por el fuego. En su lastimoso recorrido, comenta la talla de estilo barroco del altar izquierdo del transepto y los dos retablos que flanqueaban el presbiterio, ambos del taller del escultor mataronés Antoni Riera, uno dedicado a San José con un *Nacimiento* y otro a santa Teresa de Jesús, también con una pintura a modo de *pala de altare*, atribuidos a Antoni Viladomat. Del altar mayor, conocido por fotografía, destaca su entalladura con columnas salomónicas, realizada por Antoni Riera y su hijo Marià, también escultor, y con pinturas sobre tela en las calles intermedias de autor anónimo²². Entre los objetos destacables del cenobio, Ribas se hace eco de las más de 350 reliquias que atesoraba, de una carta manuscrita y una túnica pertenecientes a santa Teresa, además de una arqueta de elegante tracería que servía para el monumento de Semana Santa, también conocida por fotografía, y de un conjunto de tapicerías²³ (figura 4).

Con motivo de la exposición *Art i guerra*, se publicaron los dietarios inéditos de Marià Ribas y de Rafael Estrany, responsables, des de distintos posicionamientos ideológicos y con responsabilidades desiguales, de la acción de salvaguardia del patrimonio ciudadano. En su dietario personal,



Figura 5.
Retablo mayor de la iglesia del convento de las carmelitas antes de su destrucción. Archivo Marià Ribas, publicada por Giménez-García.

Marià Ribas se hizo eco de que «[...] en la sagristia hi havia preparades les millors prendres de la casa, canadelles d'argent, calze preciós, robes antigues de gran valor... tot ho hagueren d'abandonar les monges de la mateixa manera que el tresor immens que posseïen en reliquies, arquetes gòtiques i del renaixement, teles de Viladomat...»²⁴. Entre el 31 de julio y el 5 de agosto de 1936, el convento quedó completamente arrasado y se llegó a desescombrar hasta el primer piso²⁵. Paralelamente a la inspección de Ribas, Rafael Estrany, encargado del comité local para la salvaguardia del patrimonio artístico-religioso, redactó en su propio dietario la crónica pormenorizada de sus vicisitudes y de su andadura por los distintos pueblos de la zona. Con relación al convento de Les Tereses de Mataró, Estrany visitó el 22 de julio las señoras Esquerra, en cuya casa se ocultaba la madre superiora. De su visita salió con un plano detallado del convento con indicaciones del emplazamiento de los objetos de mayor valor artístico. Dos días más tarde visitó el convento sin demasiado éxito: «[...]

ressequirem tot lo posible del Convent, doncs com que l'havien cremat, poca cosa quedaba en peu. No trobarem res de bo ni d'interès»²⁶. Para completar las fuentes de los dietarios de Ribas y Estrany, es de mucha utilidad el testimonio más vivencial de la propia madre superiora: «Al poco rato de estar fuera del Convento, ya éste ardía por todos lados, viendo, con inmensa pena, cómo se hundían los tejados y se derrumbada parte del edificio. No obstante, como el cuerpo del edificio era bóveda, una vez quemadas las vigas y maderas del desván lo demás se conservó en pie. Al principio pusieron guardas para impedir la entrada; después con permiso de las autoridades, entró alguna persona para ver si se hallaba algún objeto de valor artístico y vimos que se llevaban dos cuadros grandes. Después vino el saqueo, entrando patrullas de gente y llevándose cuanto encontraron hasta llenar seis camiones y enseguida se procedió a la destrucción o derribo del edificio iglesia y convento, no quedando hoy día rastro de él y siendo convertido en un jardín»²⁷ (figura 5).

Una Negación de san Pedro a la *manfrediana methodus*

Como se ha comentado, solo dos lienzos pudieron ser salvados por Marià Ribas de la destrucción. El primero es una *Santa Cena* de grandes dimensiones y perfil curvilíneo que presidía el refectorio antes citado, actualmente conservado en la basílica de Santa María. Según Rafael Soler²⁸, la *Santa Cena* y otros dos lienzos preservados en dicha institución, un *San Jaime* y una *Purísima Concepción*, deberían relacionarse con una información documental según la cual en 1646 el pintor barcelonés Pere Cuquet realizó tres cuadros para la primitiva capilla del Hospital de San Jaime de Mataró. Aunque se desconoce cuando ingresó en el Museu Arxiu de Santa María de Mataró, parece probable que el lienzo *San Jaime con el retrato del presbítero Jaume Sala* sea el mismo que presidió la primitiva capilla del hospital administrada por el reverendo Jaume Sala. En el testamento de Sala se indica con claridad la existencia de «[...] un retaula gran, proporsionat a la dita capella, en lo qual hi ha tres quadros pintats a l'oli, lo hu ab la figura de Sant Jaume, y al peu d'ell, pintat lo dit magnífic Jaume Sala predit, altre quadro de la Consepció de Nostra Senyora y altre quadro de la Cena del Senyor», que Cuquet cobró a razón de 36 libras barcelonesas en 1646²⁹. Y aunque la obra de Cuquet sigue siendo poco conocida³⁰, la calidad de la pintura no desafina con la robustez característica de sus personajes ni con las concomitancias estilísticas habituales de la pintura catalana de mediados de siglo XVII. Mucho menos defendable es la concatenación de conjeturas con



Figura 6.
Anónimo manfrediano, *Negación de san Pedro*, convento de la Inmaculada Concepción de Mataró. Foto del autor.

relación a las dos obras restantes. La *Purísima*, sin negar su posible procedencia hospitalaria, es un producto artesanal de muy poca entidad que nada tiene que ver con la propuesta formal de la pintura de Cuquet. Tampoco apreciamos ningún vínculo estilístico ni técnico con la obra de Cuquet en la *Santa Cena* de las carmelitas descalzas, que claramente es un lienzo de finales del siglo XVII. Soler, que conoció y colaboró estrechamente con Marià Ribas en el Museu Arxiu de Santa Maria, propuso, sin otro aval que una supuesta relación estilística inexistente, identificarla con la obra concertada inicialmente con Pere Cuquet. Según el historiador, dicha obra se trasladaría del hospital al convento carmelita con motivo de la construcción del nuevo hospital de San Jaime y Santa Magdalena en el siglo XVIII.

El otro cuadro que Ribas salvó de las llamas —ya se ha señalado que se confundió de episodio iconográfico de san Pedro, al anotarlo de forma apresurada en su diario de campaña— pertenece todavía a la comunidad carmelita. Se trata de una *Negación de san Pedro* que ya se consignó como una obra de mucho valor e interés en las páginas de *Llibertat*, el periódico del Front Popular, en diciembre de 1939: «Del convent de les Tereses es salvà una important obra pictòrica d'escola flamenca, que malgrat no figurar-hi cap tema religiós, estava col·locada en el Refectori d'aquella casa. Es probable que la dita pintura fos l'obra artística més notable existent a les Tereses.

Es salvaren també alguns llibres, quadres de rajoles i objectes ceràmics, amb destí al museu de la comarca»³¹. La relevancia del cuadro y su adscripción estilística flamenca pudo haber sido ya conocida de antemano, puesto que dicha obra figuró en la gran exposición de arte antiguo celebrada en 1902 en Barcelona. En el catálogo se puede leer: «Mataró (CONVENTO DE M. M. TERESAS DE). 771. — Pintura en lienzo. *San Pedro negando á Jesús*. Escuela Flamenca. Mide metros 1'47 x 1'95»³². Las carmelitas también aportaron los siguientes lienzos: «563. San Jerónimo. Anónimo. 2'04 x 1'43 [...] 973. Virgen con el Niño. Atribuido a Fluxent [sic]. 1'10 x 0'89 [...] 1535. Divina Faz. Escuela catalana. 0'86 x 0'68 [...] 1739. La Virgen con tres niños. Escuela catalana? 1'34 x 0'62 [...] 1742. Divina Faz. Escuela catalana. 0'69 x 0'61 [...] 1794. Sibila. Escuela italiana. 1'08 x 1'02»³³ (figura 6).

La adscripción estilística flamenca del cuadro no es extraña si se tiene en cuenta que se realizó en 1902. En aquellos años, la historiografía sobre el caravaggismo —si se nos permite mencionarlo bajo esta acepción para referirnos al conjunto de obras que beben de los modelos o directamente se inspiran del naturalismo cosechado por Michelangelo Merisi de Caravaggio— era prácticamente inexistente. En realidad, como analizó Patricia García-Montón³⁴, la reivindicación —cuando no invención— del *Seicento* italiano bajo el epígrafe del universo de

Caravaggio y sus seguidores emergió en 1951 en Milán, con motivo de la exposición *Caravaggio e i caravaggeschi*, bajo el manto de una Guerra Fría de fuertes intereses políticos en el marco de la construcción europea. Con anterioridad, y en el caso concreto de una historiografía española aún huérfana del marco referencial europeo, lo concerniente al caravaggismo, a sus seguidores o al estudio de su presencia en el contexto del coleccionismo público y privado de la época se limitó en muchos casos al atribucionismo o a la expertización diletante. Para el caso que nos ocupa, la cita a un cuadro de escuela flamenca debe leerse como el eco que el coleccionismo decimonónico y local vio de los *caravaggisti* septentrionales del círculo de Utrecht, desde Hendrick ter Brugghen hasta Gerrit van Honthorst o Dirck van Baburen, solo para citar a algunos de los más reputados. En la *Negación de san Pedro*, debieron de apreciarse, también, ecos del universo que tanto atrajo a los seguidores neerlandeses del maestro italiano, en el sentido de las temáticas religiosas amenizadas de un naturalismo salpicado por la vitalidad de las tabernas, los juegos de cartas, los personajes vulgares (bebedores, soldadesca, músicos), etcétera, presentados siempre bajo la técnica claroscuro y la paleta cromática vistosa y muy atenta a las sutilezas tonales.

En realidad, el modelo estilístico y formal de la *Negación de san Pedro* que se estudia pertenece a otro sector de los seguidores de Caravaggio. Nos referimos al conjunto de pintores de otras naciones o de ciudades italianas que trabajaron en Roma en los albores del siglo XVII y que contribuyeron a afianzar lo que G. P. Bellori dijo del pernicioso influjo del Merisi, que a los jóvenes les inducía a dejar de: «[...] atender al estudio y a las enseñanzas, cada uno de ellos encontró fácilmente en la plaza y por la calle el maestro y los ejemplos al copiar del natural»³⁵. Entre sus seguidores más destacados figuró Bartolomeo Manfredi (1582-1622), de quien el mismo Bellori subrayó «[...] que siguió su mismo estilo y sus colores oscuros, pero con algo más de diligencia y frescura, y también predominaron las medias figuras, con las que solía componer historias». En la colección romana del cardenal Verospi, Bellori describió la existencia de un «[...] cuadro en el que aparece la criada señalando a san Pedro a uno que viene de jugar a los dados»³⁶. La referencia a la iconografía y al pintor mantuano no es baladí, puesto que el cuadro de las monjas carmelitas debería considerarse como una nueva versión del tema surgida del entorno estilístico manfrediano, aunque su precario estado de conservación, como se dirá, solo permita aventurar el universo formal del que debió de surgir³⁷.

El lienzo de Mataró, de formato rectangular —mide 123 cm de alto x 182 cm de largo³⁸—, presenta el tema de la triple negación de san Pedro, en el instante en que el apóstol es reconocido por una criada en una taberna, que lo delata ante un soldado no demasiado interesado en las palabras de la mujer. Los tres personajes restantes, emplazados a la izquierda de la composición (desde el punto de vista del espectador), permanecen sentados alrededor de una mesa de madera jugando a los dados y ajenos al episodio. Su precario estado de conservación —precisa de una restauración muy necesaria y urgente— se debe a la peripecia de su salvaguardia durante la Guerra Civil española. Aunque marginales, en la parte inferior se aprecian pérdidas de superficie pictórica, que también afectan, de manera más evidente y molesta, en franjas verticales del sector de los soldados y de la cara de la sirvienta. A media altura, también se ven leves pérdidas en sentido horizontal, seguramente indicadoras de que el lienzo se arrancó del bastidor y se enrolló, lo que provocó craquelados concéntricos y regulares en todos los sectores en los cuales la capa de preparación no contiene blanco de plomo y es más quebradiza, que suele reservarse para las carnaciones.³⁹ El muslo del soldado sentado en primer término a la izquierda tiene una importante falta, indicativa incluso de lo cerca que estuvo de alguna fuente de calor. Un análisis con luz ultravioleta también revela manchas de barniz en la vestimenta y en el rostro del soldado reclinado sobre la mesa, que oscurecen el color violáceo. En la década de los cincuenta del siglo pasado, la tela se tensó encima de un pesado tablero sustentado por un robusto bastidor de listones entrecruzados, obra de un carpintero local. Según el recuerdo de una de las monjas, fue el restaurador Gudiol, que por aquel entonces intervenía de manera regular en distintos espacios de la ciudad, quien se encargó de extenderla sobre el soporte de madera, aunque no llegó a intervenir en exceso en el lienzo⁴⁰. Finalmente, el proceso de reentelado —que lamina el grueso de los empastes y rebaja la apreciación de la pincelada, un efecto que también sucede con las limpiezas de los sectores más visibles (rostros, pliegues, escorzos, etcétera), por aquel entonces realizados con amoníaco— puede ser el causante de una cierta impresión de aspereza en el trazo. A pesar de los múltiples avatares sufridos, la percepción cualitativa general de la obra sigue siendo muy intensa y reveladora de la adscripción del cuadro al entorno manfrediano, más si tenemos en cuenta que se sustenta sobre la base de la similitud compositiva y formal con otras obras del pintor italiano.

Giulio Mancini y Giovanni Baglione⁴¹, los primeros biógrafos de Manfredi, se hicieron eco del enorme éxito que tuvo entre una clientela privada, para quienes reprodujo insistentemen-



Figura 7.
Nicolas Tournier, *Cuerpo de guardia*, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister.

te las fórmulas caravaggiescas. Con ello, sugirieron que le faltó personalidad para encontrar y recorrer su propio camino con una propuesta más interiorizada, aunque fue Gian Pietro Bellori quien le atribuyó un estilo más diligente y de mayor *freschezza* que el de sus modelos de partida⁴². No obstante, debemos a Joachim von Sandrardt la acuñación del apelativo *manfrediana methodus* —en realidad se trata de la traducción latina realizada por Christian Rhodius del término alemán *Manfredi Manier*— para referirse a un estilo basado en la ausencia de idealización y decoro en los temas, y muy especialmente para definir un método de trabajo que descansa en la perpetuación de modelos estereotipados sacados de los cuadros de Caravaggio⁴³. Más concretamente, se refiere a temas de género ambientados en entornos y tipos populares (*genere bassi*), convertidos en arquetipos muy presentes en casi toda su obra y claramente reconocibles en la de muchos otros artífices. Basta señalar, a modo de ejemplos, las zíngaras, el personaje de espaldas levantándose de una silla, el que mira por encima del hombro o el que está absorto ante unos dados o unas monedas, pero también detalles formales menores, como las mesas en *perspectiva per angolo*, los escorzos de manos o los reflejos metálicos con ligeros destellos lumínicos.

Este método permitió a Manfredi satisfacer a una clientela ávida de este tipo de temas con ecos del naturalismo caravaggiesco, y facilitó que su taller dispusiese de un sistema más presto, sin por ello renunciar, mediante la combinatoria y la alternancia de figuras, a una marca reconocible y con tintes de originalidad en cada cuadro. No fue una excepción: el francés Nicolas Tournier (1590-1639), sin duda alguna uno de los *caravaggisti* más reconocidos, también se basó en un esquema parecido. En lo que a modelos deudores de Caravaggio se refiere, como el caso del *Cuerpo de guardia* de la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde, Tournier se nos presenta como un pintor sofisticado, muy atento a los detalles —por ejemplo, al lujo con el cual trata los bordados y los tejidos en general— y más ambivalente en la creación de diálogos entre grupos de personajes⁴⁴. Por su parte, Manfredi, mucho menos atento que Tournier a lo accesorio, investigó y se centró en la corporeidad de la figura y en su expresividad afectada. Así, sus personajes habitan en atmósferas densas y casi sin espacio físico (figura 7).

Hasta la fecha, ningún autor que haya tratado la presencia de obras de Manfredi en España ha señalado la existencia del cuadro mataronés, ya sea como autógrafa o como copia o derivación de alguna versión perdida⁴⁵. Pérez Sánchez reconoció tres obras del pintor italiano conservadas y



Figura 8. Bartolomeo Manfredi, *Los jugadores de cartas*, Galleria degli Uffizi, Florencia. Foto Galleria degli Uffizi.



Figura 9. Nicolas Tournier, *Negación de san Pedro*, Museo Nacional del Prado, Madrid. Foto Museo Nacional del Prado.



Figura 10. Seguidor o copista de B. Manfredi, *Negación de san Pedro*, mercado anticuario. Foto Christie's.

otras tres perdidas o no identificada en España, entre las que estaba un cuadro de tema homónimo recogido en el inventario de la colección del Almirante de Castilla en 1647, tasado en 2.500 reales⁴⁶. Por su parte, Ainaud de Lasarte se hizo eco de una *Negación de san Pedro*, copia de un original manfrediano, en la colección Salafranca de Madrid⁴⁷. El cuadro, reaparecido en el mercado londinense en 1973, fue clasificado por Nicolson como copia de un original perdido, sin descartar que fuese autógrafa del italiano. Más recientemente, Hartje —quien mantiene el descarte— insiste en las concomitancias estilísticas existentes entre detalles del lienzo Salafranca y la versión del mismo tema de Valentin de Boulogne (Museo Pushkin, Moscú) con la obra *Cuerpo de guardia* de Dresde de Tournier, y subraya el común denominador de la *manfrediana methodus* en la primera generación de pintores franceses seducidos por el naturalismo⁴⁸.

Los estilemas manfredianos en el lienzo de Mataró se pueden rastrear a través de las conexiones existentes entre obras del propio Manfredi y de sus seguidores e imitadores. Este último aspecto es muy relevante, puesto que el método perduró más allá de la muerte del mantuano. En cuanto a la composición, la escena recuerda *Los jugadores de cartas* (Galleria degli Uffizi, Florencia) (figura 8). Aunque la temática es de género, el cuadro florentino, que sufrió las consecuencias del atentado perpetrado por la mafia en mayo de 1993, presenta el mismo número de personajes y una semejanza con la composición de las *carmelitas* bastante evidente. El personaje apoyado encima de la mesa, en escorzo, es alertado por alguien que está detrás: en el lienzo italiano, se trata de un joven que llama su atención y que le distrae del juego; en el caso del lienzo que nos ocupa, es la joven sirvienta quien le reclama con intención de denunciar a Pedro. La tensión de la mano izquierda del personaje que se apoya en el canto de la mesa y la torsión manierista de su cuerpo debieron de ser un motivo visual muy atractivo, puesto que puede reseguirse también en la obra de otros pintores, como Tournier, que lo versiona en la *Negación de San Pedro* del Museo del Prado (figura 9) y en la del High Museum of Art de Atlanta⁴⁹. Otra variante del mismo personaje y del recurso de la mano en el extremo de la mesa puede apreciarse en el cuadro atribuido al círculo de Manfredi *Jugadores de dados* (Londres, Trafalgar Galleries)⁵⁰. Con la disposición inversa de los personajes, la *Negación de san Pedro* de Manfredi del Herzog Anton Ulrich Museum (Braunschweig), sin duda una de sus composiciones más elegantemente elaboradas del mismo tema, recurre de nuevo al personaje asentado sobre la mesa —a la derecha del espectador— y a la mano en el cancel, aunque en este

caso trasladada al personaje del taburete que se vuelve hacia la criada⁵¹. Lo mismo sucede con el personaje en actitud melancólica sentado en el taburete y con el que aparece en el fondo, dispuesto en escorzo tirando los dados.

El recuerdo evidente a los protagonistas de la *Vocación de san Mateo* de la capilla Contarelli de San Luis de los Franceses de Caravaggio se difunde en forma de cita habitual por los artistas de la *manfrediana methodus* y en obras del propio Manfredi, tales como los ya citados ejemplos de Dresde o de los Uffizi. Del mismo modo, la figura de Pedro señalándose a sí mismo con la mano a la altura del pecho sugiere el prototipo de la célebre versión del Metropolitan Museum of Art de Caravaggio⁵² o la de José de Ribera de la Galleria Nazionale d'Arte Antica del Palazzo Corsini de Roma⁵³, en las que la contención de la reacción de san Pedro al negar a Jesús va acompañada de un profundo sentimiento de incredulidad y desamparo. Por otro lado, la boca entreabierta de la mujer, con ligeros toques de blanco en los labios y la punta de nariz, a su vez de tono rojizo, recuerda la juvenil sensualidad de *Zíngara con pandereta* (Studio Grassi, Nueva York) o la joven de los *Tramposos* de la colección Fritz Rothmann, ambos de Manfredi⁵⁴. Finalmente, no puede obviarse una obra que apareció en el mercado del arte atribuida a un copista de Manfredi o a un seguidor del *methodus*. Se trata de una *Negación de san Pedro* proveniente del museo de la universidad católica de La Salle (Filadelfia, EE. UU.), que sugiere la existencia de algún modelo común al lienzo de Mataró⁵⁵ (figura 10). La semejanza entre ambas composiciones es indiscutible, especialmente entre los dos grupos a derecha e izquierda del personaje central apostillado en la mesa⁵⁶. En este sentido, cabe insistir en los tipos parecidos del personaje con gorro de piel del extremo superior derecho⁵⁷ y la sirvienta, además del gesto y la indumentaria de san Pedro, aunque en la copia americana resueltos de una forma mucho más expeditiva y sumaria.

En lo que se refiere al análisis más pormenorizado del estilo, la obra de las carmelitas descalzas de Mataró revela las escenografías estudiadas, los elementos angulosos y las atmósferas ambivalentes de los cuadros de Manfredi, un aspecto, este último, reconocible en la convivencia de escenas de género con temas propios de la iconografía cristiana. En el caso concreto del tema de la *Negación de san Pedro*, Brejon de Lavergnée ya destacó la novedad aportada por Manfredi al recrear el pasaje de Pedro en una escena de género simplificando las construcciones complejas y asimétricas de Caravaggio por espacios escénicos estructurados, iluminaciones atenuadas y colores estandarizados, y creando



Figura 11. Anónimo manfrediano, *Negación de san Pedro* (detalle), convento de la Inmaculada Concepción de Mataró. Foto del autor.



Figura 12. Anónimo manfrediano, *Negación de san Pedro* (detalle), convento de la Inmaculada Concepción de Mataró. Foto del autor.

un prototipo —un *methodus*— que arraigó en el estilo de Valentin de Boulogne, y más insistentemente en el de Régnier y Tournier —no en vano las semblanzas señaladas hasta ahora con los temas de estos pintores franceses⁵⁸—. Por otro lado, la iluminación cenital dirigida desde un ángulo, focalizada en los rostros de los personajes, es, sin duda, una herencia del lenguaje *caravagisti*, y dibuja un claroscuro ligero que aquí



Figura 13.
Anónimo manfrediano, *Negación de san Pedro* (detalle), convento de la Inmaculada Concepción de Mataró. Foto del autor.

también se manifiesta a pesar de las pérdidas de capa pictórica (figura 11)⁵⁹. El suave *flou* de los cabellos de los personajes, la ligereza de los contornos, los toques densos de color —por ejemplo, en el cabello y la barba de san Pedro (figura 12), cuyo rostro recuerda intensamente el del mismo apóstol de Manfredi del *San Pedro y San Pablo* de Nueva York (colección privada)⁶⁰— sugieren una adscripción al entorno manfrediano, que se apoya en la alta calidad ejecutiva señalada y también en otros detalles técnicos. Y a pesar de su precario estado de conservación, el artífice de la obra mantiene un equilibrado juego de volúmenes y una estudiada puesta en escena, donde cada personaje se individualiza con la materialidad de los pliegues zigzagueantes de sus respectivas vestimentas. Este equilibrio de matriz clásica se refuerza con un colorido intenso y resaltado por la iluminación directa, distribuido con los tonos habituales del repertorio manfrediano: rojo, verde oliva, amarillo dorado, ocre, blanco puro y azul oscuro⁶¹. En la tela de Mataró, destacan los sutiles equilibrios entre el intenso rojo carmesí de la manga del personaje abstraído en primer término (con tonalidades que recorren la gama hasta el burdeos,

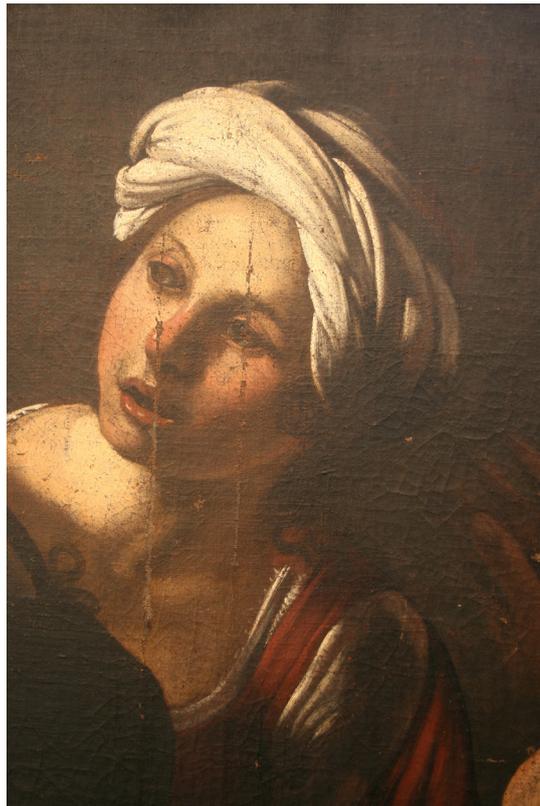


Figura 14.
Anónimo manfrediano, *Negación de san Pedro* (detalle), convento de la Inmaculada Concepción de Mataró. Foto del autor.

según sea la intensidad del foco) (figura 13), el rojo rubí del vestido y el rojo carmesí de los labios de la sirvienta; el verde esmeralda de las medias del soldado conjuga con la pluma deshinchada del soldado de enfrente y con la camisa verde grisáceo del personaje que echa los dados en el fondo. Pasa lo mismo con el despliegue del color blanco, que discurre con mayor o menor nitidez por el gorro de piel del personaje de la izquierda, el pañuelo anudado de la sirvienta y la tez canosa de san Pedro, además de serpentear por las vestimentas de los personajes. Tampoco pueden pasarse por alto los habituales empastes achispados en lugares estratégicos que dan viveza a las figuras. Es el caso del perfil blanco sobre los labios carnosos y entreabiertos de la sirvienta (figura 14) —una actitud, sea dicho de paso, muy repetida en la *manfrediana methodus*—; los toques rojizos de la oreja, los pómulos y la nariz del personaje melancólico; el reflejo rojo sobre la axila del personaje central que se gira; o la densidad canosa y la rugosidad riberesca de la tez y las manos de san Pedro.

Es necesario finalizar el presente artículo acudiendo al inventario de bienes de Joan Pongem, puesto que revela la existencia de un cuantioso número de cuadros entre sus pertenencias, que heredaron de forma íntegra las carmelitas.

Además de poseer una de las bibliotecas mejor dotadas de la ciudad⁶², en el oratorio de la casa de la calle Barcelona, sede provisional del primer convento, hubo un cuadro del «[...] pastor bonus ab un corderet al coll» y «[...] un porta creu, una nostra señora ab son fill a la falda y Sant Joan Baptista, altre de Sant Pera, altra la Anunciació de Nostra Señora, altre de nostra Señora y Sant Joseph y Santa caterina martir, altre de nostra Señora y Sant Joseph y el Nyño Jesús»⁶³. En el desván de la casa, el inventario detalla los siguientes cuadros apilados precisando que habían estado distribuidos por las distintas estancias: «Primo un quadro de nostra Señora y St Joseph ab tres niños pintat al oli ab sa guarnisio de fusta ab un fons de or/ Item un quadro de nostra Señora Sta. Elisabet, Zacarias y un angel pintat al oli sens guarnició/ Item un quadro ab lo venerable pare fra Joan de la Creu ab un portacreu tambe al oli sens guarnir/ Item altre quadro al oli de St Onofre sens guarnir/ **Item altre quadro a l'oli de la negació de St Pere sens guarnir**/ Item altre quadro al oli de nostra Señora y St Joseph ab lo niño Jesús dormint y St Joan ab guarnicio de fusta negra y follatge de or per lo entorn de dita guarnisio/ Item altre quadro al oli de santa Teresa ab las Claus a les mans ab sa guarnicio de fusta negra y follatge de or/ Item altre quadre petito al oli de la santa Veronica ab la guarnicio de fusta negra [...]/ Item tretse quadros petitons ab oli sens guarnicio del Salvador ab los dotze apostols/ Item altre quadro gran al oli de St Geroni [...]/ Item dotse quadros al oli de pintura grossa sens guarnir migensers en que y ha pintat differents borrasques y pahissos diferents/ Item un llit de camp a la genovesa de fusta de noguer [...]

Es muy probable que la *Negación de san Pedro* que nos ocupa sea el mismo cuadro que ya

aparece en el inventario de los bienes de Joan Pongem del 2 de mayo de 1645. Cómo y cuándo pudo llegar a Mataró es aún un misterio, aunque la actividad comercial mediterránea de la rama familiar de Elisabet Cecília Serra podría ser una vía de estudio futura para tener en cuenta. Tampoco puede descartarse el documentado acercamiento de los Serra-Pongem a la espiritualidad del Carmelo Descalzo en el momento más embrionario de su establecimiento en Barcelona. Esta última hipótesis, que de momento debe residir meramente en el terreno de la conjetura, se alinea con la extrañez de la presencia en España de un cuadro a la *manfrediana methodus* con un tema de devoción resuelto con personajes de taberna y jugadores de cartas, muy lejos de los temas tradicionales del naturalismo que España penetró por el influjo del manierismo reformado toscano en los Carducho, Cajés o Lanchares; por vía de los artistas que pasaron por Italia, como Maíno y Tristán, o por los que vinieron, como Cavarozzi y Nardi⁶⁵. En consecuencia, cabe pensar que la explicación de la presencia de una obra tan singular en el contexto catalán y español de la época deba buscarse en el gusto personal (¿y espiritual?) de los Serra-Pongem o en la oportunidad del mercado del coleccionismo. Tampoco puede obviarse la relación de las carmelitas con algún sector de la nobleza catalana, como el caso de Francesca de Camporrells y Roger y de Gertrudis de Camporrells y Montserrat⁶⁶. En cualquier caso, lo verdaderamente cierto es que las hermanas carmelitas tuvieron el cuadro en un lugar preeminente —el refectorio— y debieron de ser muy conscientes de su valía material y espiritual a lo largo de los siglos. Por decirlo en palabras de Giuseppe Merlo, ante ellas se les presentaba una humanidad inmóvil y silenciosa, expuesta al azar y la duda⁶⁷.

* El presente artículo se ha beneficiado de la convocatoria de proyectos de I+D de Generación de Conocimiento del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades: *El ciclo del retablo en Cataluña, del final de la Edad Media al Academicismo. Modelos, fortuna patrimonial y perspectiva de género* (MCIU, PID2020-114339GB-C21) y de una estancia de investigación en la Biblioteca Hertziana de Roma. Agradezco a Ana Boj, a María Neus Guixa y a las restantes hermanas del monasterio de la Inmaculada Concepción de carmelitas descalzas de Mataró su amabilidad y sus múltiples atenciones. Hago extensiva mi gratitud a Joan Giménez, que me condujo hasta el cuadro objeto del estudio, y a Ruth García; ambos me facilitaron la lectura del manuscrito de su excelente estudio sobre las carmelitas descalzas cuando aún estaba en preedición. A Jordi Banal le agradezco sus consejos y ayuda en el momento de examinar y fotografiar la obra.

1. Un análisis del fenómeno en Á. ATIENZA LÓPEZ (2008), *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España moderna*, Madrid, Marcial Pons-Universidad de La Rioja.

2. Es muy extensa la bibliografía sobre el tema. Véase, a modo de tesis de referencia para el ámbito europeo, el estudio de M. ROSA (2006), *Clero católico e società europea nell'età moderna*, Roma-Bari, Laterza; R. PO-CHIA HSIA (2010), *El mundo de la renovación católica. 1540-1770*, 2.ª edición, Madrid, Akal, p. 135-155. Para el caso español, I. FERNÁNDEZ TERRICABRAS (2000), *Felipe II y el clero secular. La aplicación del Concilio de Trento*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid; ÍDEM (2007), «Éxitos y fracasos de la Reforma Católica. Francia y España (siglos XVI-XVII)», *Manuscrits*, 25, p. 129-156. Nos ha interesado también la aproximación a los cenobios femeninos realizada por C. SORIANO TRIGUERO (2000), «Trento y el marco constitucional de las órdenes religiosas femeninas en la Edad Moderna», *Hispania Sacra*, 52 (106), p. 479-493.

3. J. GARCÍA ORO (1979), «Conventualismo y observancia. La reforma de las órdenes religiosas en los siglos XV y XVI», en *Historia de la Iglesia en España*, dir. Ricardo García Villoslada, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, vol. III-1,

p. 211-349; ÍDEM (1993), «Observantes, Recoletos, Descalzos. La monarquía católica y el reformismo religioso del siglo XVI», en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista, Ávila. 22-28 de septiembre de 1991*, Ávila, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo: Comisión Provincial del IV Centenario de la Muerte de San Juan de la Cruz, vol. 2, p. 53-97; B. VELASCO BAYÓN (1993), *Los carmelitas. Historia de la Orden del Carmen*. IV. *El Carmelo español (1260-1980)*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

4. Gran parte de las informaciones documentales constan referenciadas en el documento *Fites d'una historia. Comunitat de carmelites descalces Mataró (1648-2004)*, disponible en <<https://www.carmel-mataro.net/data/paragraphs/fites-d-una-historia.pdf>> [Consulta: diciembre de 2019]. Con más detalle, nos ha sido de gran utilidad el estudio de J. GIMÉNEZ y R. GARCÍA (2021), *El Carmel a Mataró. Un camí de segles*, Efadós, Barcelona. Agradezco a los autores que me permitiesen su consulta antes de entrar a impresión.

5. G. BELTRÁN (1990), *Carmelitas descalzas de Cataluña y Baleares. Documentación histórica: 1588-1988*, Teresianum, Roma (Monumenta Historica Carmeli Teresiani, 10), p. 351, citado por J. GIMÉNEZ y R. GARCÍA, *El Carmel...*, op. cit., p. 191, not. 3.

6. También estuvo al frente de la Taula del General durante 49 años consecutivos. J. GIMÉNEZ (2001), *Mataró en la Catalunya del segle XVII: un microcosmos en moviment*, Mataró, Caixa d'Estalvis Laietana, p. 654.

7. R. REIXACH (2006), *Els pares de la República. El patriciat a la Catalunya urbana moderna. Mataró, s. XV-XVIII*, Mataró, Caixa d'Estalvis Laietana, p. 94.

8. VELASCO BAYÓN, *Los carmelitas...*, op. cit.

9. A. MARTÍ COLL (1962), *Historia de una familia de la villa de Mataró (Juan Arnau Palau y sus descendientes)*, Mataró, Caixa d'Estalvis Laietana, p. 31 y s. Aunque difieran en los apellidos, eran hermanos por parte de madre. Joan se casó con una Palau, de la casa Riera, heredera de una importante familia mataronense, y adoptó su apellido.

10. Para el testamento y el codicilo, G. BELTRÁN, *Carmelitas...*,

op. cit., p. 342, not. 4, refiriéndose al documento del Archivo de la Corona de Aragón (en adelante ACA), Monacales, Hacienda, ref. 183, 25 fols.: *Transsumpto del últim testament del senyor Joan Pongem, quondam ciutadà honrat de Barcelona, en la vila de Mataró domiciliat...*

11. Á. ATIENZA LÓPEZ, *Tiempos de...*, op. cit., p. 330, not. 15. Se menciona en el manuscrito Biblioteca Nacional de España, Ms. 8693: *Papeles varios de los Carmelitas Descalzos*.

12. ACA, Monacales, Hacienda, ref. 183, fol. 6.

13. De soltera, Eulalia Cabús.

14. El pacto lo recoge G. BELTRÁN, *Carmelitas...*, op. cit., p. 342, not. 5 (ACA, Notaría de Mataró, Sig. 1055, notario Joan Montfort, manual de 1647: 4 de abril). Para la explicación detallada nos servimos de J. GIMÉNEZ; R. GARCÍA, *El Carmel...*, op. cit., p. 191-196.

15. Á. ATIENZA LÓPEZ, *Tiempos de...*, op. cit., p. 328-332.

16. Deliberación del Consell de la Vila de Mataró de 11 de julio de 1647, <<https://www.carmel-mataro.net/ca/22/historia/>> [Consulta: diciembre de 2019].

17. C. NARVÁEZ (2004), *El tracista fra Josep de la Concepció (1626-1690)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 118.

18. J. GIMÉNEZ y R. GARCÍA, *El Carmel...*, op. cit.

19. *Relación de lo ocurrido en las carmelitas descalzas de Mataró durante la Guerra de Independencia*, en G. BELTRÁN, *Carmelitas...*, op. cit., vol. I., doc. 73, p. 370 y s.

20. M. RIBAS (1984), «L'Antic Convent de les Tereses», *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, 19, p. 35. En su dietario de guerra, Ribas precisa: «[...] una capella de gran valor artístic dedicada a Sant Josep, formada per una urnacina d'arc rebaixat, tapissada amb teles de Viladomat; la central representava a Sant Josep de mida natural, amb l'Infant Jesús als braços i voltat de serafins. Doncs bé, l'incendi havia respectat aquelles belles pintures, però elles no es salvaren de les mans dels saquejadors». ÍDEM (2010), «Història de Mataró. Història d'un final tràgic», en *Art i guerra. Destrucció, espoli i salvaguarda del patrimoni durant la guerra civil; l'exemple de Mataró*, Assumpta

Montellà Ed., Museu de Mataró – Institut Municipal d'Acció Cultural de Mataró, Mataró, p. 29.

21. Del convento solo se salvaron las dos pinturas, y es muy probable que Ribas se confundiera de iconografía por las prisas, puesto que es una anotación de su dietario. En otro estudio del mismo autor (vid. nota 31), Ribas se refiere al cuadro como una importante obra de escuela flamenca, lo que atestigua su lapsus.

22. J. M. MADURELL (1970), *L'art antic al Maresme, del final del gòtic al barroc salomònic*, Mataró, Caixa d'Estalvis Laietana, p. 86; A. PÉREZ SANTAMARÍA, *Escultura barroca a Catalunya: els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730 ca.)*, Virgili & Pagès, Lleida, 1988, doc. 185-188, p. 521-524. Una imagen del retablo, circulada en forma de postal, se encuentra adjunta al expediente Archivo Histórico Nacional, Pieza undécima de Barcelona. Tesoro artístico y cultura roja, FC-Causa General, 1678, Exp. 1, fol. 365.

23. Maria Lluïsa de sant Joan de la Creu, monja carmelitana que había residido en el antiguo convento, realizó unos curiosos dibujos en forma de maqueta o teatrino para cada uno de los distintos espacios del convento. En la sala del refectorio se intuyen dos lienzos con retratos de personajes masculinos, seguramente frailes o santos de la orden, y uno más con el retrato de una monja. J. GIMÉNEZ y R. GARCÍA, *El Carmel...*, op. cit.

24. M. RIBAS, «Història de...», op. cit., p. 21.

25. El primer asalto al convento se produjo durante la madrugada del 20 de julio. M. SALICRÚ (1989), *Crònica del temps de guerra a Mataró (1936-1939)*, Mataró, Museu Arxiu de Santa Maria-Centre d'Estudis Locals de Mataró, p. 13.

26. R. ESTRANY (2010), «Dietari, la guerra civil a Mataró», en *Art i guerra. Destrucció, espoli i salvaguarda del patrimoni durant la guerra civil; l'exemple de Mataró*, Assumpta Montellà Ed., Museu de Mataró – Institut Municipal d'Acció Cultural de Mataró, Mataró, p. 16 y 18.

27. *Relación de los acontecimientos ocurridos en las carmelitas descalzas de Mataró en la guerra de 1936 a 1939*, en BELTRÁN, *Carmelitas...*, op. cit., p. 379. La persona en cuestión que se llevó dos cuadros, como se ha visto, fue Marià Ribas.

28. R. SOLER (2012), «Tres pintures del segle XVII a Mataró, obra de Pere Cuquet», *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, 102, p. 8-9.

29. M. SALICRÚ (1996), «Els primers edificis i la primera capella de l'hospital de Sant Jaume i Santa Magdalena de Mataró», *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, 56, p. 41.

30. Sobre Pere Cuquet, véase J. BOSCH (1989), «Novetats a l'entorn del pintor Pere Cuquet: les teles del retaule major del Carme de Manresa», en *El Barroc català, Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*, Barcelona, Quaderns Crema, p. 289-306. Una revisión actualizada en F. MIRALPEIX (2018), «Lo Desengany de Francesc Fontanel·la i la pintura a la Catalunya de mitjan segle XVII», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, IV, 2015-2018, p. 383-404.

31. M. RIBAS (1937), «Les revoltes a Mataró», *Llibertat: òrgan del Comitè Local de Salut Pública*, 139, número extraordinario, p. 25. Que Ribas no lo citase como un tema religioso en el periódico de izquierdas Front Popular —aunque era una *Negación*, el cuadro muestra a unos jugadores de dados en una taberna— tuvo que ser intencionado, puesto que de otro modo habría sido cuestionado por los miembros de los comités locales que exigían la total destrucción de bienes muebles e inmuebles de la Iglesia.

32. *Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo*, publicado por la Junta Municipal de Museos y Bellas Artes; redactado por Carlos de Bofarull y Sans, Barcelona, Reproducciones Artísticas Thomas, 1902, p. 83.

33. La atribución a «Fluxent» seguramente se refiere al pintor y profesor de la Llotja Miquel Fluixench y Trill (1822-1894) y es muy probable que se corresponda con una de las fotografías de la exposición conservadas en el archivo de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, cuyo fondo conocimos recientemente gracias a la amabilidad del Dr. Bonaventura Bassegoda. Uno de los dos temas de la Santa Faz debe corresponderse con un cuadro de tema homónimo conservado aún en el convento.

34. P. GARCÍA-MONTÓN GONZÁLEZ (2018), «Europa y el Barroco por los viejos caminos de la unidad», *Locus Amoenus*, 16, p. 273-295.

35. G. P. BELLORI (2005), *Vidas de pintores*, traducción de Isabel Morán García, edición de Miguel Morán Turina, Madrid, Akal, p. 110.

36. Ibídem, p. 120. El cuadro se ha identificado como la versión del Herzog Anton Ulrich Museum, de Brunswick (Alemania),

37. La bibliografía sobre Bartolomeo Manfredi es muy extensa. Citamos algunos estudios de referencia que nos han sido de utilidad para el presente artículo. R. LONGHI (1943), «Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia», *Proporzioni*, p. 5-63; B. NICOLSON (1967), «Bartolomeo Manfredi», *Studies in Renaissance & Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, Londres-Nueva York, Paidon, p. 108-112; ÍDEM (1979), *The International Caravaggesque Movement: Lists of Pictures by Caravaggio and His Followers Throughout Europe from 1590 to 1650*, Oxford, Phaidon; ÍDEM (1989), *Caravaggism in Europe*, segunda edición revisada y aumentada por Luisa Vertova, vol. I, Turín, Umberto Allemandi, p. 142-147; J. P. CUZIN (1980), «Manfredi's Fortune Teller and some problems of Manfrediana Methodus», *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 58 (1), p. 15-26; M. GREGORI (1987), «Dal Caravaggio a Manfredi», en *Dopo Caravaggio: Bartolomeo Manfredi e la Manfrediana Methodus*, ed. M. Gregori et al., catálogo de exposición, Cremona, p. 13-25; G. MERLO (1997), «Bartolomeo Manfredi», en *Michelangelo Merisi da Caravaggio e i suoi primi seguaci*, ed. M. Gregori, catálogo de exposición, Tesalónica, p. 216; N. HARTJE (2004), *Bartolomeo Manfredi (1582-1622). Ein Nachfolger Caravaggios und seine europäische Wirkung*, Weimar; G. PAPI (2004), *Manfredi: la cattura di Cristo*, Turín, Camedda, p. 31-32; ÍDEM, *Bartolomeo Manfredi*, Soncino, Edizione dei Soncino; ÍDEM (2016), «Un nuovo dipinto di Bartolomeo Manfredi» y «Il Ritratto di due amici di Bartolomeo Manfredi», *Entro l'aria bruna d'una camera rinchiusa. Scritti su Caravaggio e l'ambiente caravaggesco*, Artstudiopaparo, p. 163-182; R. VODRET (2010), «Bartolomeo Manfredi», *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, ed. Alessandro Zuccari, Milán, Skira, vol. II, p. 5, 15-528.a.

38. Difiere ligeramente de las medidas facilitadas en la descripción del catálogo de 1902 (147 x 195), seguramente por no incluir el marco.

39. Las cuestiones técnicas nos han sido facilitadas por Maite Toneu, restauradora del Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya, a quien agradecemos que pudiera examinar *in situ* la obra.
40. Suponemos que debió de tratarse de Ramon Gudiol Ricart, restaurador y hermano del arquitecto y director del Institut Amatller d'Art Hispànic Josep Gudiol Ricart. Nuestras pesquisas en el Archivo Mas y en el Institut Amatller han sido infructuosas. Agradecemos a Santi Alcolea y a Núria Peiris su inestimable ayuda. Es muy interesante la crónica de Josep Maria Xarrié sobre el funcionamiento de los Gudiol, donde Josep era el «teórico», Ramon el «ejecutor» —más adelante se añadiría su hijo Ramon— y Andreu Asturiol el más hábil de los restauradores. J. M. XARRIÉ (2002), *Restauració d'obres d'art a Catalunya: quatre generacions i un noble ofici. Conservació i restauració del patrimoni cultural noble (1892-2001)*, Barcelona, Abadía de Montserrat, p. 73 y s.
41. G. MANCINI (1956-57), *Considerazioni sulla pittura (1617-21)*, edición de A. Marucchi – L. Salerno, Roma, vol. I, p. 96, 108, 251 y s., 326; vol. II, p. 151 y s.; G. BAGLIONE (1642), *Le vite de' pittori scultori et architetti moderni*, Roma, p. 158 y s.
42. G. P. BELLORI, *Vidas de...*, op. cit., p. 120.
43. J. VON SANDRART (1675), *L'Academia Todesca, della Architettura, Scultura und Pittura, oder Teutsche Academie der Edlen Bau-Bild-und Mahlerey-Künste*, 2 vols., Jacob von Sandrart, Nürnberg 1675-1679, vol. 1/2, p. 190 y 301 (para el pasaje concreto de la «Manfredi Manier»); ed. en línea de Th. Kirchner y A. Nova et al., accessible en <<http://ta.sandrart.net>>.
44. Véanse estas apreciaciones en A. HÉMERY (2001), *Nicolas Tournier 1590-1639. Un peintre caravaggesque*, Toulouse, Musée des Augustins, p. 102.
45. Tampoco en ninguno de los estudios y repertorios de la bibliografía internacional que hemos consultado. Cfr. not. 37. B. NICOLSON, *Caravaggism in...*, op. cit., p. 142-147, inventaría dos cuadros autógrafos del mismo tema y otros seis de «imitators of Manfredi».
46. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ (1965), *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Fundación Valdecilla, p. 201. El cuadro aparece en el inventario Castilla como «De Una negacion de Sanct Pedro y en el estan Jugando a los dados de mano del manfredo». La colección de los almirantes de Castilla ha sido recientemente estudiada por C. AGÜERO (2018), *Los almirantes de Castilla en el siglo XVII: políticas artísticas y coleccionismo nobiliario en la España de los Austrias*, tesis doctoral inédita, UNED. En la colección de Gaspar de Haro, marqués del Carpio, inventariada en 1682, también había «una testa» y «una testa di un Buffone» de Manfredi. M. B. BURKE y P. CHERRY (1997), *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755 (Parts 1 and 2)*, Getty Publications, p. 1.132, 760 y 761 respectivamente.
47. J. AINAUD DE LASARTE (1947), «Ribalta y Caravaggio», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vols. 3-4, p. 399 (reproducido).
48. B. NICOLSON, *The International...*, op. cit., cat. 71. N. HARTJE, *Bartolomeo Manfredi...*, p. 383, cat.Nr.D5.
49. MUSEO DEL PRADO (1996), *Museo del Prado: inventario general de pinturas*, Madrid, Espasa Calpe, vol. III, núm. 1.618 [<<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-negacion-de-san-pedro/80f8c701-15a6-40c5-a2b5-a00a22051556>>]. Para la obra de Atlanta, A. HÉMERY, *Nicolas...*, op. cit., p. 104-105.
50. En alguna ocasión atribuido a Valentin y a Tournier. N. HARTJE, *Bartolomeo...*, op. cit., p. 376 y 491 (fig. 40). Véase una ilustración a color en G. PAPI, *Bartolomeo...*, op. cit., p. 92.
51. Se trata de la versión de la romana casa Verospi citada por Bellori. N. HARTJE, *Bartolomeo...*, op. cit., p. 339 y fig. 13.
52. M. NICOLACI y R. GANDOLFI (2011), «Il Caravaggio di Guido Reni. La Negazione di san Pietro tra derivazioni artistiche e operazioni finanziarie», *Storia dell'Arte*, 130, nueva serie 30, p. 41-64, fig. 3.
53. G. PAPI, *Bartolomeo...*, op. cit., p. 216.
54. Ibídem, p. 114 y 197 respectivamente.
55. C. P. WISTAR (2002), *La Salle University Art Museum: Guide to the Collection*, Filadelfia, p. 28. El anuncio de la venta de una parte sustancial de obras de sus fondos en <<https://hyperallergic.com/420342/la-salle-university-deaccession-46-artworks-christies/>> [Consulta: julio de 2020].
56. Se subastó en Christie's de Nueva York el 1 de mayo de 2019, lote núm. 338. Véase <<https://www.christies.com/en/lot/lot-6198852>> [Consulta: enero de 2020]. La información del catálogo indica su origen más remoto en la colección de Mr. Faviers Lesjoureux, vendida en Christie's Nueva York el 18 de enero de 1984, lote núm. 165 con atribución a Bartolomeo Manfredi, adquirida por The Shickman Gallery de Nueva York y revendida en 1998 a La Salle University, que la conservó hasta 2019.
57. El tipo con gorro recuerda al personaje (segundo por la izquierda) de *Los jugadores de dados de Tournier* del John Speed Art Museum de Louisville. B. NICOLSON, *Caravaggism in...*, op. cit., vol. II, fig. 604. Una imagen en <<https://www.speedmuseum.org/collections/dice-players/>>. El mismo personaje con gorro felpudo reaparece también en *Los jugadores de dados de Tournier* del National Trust de Attingham Park. Ibídem, fig. 603.
58. A. BREJON DE LAVERGNÉE (2010), «I caravaggeschi francesi», *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, ed. Alessandro Zuccari, Milán, Skira, vol. I, p. 250.
59. Es muy esclarecedor el estudio de la técnica de Manfredi de *Le Couronnement d'épines. Restauration d'une oeuvre de Bartolomeo Manfredi. Un chef d'oeuvre redécouvert*. Musée de Tessé, Le Mans, 2014; y el estudio de R. LAPUCCI (1987), «Schede tecniche», en *Dopo Caravaggio. Bartolomeo Manfredi e la manfrediana methodus*, Milán, Arnaldo Mondadori Editore, p. 89-97.
60. En detalles como los ojos negros y hundidos, la barba y cabello punteado con mechones cortos de blanco canoso, la tez arrugada, la expresión sombría, el rojizo de pómulos, etcétera. G. PAPI, *Bartolomeo...*, op. cit., p. 83.
61. Sobre estas cuestiones particulares del color de Manfredi, véase N. HARTJE, «L'influence de Bartolomeo Manfredi (1682-1622) sur les caravaggesques français et sur Nicolas Tournier en particulier»; A. HÉMERY, *Nicolas...*, op. cit., p. 29-49.
62. J. GIMÉNEZ; R. GARCIA, *El Carmel...*, op. cit., p. 192.

63. *Ibidem*.
64. ACA, notariales de Mataró, núm. 1031: 2 de mayo de 1645. El resaltado en negrita es nuestro. Agradecemos a las hermanas carmelitas que nos facilitasen una copia del inventario, del que también se sirven J. GIMÉNEZ y R. GARCIA, *El Carmel...*, op. cit., p. 192.
65. Sobre la extrañez de la *manfrediana methodus* en España, véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ (2003), «El tenebrismo español y la huella de Caravaggio en España», en *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne*, Toulouse, Editions CNRS-Université de Toulouse Le Mirail, p. 185-200. Más recientemente ha revisitado el tema G. PORZIO (2012), «Pittori spagnoli nella Roma caravaggesca. Un bilancio», *Roma al tempo di Caravaggio*, ed. R. Vodret, Milán, Saggi, II, p. 392-404.
66. La primera era hija del noble Felipe de Roger y Camporrells y pidió ser enterrada en la iglesia conventual. Gertrudis Montserrat y Vives, hija del primer marqués de Tamarit —aún se conserva parte de su palacio renacentista en Altafulla (Tarragona)—, se esposó con Anton de Camporells y de Gallard, consejero de capa y espada del Consejo Supremo de Aragón y consejero de Hacienda, con residencia en Madrid, donde Gertrudis murió en 1718. En 1690 legó 2.555 libras para la comunidad carmelita de Mataró. J. GIMÉNEZ y R. GARCIA, *El Carmel...*, op. cit., p. 198. Sobre los Camporrells y el marquesado de Tamarit, S. J. ROVIRA (2008), «Nova contribució a la biografia de Francesc de Montserrat i Vives, primer marquès de Tamarit», *Estudis Altafullencs*, 32, p. 105-118. Es interesante, también, su negocio con el comercio de piedras amatistas y sus vínculos con la casa ducal de Cardona, concretamente con quien fuera virrey de Nápoles Pedro-Antonio de Aragón.
67. G. MERLO, «Bartolomeo»..., op. cit., p. 216.

