

MIGUEL MANRIQUE-MICHELE FIAMMINGO (CA 1610/12-1647) : UN PEINTRE FLAMAND ENTRE ANVERS, GÈNES ET MALAGA

Prix de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique

Eduardo LAMAS-DELGADO (*)

Parmi les élèves de Rubens, la littérature signale traditionnellement un peintre actif en Espagne dans la première moitié du XVII^e siècle nommé Miguel Manrique. Ce peintre flamand, fils d'un Espagnol, s'est installé à Malaga, sur l'extrême Sud de la Péninsule ibérique. Figure aux contours flous, l'artiste est généralement présenté comme l'introducteur du rubénisme en Andalousie, et de ce fait on lui a attribué tout ce qui rappelait de près ou de loin l'école de Rubens dans la ville de Malaga et ses alentours. La connaissance de l'œuvre de Manrique et son évaluation critique ont été définitivement marquées par un événement crucial: les 11 et 12 mai 1931, pendant les troubles anticléricaux qui se sont produits à Malaga, la plupart des églises de la ville ont été saccagées et incendiées, ainsi que l'Évêché et les archives diocésaines. Ainsi, la quasi-totalité de l'œuvre de Miguel Manrique réalisée en Espagne a été détruite.

Ces peintures n'ayant jamais été étudiées ni photographiées auparavant, elles ont laissé très peu de traces. La disparition d'une bonne partie du patrimoine artistique de la ville de Malaga dans ces circonstances motiva un travail de compilation des données de la part de quelques savants locaux. Dès les années 1930, Juan Temboury (1898-1960) entreprit de réunir des notes et des photographies sur le patrimoine de la province, lesquelles constituent aujourd'hui un fonds documentaire précieux au service des chercheurs⁽¹⁾. L'érudit avait l'intention de consacrer une monographie à Manrique, dans laquelle il prévoyait de réunir un *corpus* trop généreux, lui attribuant des œuvres conservées dans de nombreuses églises andalouses. Parallèlement, le Père Llordén (1904-1986), enseignant Augustin, dépouilla les archives locales pendant des années avec l'aide de ses élèves, à la recherche de données historiques sur les artistes actifs à Malaga, données qu'il publia dans différents ouvrages édités par son Ordre⁽²⁾. Llordén identifia de nombreuses notices sur la vie de Manrique dans les archives de Malaga, qu'il présenta au fur et à mesure des trouvailles dans différents travaux⁽³⁾. Étonnamment, ces données, quoique abondantes, ont été très peu exploitées par les historiens de l'art, et même mésinterprétées. Ainsi, l'importante étude que Clavijo consacra à Manrique dans sa thèse doctorale ne fit pas écho à ces découvertes sur la vie

(*) Institut royal du Patrimoine artistique.

(1) Ces données font partie de la documentation personnelle de Temboury, conservée à L.T.B.P.C.C.

(2) Voir notamment: LLORDÉN 1959; LLORDÉN 1960.

(3) LLORDÉN 1947; LLORDÉN 1958; LLORDÉN 1959, p. 130-149.

du peintre⁽⁴⁾. Certes, ce travail est avant tout une étude stylistique de l'œuvre, proposant la première analyse formelle sérieuse de nombreuses œuvres qui lui étaient attribuées jusqu'alors, en établissant un premier catalogue et en identifiant quelques œuvres inédites.

Michele Fiammingo et Miguel de Amberes

La première mention de Miguel Manrique dans la littérature artistique provient des *vies* de peintres d'Antonio Palomino (1655-1726), auteur qui le cite en tant que maître du peintre Juan Niño de Guevara (ca 1632-1698)⁽⁵⁾. Palomino le dit «natif des Flandres et suiveur de Rubens». En 1794, Ponz cita pour la première fois ses travaux les plus importants⁽⁶⁾, et en 1800, Ceán publia une première biographie sommaire⁽⁷⁾.

Auparavant, Raffaele Soprani (1612-1672) avait apporté de nombreuses notices à propos d'un peintre connu comme Michele Fiammingo dans son livre consacré aux vies d'artistes génois, publié en 1674⁽⁸⁾. Ayant reçu sa première formation à Anvers auprès de Rubens, le peintre est ensuite venu à Gênes, où il a travaillé dans l'atelier de Cornelis de Wael. Établi ensuite en Espagne, il y est mort jeune.

Très tôt, de nombreux auteurs de dictionnaires d'artistes ont proposé d'identifier ce Michele Fiammingo avec le peintre Miguel Manrique⁽⁹⁾. D'autres, en revanche, ont continué à les considérer comme deux artistes distincts⁽¹⁰⁾. Dans son célèbre dictionnaire d'artistes actifs en Espagne, Ceán fit référence à la notice de Soprani sur Michele Fiammingo, qu'il rebaptisa sous le nom de Miguel de Amberes⁽¹¹⁾. Cependant, il ne l'identifia pas avec Manrique, à la différence de ses prédécesseurs Füssli et Von Heineken, et il lui consacra une entrée à part⁽¹²⁾.

L'autorité de Ceán fit assumer son inadvertance à la presque totalité de l'historiographie sur l'art espagnol, laquelle, à quelques exceptions près⁽¹³⁾, n'a jamais proposé de lien entre les deux artistes⁽¹⁴⁾. Dans littérature locale sur l'art à Malaga, la carrière de

(4) CLAVIJO GARCÍA 1993, p. 480-558.

(5) PALOMINO 1724, p. 1074.

(6) PONZ 1794, p. 190-193.

(7) CEÁN BERMÚDEZ 1800, vol. 3, p. 62.

(8) SOPRANI 1674, p. 324-325.

(9) FÜSSLI 1763, p. 188; VON HEINEKEN 1790, p. 384; NAGLER 1835, 1, p. 96; BROUGHAM 1843, 2, p. 431; ROMBERG & FABER 1843, 1, p. 348; MÜLLER 1857, 1, p. 36; BRYAN 1886, 1, p. 31; JAMES 1896, 1, p. 25; VON BOEHN 1907, 1, p. 386; BÉNÉZIT 1911, 1, p. 132; TRAUZEDDEL 1983, 2, p. 579.

(10) FIORILLO 1806, p. 270; KRAMM 1857, 3, p. 1058; HYMAN 1894; HYMAN 1897; HYMAN 1899; SALVAT 1906, 6, p. 476.

(11) CEÁN BERMÚDEZ 1800, 1, p. 26-27.

(12) CEÁN BERMÚDEZ 1800, 3, p. 62.

(13) BREVILLE 1989, p. 182; SPANISH ARTISTS 1993, 3, p. 179 et le rapport de restauration de CANSINO 2008, p. 19.

(14) QUILLIET 1816, p. 225; CEÁN BERMÚDEZ 2016, p. 745; STIRLING MAXWEL 1848, 2, p. 818; JUSTI 1903, p. 398; MAYER 1913, 2, p. 136; MAYER 1922, p. 376; MAYER 1937, p. 150; LAFUENTE FERRARI 1934, p. 130-131; FRIEDLÄNDER & LAFUENTE FERRARI 1935, p. 144, 699; LAFUENTE FERRARI 1953, p. 356; JIMÉNEZ-PLACER 1955, p. 777; GAYA NUÑO 1958, p. 227; ANGULO 1971, p. 271-272; CAMÓN AZNAR, 1977, p. 531; OROZCO DÍAZ, 1987; GALERA ANDREU 1993, p. 60; PÉREZ SÁNCHEZ 1998, p. 75; CAMACHO 1999, p. 330; PÉREZ SÁNCHEZ 2010, p. 276. Pour sa part, OROZCO DÍAZ 1958,

Michele Fiammingo n'est d'ailleurs jamais mentionnée⁽¹⁵⁾, Clavijo étant même allé jusqu'à refuser de manière explicite l'identification avec Manrique⁽¹⁶⁾. La littérature sur la peinture génoise, pour sa part, ne les identifie pas non plus⁽¹⁷⁾. C'est surtout dans une partie de l'historiographie sur l'art des anciens Pays-Bas⁽¹⁸⁾, ainsi que dans certains dictionnaires biographiques belges et hollandais⁽¹⁹⁾, qu'a été relayée la proposition de Füssli de 1763 d'identifier Michele Fiammingo et Miguel Manrique comme une seule personne.

Dans son travail sur les artistes flamands actifs en Espagne, Brans fut le premier à poser ouvertement la question: *est-ce que ce Miguel de Amberes, appelé aussi Miguel el Flamenco, et Miguel Manrique sont-ils le même artiste? Dans ce cas, Miguel Manrique serait un Flamand émigré d'Anvers, qui aurait d'abord vécu à Gênes dans les cercles de Van Dyck et de De Wael, et qui se serait ensuite installé en Espagne*⁽²⁰⁾. En effet, les éléments connus sur les deux artistes sont à tel point tellement compatibles et complémentaires qu'il est vraisemblable de les identifier comme une seule et même personne. Par ailleurs, grâce à un document conservé dans les archives provinciales de Malaga, il est à présent possible de confirmer que Miguel Manrique a bien vécu à Gênes. En juin 1637, ses parents, résidant alors à Malaga, déclaraient que leur fils Miguel était leur seul héritier; âgé alors de plus de vingt-cinq ans, il se trouvait dans la ville ligure, où il habitait⁽²¹⁾. Ce document, pourtant publié par Llordén à deux reprises, et encore republié en 2004, n'avait jamais été pris en compte jusqu'à présent⁽²²⁾.

Les origines de Miguel Manrique: un Flamand 'wallon'

L'origine flamande de Miguel Manrique, signalée par la littérature depuis Soprani et Palomino, est aujourd'hui bien attestée. Kramm, pour qui cette origine ne faisait aucun

p. 146 fait explicitement référence à Miguel Manrique et à Miguel de Amberes comme des artistes distincts au sein d'une brève énumération d'artistes flamands actifs dans la Péninsule ibérique.

(15) CLAVIJO GARCÍA 1984, p. 873-874; SAURET 1989, p. 152; SÁNCHEZ-MESA 1998, p. 438; SAURET 1999, 3, p. 23; CANO GARCÍA 2000, 8, p. 282; GONZÁLEZ TORRES 2003; SAURET 2003, p. 102; GARCÍA MOTA 2009, p. 102. Pourtant, J. Temboury les avait déjà identifiés dans ses notes comme un seul artiste: L.T.B.P.C.C., TEM-DOC-MLG-Artistas y Artesanos-061-061.

(16) CLAVIJO GARCÍA 1993, p. 516.

(17) FONTENAI 1776, 2, p. 205; ORLANDI 1788, p. 942-943; VAES 1925, p. 16-17; OSTROWSKY 1981, p. 32; DI FABIO 1997^a, p. 103; DI FABIO 1997^b, p. 210; ORLANDO 2006, p. 209. BELLONI 1988, p. 109-110 a proposé de l'identifier avec le peintre maubeugeois Michel Desoubleay (1602-1676), connu en Italie comme Michele Desubleo ou comme Michele Fiammingo également. Cependant, il s'agit d'une erreur: OSTROWSKY 1981, p. 32 (note 52); DI FABIO 1997^a, p. 103 (note 41).

(18) MEISEL 1822, p. 337; VON WURZBACH 1906, 2, p. 99; BRANS 1959, p. 163; WILENSKI 1960, 1, p. 322 et 600; BODART 1972, p. 121 (note 16); BALIS 2008, p. 48 (note 12).

(19) VAN DER AA 1852, 14, p. 347; VAN DER MEER 1997, 1, p. 30. En 1860, les rédacteurs de la *Biographie Nationale* hésitaient significativement à les identifier comme un seul artiste: LISTE PROVISOIRE 1860, p. 5. En Espagne, uniquement dans ENCICLOPEDIA 1930, 5, p. 68.

(20) BRANS 1959, p. 163.

(21) Il s'agit d'un testament rédigé à Malaga en 1637: «Miguel Manrique nuestro hijo legítimo que está y reside en Génova y es mayor de veinte y cinco años»: LLORDÉN 1958, p. 312 et 326.

(22) LLORDÉN 1959, p. 138. OROZCO DÍAZ 1987; SAURET 2003, p. 190; GARCÍA MOTA 2009, p. 102 et d'autres se font l'écho de la notice, mais ni eux ni Llordén ne la mettent en rapport avec la biographie de Miguel de Amberes donnée par Ceán.

doute, alla même jusqu'à proposer une version néerlandaise de son nom: Michiel van Rycke⁽²³⁾.

Un document de 1645 conservé dans les archives de Malaga nous apprend que Miguel Manrique est né dans les *Estados de Flandes*, c'est-à-dire, qu'il est issu des anciens Pays-Bas méridionaux⁽²⁴⁾. Bien qu'il ne nous ait pas été possible de le confirmer, Manrique est très probablement né à Marche-en-Famenne, qui en faisait partie avec le duché du Luxembourg. Il était le fils de la Marchoise Anne Lambert et du militaire espagnol Juan Mateos Manrique⁽²⁵⁾, tous les deux habitants de Marche au moins jusqu'en 1635⁽²⁶⁾. Le militaire faisait probablement partie d'une garnison espagnole installée dans le château de Marche, comme il en existait dans d'autres villes des anciens Pays-Bas méridionaux⁽²⁷⁾. Nos recherches dans les registres de la paroisse de Saint-Remacle, à Marche, conservés aux Archives du Royaume à Saint-Hubert, pour retrouver l'acte de baptême de Miguel Manrique n'ont pas encore donné de résultats⁽²⁸⁾. Étant donnée son âge en 1637, environ vingt-cinq ans, l'artiste est né probablement vers 1610-1612⁽²⁹⁾.

Son père, le capitaine Juan Mateos Manrique, est arrivé en Flandre vers 1598, au moment où Maurice de Nassau prenait aux Habsbourgs espagnols d'importantes villes pendant la révolte des Pays-Bas du Nord⁽³⁰⁾. Dans son testament de 1637, le militaire affirme avoir servi dans les armées du roi d'Espagne pendant trente-huit ans, *dans les états des Flandres et ailleurs*, en tant que lieutenant-colonel de cavalerie *et adjudant de la dite cavalerie*⁽³¹⁾. Son épouse Anne Lambert était probablement issue de la bourgeoisie marchande de Marche. Elle apporta comme dote au mariage *un jardin potager et des petites terres situées à Marche*, ainsi que des biens meubles pour une valeur de 150 ducats d'argent⁽³²⁾. Lui, pour sa part, n'avait au moment du mariage d'autres biens *qu'un costume et mes armes comme un homme qui servait dans la guerre*, ce qui confirme qu'il avait commencé sa carrière militaire en tant que simple soldat.

(23) KRAMM 1857; VON WURZBACH 1906, p. 528.

(24) «Miguel Manrique nació [...] en los dichos estados [de Flandes]»: LLORDÉN 1958, p. 309 et 335.

(25) Le peintre prit uniquement le second nom de son père, suivant la liberté qui existait alors dans l'emploi des noms de famille. Dans quelques documents il est appelé aussi avec un second nom: Esmendo ou Esmerado. Son fils reprendra le nom de son grand-père: Juan Mateos. Voir LLORDÉN 1958, p. 309 et 337.

(26) À cette date, ils sont attestés à Malaga, mais ils y figurent encore comme citoyens de Marche: LLORDÉN 1958, p. 311.

(27) RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ 2014, p. 71. Sur le château à Marche: BOURGUIGNON 1935, p. 9.

(28) Saint-Hubert, Archives de l'Etat à Arlon, n° 0617901, *Registrum baptizorum in Ecclesia Marchiae ab anno 1587 usque ad annum 1612*.

(29) Jusqu'à présent, on a situé sa naissance entre 1602 et 1604: LLORDÉN 1958, p. 312 et 326; LLORDÉN 1959, p. 135 et 138.

(30) En 1598, un total de quatre mille soldats furent envoyés par mer depuis l'Espagne jusqu'à Calais, continuant ensuite la route à pied jusqu'aux Pays-Bas espagnols: RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ 2014, p. 252. Juan Mateos Manrique en fit peut-être partie.

(31) «Sirviendo a su Majestad en la guerra treinta y ocho años en los estados de Flandes y otras partes con oficio de teniente coronel de la caballeria y ayudante de la dicha caballeria»: LLORDÉN 1958, p. 312 et 326.

(32) LLORDÉN 1958, p. 308 et 329.

Dans un document tardif, daté de 1645, Miguel Manrique affirmait avoir exercé le métier de soldat en Flandres aux côtés de son père⁽³³⁾. Il s'agit d'une requête destinée au roi d'Espagne et au Conseil de Guerre dans laquelle le peintre et sa mère sollicitent de lui faire hériter la place de capitaine des milices au port de Malaga dont son père avait joui jusqu'à sa mort en 1642. Manrique espérait obtenir cette grâce en reconnaissance des services de son père et en compensation de la partie qu'on devait encore à ce dernier de son salaire⁽³⁴⁾.

Si Manrique lutta comme soldat aux côtés de son père, comme il affirma plus tard, il le fit très probablement dans sa suite. Les capitaines avaient la capacité de choisir les personnes qui occupaient leurs postes subalternes: sergent, alphère ou sous-lieutenant et caporal, et souvent ils nommaient pour ces postes leurs enfants ou d'autres parents et proches⁽³⁵⁾. Très souvent, ceux-ci n'occupaient ces postes que brièvement. Ce fut peut-être le cas de Miguel Manrique, qui probablement exerça comme soldat avant ou pendant sa formation artistique. En tous cas, son service dans l'armée des Flandres dut avoir lieu avant son séjour en Italie.

Déjà au xvii^e siècle, Soprani affirmait que la formation artistique de Manrique avait eu lieu à Anvers, précisant même qu'il avait été l'un des disciples de Rubens. Pourtant, cette formation n'est attestée par aucun document d'archive. Si beaucoup d'auteurs relayèrent cette information par la suite⁽³⁶⁾, Ceán et ensuite Stirling-Maxwell émirent déjà un certain doute⁽³⁷⁾, doute dont se firent-ils l'écho des travaux de synthèse sur la peinture espagnole faisant mention de l'artiste⁽³⁸⁾. Tout de même, ils acceptaient une formation flamande pour Manrique, formation qui relève la forte influence du style de Rubens dans son œuvre, et ceci à une date particulièrement avancée pour la Péninsule ibérique et dans un centre artistique très périphérique comme Malaga.

Parmi les élèves ou assistants de Rubens, on retrouve pourtant un certain «Michele» ou «Michael»⁽³⁹⁾, lequel aurait pu accompagner Rubens dans son voyage à Paris en janvier 1622⁽⁴⁰⁾. Mais étant décédé en août de cette année-là⁽⁴¹⁾, le peintre ne peut être identifié avec Manrique⁽⁴²⁾. En effet, plus jeune que ce Michele, Manrique serait arrivé dans l'atelier de Rubens vers la fin des années 1620, du moins avant 1637, quand il se trouvait déjà à Gènes⁽⁴³⁾.

(33) LLORDÉN 1958, p. 309 et 335. En tout cas, Manrique avait dû apprendre avec son père l'usage de l'épée; il possédait plusieurs armes blanches selon l'inventaire après-décès de ses biens dressé en 1647.

(34) Ce genre de retards était très commun alors: RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ 2014, p. 148.

(35) RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ 2014, p. 80.

(36) FONTENAI 1776, 2, p. 205; PONZ 1794, p. 190; QUILLIET 1816, p. 225.

(37) CEÁN BERMÚDEZ 1800, 3, p. 62; STIRLING MAXWEL 1848, 2, p. 818.

(38) MAYER 1913, 2, p. 136; MAYER 1937, p. 150; LAFUENTE FERRARI 1953, p. 356; PÉREZ SÁNCHEZ 1977, p. 93; PÉREZ SÁNCHEZ 2010, p. 13 et 276.

(39) De deux lettres écrites par Claude Fabri de Peiresc en 1622 on peut déduire qu'un artiste de ce nom était disciple de Rubens: HAIRS 1977, p. 52; BALIS 1994, p. 120 (note 38).

(40) JAFFÉ 1988, p. 59; BALIS 1994, p. 120 (note 38).

(41) ROOSES & RUELENS 1898, III, p. 27-28.

(42) BALIS 1994, p. 120.

(43) LLORDÉN 1958.

Pour un artiste flamand, Gènes représentait donc une excellente porte d'accès pour l'Italie. Formé à Anvers, il n'est pas étonnant que Manrique ait voulu suivre l'exemple de ses collègues et compagnons⁽⁴⁴⁾. Ce fut peut-être justement le passage de Manrique dans l'atelier de Rubens qui le motiva à partir à Gènes, pour suivre l'exemple de son maître qui y séjourna en 1604, en 1606 et en 1607, et de son condisciple Van Dyck, qui le fit pendant l'hiver 1621, et de nouveau entre 1624 et 1627.

Les ports florissants d'Anvers et de Gènes étaient très liés par des échanges commerciaux⁽⁴⁵⁾, et les liens artistiques entre les deux villes furent aussi particulièrement intenses⁽⁴⁶⁾. Gènes exerçait sur les peintres flamands un attrait particulier; les marchands et banquiers génois étaient très bien représentés à Anvers et pouvaient procurer aux Flamands des contacts avec des éventuels commanditaires locaux à Gènes. Par ailleurs, la condition d'allié politique et financier du roi d'Espagne contribuait également à faire de la République génoise un accès privilégié vers l'Italie.

Le seul document témoignant du séjour génois de Manrique est la biographie que lui consacra Soprani dans son recueil de vies d'artistes actifs à Gènes, où il fut connu sous le nom de Michele Fiammingo. Dans un premier temps, Manrique compléta sa formation en entrant dans l'atelier de Giovanni Andrea De Ferrari (1598-1669)⁽⁴⁷⁾. Ensuite, Manrique s'est installé dans la maison de Cornelis de Wael (1592-1667)⁽⁴⁸⁾.

La présence du peintre anversoïse Cornelis de Wael à Gènes aurait aussi renforcé son attrait sur Manrique. Nous savons que De Wael joua un rôle de référence pour les Flamands de Gènes⁽⁴⁹⁾. Sa maison, selon Soprani, était toujours ouverte à tous et encore davantage à ses compatriotes, qu'il hébergea chez lui⁽⁵⁰⁾. Di Fabio, qui a étudié la colonie de peintres flamands que les frères De Wael créèrent dans leur maison à Gènes, nous décrit cette maison comme une sorte de centre artistique informel⁽⁵¹⁾. Les jeunes artistes de passage y trouvèrent tout d'abord une adresse temporaire, mais leur séjour leur apportait également une bonne atmosphère de travail, des contacts avec des commanditaires et des facilités pour s'intégrer dans la ville. À propos du séjour de Van Dyck chez Cornelis de Wael, *l'Anonyme du Louvre* signale que celui-ci lui procura tout ce qui est nécessaire pour peindre, et finit par le présenter aux principaux de la ville⁽⁵²⁾. Manrique dut trouver chez lui une aide similaire.

Probablement, Manrique travailla avec De Ferrari à la fin des années 1620 ou au début des années 1630, période durant laquelle le Génois réalisa des peintures destinées à des églises. Son départ pour Rome, entre 1634 et 1635⁽⁵³⁾, fut peut-être ce qui motiva Manrique à le quitter pour s'installer chez Cornelis de Wael.

(44) DI FABIO 1997^a, p. 82-104.

(45) Voir à ce propos: MASSA 2003.

(46) BOCCARDO & DI FABIO 1997; BARNES 1997; DE KLERCK 2003, p. 47-57; ORLANDO 2006.

(47) SOPRANI 1674, p. 324. Sur ce peintre: GAVAZZA & TERMINIELLO 1992, p. 157-163; ACORDON 2003.

(48) SOPRANI 1674, p. 324.

(49) DI FABIO 1997^a, p. 90-91.

(50) «La casa sua era sempre apperta a tutti e massime a suoi nazionali, che perciò albergò»: SOPRANI 1674, p. 324.

(51) DI FABIO 1997^a, p. 90-91; DI FABIO 1997^b, p. 207-212; STOESSER, 2012.

(52) LARSEN 1975, p. 28.

(53) CATALDI GALLO & VAN HOUT 2003, p. 86.

Hymans et Vaes affirment que Manrique aurait prolongé sa formation auprès de Van Dyck le temps que celui-ci séjourna chez De Wael entre 1624 et 1627⁽⁵⁴⁾. *Sous sa direction*, affirme Vaes, *Jean Roos, Hovart, Michele fiammingo, Vincent Malo abordent la composition, la peinture religieuse; ils traitent également, et avec succès, le portrait*. Dans un tel cas, Manrique serait donc venu chez Cornelis de Wael avant 1627. Il aurait pu ainsi être arrivé à Gênes en compagnie de Vincenzo Malò (ou Vincent Adriaenssen, 1595-1675), qui se trouvait déjà à Gênes en 1625⁽⁵⁵⁾, et dont Soprani affirme qu'il fut également disciple de Rubens⁽⁵⁶⁾. Mais encore, Manrique aurait pu arriver avec Gaspar van Eyck (1613-1673), un peintre qui lui aussi continua ensuite sa carrière en Espagne⁽⁵⁷⁾. Di Fabio, en revanche, propose de situer un peu plus tard l'arrivée de Manrique chez Cornelis de Wael, au début des années 1630⁽⁵⁸⁾.

Tous ces artistes installés chez les De Wael partageaient les liens d'une origine commune et de leur formation anversoise. Leurs relations leur apportaient des contacts professionnels et des collaborations d'atelier qui furent sans doute bénéfiques pour le jeune Manrique. Par la suite, le peintre développa une carrière en tant que maître indépendant, réalisant différents œuvres, mais pour l'heure aucune n'a été identifiée⁽⁵⁹⁾.

Miguel Manrique à Malaga: 1645-1647

Manrique quitta Gênes pour l'Espagne. Il s'installa dans la ville de Malaga pendant les dernières années de sa vie, en développant une activité brève mais qui, comme nous l'avons vu, retint l'intérêt des historiens dès le XVIII^e siècle.

Mais pourquoi Malaga ? La ville, sans constituer un centre artistique florissant, était un port de notable importance dans les circuits commerciaux qui liaient la Péninsule ibérique aux ports d'Anvers et d'Amsterdam, mais également à celui de Gênes⁽⁶⁰⁾. Le port fournissait un débouché à une importante production viticole et à la culture du ver à soie des alentours de Grenade, destinée principalement à l'industrie textile italienne. L'importance de la présence des Flamands mais surtout des Génois dans le commerce et les finances de Malaga pourrait suffire à expliquer l'installation de Manrique dans cette ville, éventuellement comme agent des activités commerciales de ses compatriotes.

Mais Malaga présentait encore un autre attrait pour le peintre qui, sans préjudice des autres raisons exposées, dut être la cause première de son installation en Espagne. Certes, Manrique espérait pouvoir hériter de la place de militaire au port de Malaga dont jouissait son père le capitaine Juan Manrique⁽⁶¹⁾. Ce poste s'accompagnait d'un salaire mensuel de

(54) HYMANS 1899, p. 407; VAES 1925, p. 17.

(55) DI FABIO 1997^b, p. 209.

(56) BALIS 2008, p. 48 (note 12).

(57) STOEßER 2012, p. 232.

(58) DI FABIO 1997^b, p. 209.

(59) SOPRANI 1674, p. 324.

(60) Les liens entre Gênes et Malaga furent particulièrement étroits depuis le Moyen Âge: RODRÍGUEZ ALEMÁN 2007, p. 83.

(61) RODRÍGUEZ ALEMÁN 1984, p. 271 parle de trois capitaines à la tête d'autant de compagnies au port de Malaga en 1656. La place de Juan Mateos Manrique était peut-être l'une de ces trois.

douze ducats et le titre de capitaine attaché comportait de notables avantages sociaux, faisant de son titulaire un *hidalgo*, c'est-à-dire, un membre de la petite noblesse castillane⁽⁶²⁾.

En novembre 1640, son père éleva une requête au roi Philippe IV et au Conseil de Guerre pour que l'on lui accorde cette grâce à son fils en reconnaissance de ses services et, en 1645, après la mort du père, la veuve et le fils renouvelèrent la demande⁽⁶³⁾. Cependant, il semble que cette reconnaissance n'ait jamais été accordée officiellement du vivant de Manrique; aucun document ne l'atteste⁽⁶⁴⁾.

Les parents de Miguel Manrique sont probablement arrivés à Malaga entre 1632 et 1635, année où ils y sont déjà attestés. En juillet 1632, sans doute avec l'intention de rentrer en Espagne, le capitaine avait clôturé ses comptes avec la comptabilité de l'armée des Flandres auprès du Marquis d'Aytona⁽⁶⁵⁾, lequel se trouvait alors à la tête des armées des Pays-Bas et ensuite fut nommé gouverneur à la mort de l'Infante Isabelle en 1633, occupant le poste jusqu'à l'arrivée du Cardinal-Infant en 1634⁽⁶⁶⁾.

En 1637, le capitaine Juan Mateos et son épouse Anne Lambert, qui habitent à Malaga au moins dès 1635, n'ont pas encore été naturalisés, comme ils le seront par la suite⁽⁶⁷⁾. Ils se déclarent citoyens de Marche résidant à Malaga. Malgré ce qui est affirmé dans la littérature récente, l'arrivée de leur fils Miguel Manrique en Espagne s'est produite un peu plus tard.

Se basant sur une mauvaise lecture des documents d'archives, on situe erronément la présence de Manrique à Malaga à partir de 1636⁽⁶⁸⁾. En effet, ce sont uniquement ses parents qui sont attestés à Malaga dès 1635 à partir d'un document daté en 1636⁽⁶⁹⁾. En 1637 Manrique résidait toujours à Gênes⁽⁷⁰⁾. Toutefois, Llordén assumait qu'il était arrivé en Espagne avec ses parents; par conséquent, il supposait que son séjour en Italie fut un voyage bref réalisé depuis l'Espagne, éventuellement dans le but de compléter sa formation artistique⁽⁷¹⁾.

En réalité, la lecture des documents localisés à ce jour ne permet pas de situer la présence de Miguel Manrique en Espagne avant 1642⁽⁷²⁾. Le premier document mentionnant sa présence à Malaga est l'inventaire après-décès des biens de son père, dressé le 12 juin 1642⁽⁷³⁾. En effet, à partir de juin 1642 les références à Miguel Manrique dans les

(62) RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ 2014, p. 158.

(63) LLORDÉN 1958, p. 313.

(64) Ni son testament ni aucun des documents générés après sa mort en 1647 ne font mention au titre de capitaine que, pourtant, lui accorde une partie de la littérature: LLORDÉN 1958, p. 321-322.

(65) LLORDÉN 1958, p. 328.

(66) Sur la comptabilité de l'armée des Flandres: ESTEBAN ESTRÍNGANA 2006.

(67) LLORDÉN 1959, p. 137.

(68) PÉREZ SÁNCHEZ 2010, p. 276. Auparavant on situait son arrivée vers le milieu du siècle, MAYER 1913, p. 136 allant jusqu'à affirmer qu'il est arrivé en 1650.

(69) Il s'agit d'un document daté en 1636 faisant référence à leur présence à Malaga en 1635: LLORDÉN 1958, p. 311; LLORDÉN 1959, p. 137.

(70) LLORDÉN 1958, p. 312, 326.

(71) LLORDÉN 1958, p. 312. Suivi par OROZCO DÍAZ 1987; SAURET 2003, p. 190; GARCÍA MOTA 2009, p. 102.

(72) LLORDÉN 1958, p. 331.

(73) La mention de Manrique dans le document est la suivante: «Ana Lamberta y Miguel Manrique Esmerado, su hijo, juraron [...] no saben que hayan quedado más bienes de los referidos en este inventario»: LLORDÉN 1958, p. 331.

archives de Malaga deviennent courantes. Ceci amène à penser que Manrique n'était arrivé en Espagne qu'après l'annonce de la mort du capitaine, laquelle eut lieu un mois avant environ, le 14 mai 1642⁽⁷⁴⁾.

Manrique serait donc arrivé à Malaga en 1642 pour recevoir l'héritage de son père. Ses parents jouissaient d'une position privilégiée dans la ville, à laquelle n'était pas étrangère leur condition d'émigrés. Le capitaine sut tirer profit de ses connaissances linguistiques et de ses liens tissés en Flandre pour se faire une place dans les affaires économiques à Malaga, une ville où le commerce et les finances étaient largement dominés par des étrangers, notamment par des Flamands et des Génois⁽⁷⁵⁾. Nous savons qu'il agissait comme prêteur de fonds à des marchands flamands⁽⁷⁶⁾ et à des vigneron locaux⁽⁷⁷⁾, et qu'il fut également le concessionnaire local de la compagnie formée par un Flamand connu dans les documents comme Jacques de Molina ou Marina⁽⁷⁸⁾.

Les rapports des parents de Manrique avec des vigneron expliquent peut-être la célébration le 20 septembre 1643 du mariage du peintre avec Doña Juana Guzmán⁽⁷⁹⁾, dame issue d'une famille appartenant à l'élite de Vélez-Málaga, centre viticole situé sur la côte. Ce mariage semble en effet relever d'une stratégie d'alliance avec la bourgeoisie locale.

De nación flamenco mais ayant déjà obtenu la citoyenneté à Malaga, Manrique figure dans des très bons termes avec la colonie étrangère dans le document d'un accord établi en 1643 entre les deux familles pour célébrer le mariage: ses témoins furent les marchands étrangers Baldovinos ou Baudoin Colman et Maximiliano de Pril (ou Prie). Colman lui commanda des peintures, tandis que Pril entretenait avec lui des affaires financières, attestées par un mémoire de dettes rédigé après la mort de Manrique en 1647⁽⁸⁰⁾.

Dans son étude sur la population étrangère de Malaga pendant le XVII^e siècle, Rodríguez Alemán a signalé que les commerçants flamands installés dans la ville agissaient généralement en tant que facteurs de maisons commerciales basées aux Pays-Bas. Ils intervenaient dans l'exportation de produits agricoles, notamment le vin et les raisins secs, et dans l'importation des textiles et d'autres produits manufacturés⁽⁸¹⁾. Ce schéma semble correspondre aussi aux activités économiques développées par Manrique en dehors de sa production artistique. Ainsi, la forte présence de divers lots de textiles dans l'inventaire des biens conservés dans la maison du peintre dressé à sa mort en 1647 témoigne probablement d'une activité d'importation. Il s'agit, en effet, de quantités qui ne peuvent se justifier que dans un but commercial.

(74) LLORDÉN 1958, p. 332. Le capitaine Juan Mateos fut enterré dans l'église des Augustins à Malaga: A.D.M., *Libro de entierros de la Parroquia del Sagrario*, f. 23.

(75) RODRÍGUEZ ALEMÁN 2007.

(76) En 1635, le capitaine Juan Manrique prêta une certaine somme d'argent aux Flamands Jacques de Marina ou Molina et Abraham de Quer: LLORDÉN 1958, p. 324.

(77) En 1637, en 1638 et en 1639 sont attestés des prêts à des producteurs de vin afin de réaliser des investissements dans des vignobles qu'ils possédaient aux alentours de la ville: LLORDÉN 1958, p. 324 et 327. Sa femme continua après sa mort avec ces activités; en 1643, elle prête de l'argent à un voisin de Malaga pour faire des travaux dans des champs et un moulin de sa propriété: LLORDÉN 1958, p. 332.

(78) LLORDÉN 1958, p. 327.

(79) LLORDÉN 1958, p. 314.

(80) A.H.P., leg. 1737, f. 743r.

(81) RODRÍGUEZ ALEMÁN 2007, p. 131.

Soprani signale que Miguel Manrique avait quitté Gènes après avoir gagné beaucoup d'argent; il s'y serait d'ailleurs installé dans le but de s'enrichir. Dès lors, il n'est pas impossible qu'en dehors de ses activités comme peintre, Manrique y ait collaboré dans les affaires commerciales de son père et de ses associés. En tout cas, le capital amassé en Italie lui permit d'entreprendre à Malaga une activité en tant que prêteur d'argent bien attestée par les documents d'archives conservés, qui nous montrent le peintre comme successeur dans les affaires de son père. En 1647, Manrique avait en dépôt chez lui différentes pièces d'orfèvrerie, qui étaient autant de gages pour des sommes d'argent qu'il avait avancé⁽⁸²⁾. Ainsi, le *regidor* Antonio de Barena avait déposé chez lui un plateau d'argent pour les 467 réaux qu'il lui avait prêtés. Par ailleurs, Manrique possédait un *contador*, meuble que les cambistes employaient pour compter l'argent⁽⁸³⁾.

L'inventaire de ses biens dressé avant son mariage en 1643 atteste également l'activité de Manrique: il avait prêté 1.310 réaux au marchand flamand Gaspar Velero, ainsi que 3.250 réaux à un autre Flamand résidant alors temporairement dans la ville⁽⁸⁴⁾. Le même document atteste des dettes similaires à l'origine desquelles il y eu probablement d'autres prêts: le marchand Adrian Platero, Don Antonio de Quirós, le chirurgien Juan de Torres, Mauricio de Cuevas, voisin de la petite ville d'Alhama, Tomás de Guzmán, de Vélez-Málaga, probable parent de sa femme, Juan de Morales et encore les étrangers Alberto Brasque, Jacques Seobte et Maximiliano de Pril⁽⁸⁵⁾.

Les documents d'archives nous parlent également de l'activité artistique de Miguel Manrique après son arrivée en Espagne, notamment au service des élites locales à Malaga et des commerçants étrangers. La déclaration des biens amenés dans le mariage par chacun des époux, réalisée le 2 octobre 1643, nous offre quelques données intéressantes à ce propos. Manrique attendait des paiements pour des peintures réalisées pour le marchand Baudoin Colman et pour les *regidores* Don Antonio de Barena et Don Gracián de Aguirre⁽⁸⁶⁾. Il avait réalisé également les portraits de Pedro de Funes et de son épouse⁽⁸⁷⁾. Par ailleurs, une série de clients non précisés lui devait un total de 6.000 réaux pour différentes peintures qu'il avait exécutées⁽⁸⁸⁾.

Soprani nous apprenait déjà que Manrique était décédé jeune, peu d'années après son arrivée en Espagne. En effet, il mourut en mai 1647 à la suite d'une maladie. Il fut enterré le 11 mai dans l'église de San Agustín, dans la chapelle où avait été enterré son père.

Peu avant sa mort, Manrique eut le temps de rédiger le testament de ses biens, dont l'inventaire après-décès mentionne un peintre et un homme d'affaires à succès. Il laissait sa petite fortune à sa veuve Doña Juana de Guzmán et à ses deux enfants mineurs: Juan et

(82) A.H.P., leg. 1737, f. 743r.

(83) A.H.P., leg. 1737, *Inventario de bienes de Miguel Manrique*, f 389r.

(84) A.H.P., leg. 1737, ff. 724r-725r.

(85) A.H.P., leg. 1737, f. 743.

(86) A.H.P., leg. 1737, f. 724v.

(87) Le 8 mai 1647, Pedro de Funes devait encore à Manrique 500 réaux pour ces peintures: A.H.P., leg. 1737, f. 396v; LLORDÉN 1958, p. 336.

(88) A.H.P., leg. 1737, f. 724r.

Mariana Mateos⁽⁸⁹⁾. Son disciple le peintre Juan Niño de Guevara, qui habitait alors chez lui en tant qu'apprenti, figure comme témoin dans son testament⁽⁹⁰⁾. Ce lien entre maître et élève, déjà indiqué par Palomino⁽⁹¹⁾, a été récemment confirmé par la découverte du contrat d'apprentissage établi entre eux le 7 mai 1644⁽⁹²⁾.

L'œuvre de Manrique

La personnalité artistique de Miguel Manrique est une grande inconnue. La seule étude rigoureuse est le catalogue réalisé par Clavijo⁽⁹³⁾. Cette méconnaissance est due à divers facteurs. D'abord, est surtout, à la destruction de la presque totalité de son œuvre à Malaga pendant les troubles anticléricaux de mai 1931. Ensuite, l'attribution démesurée de toute peinture de la région qui présentait les caractéristiques du rubénisme a également contribué à obscurcir le profil stylistique du peintre⁽⁹⁴⁾. Enfin, l'oubli a fait perdre la trace de l'œuvre qu'il réalisa à Gênes, dont font probablement partie certains des tableaux aujourd'hui anonymes qui y ont été produits, encore méconnus.

Déjà au XVIII^e siècle, Manrique était devenu le nom de commodité pour attribuer tout tableau baroque au «goût» flamand présent à Malaga. Ainsi, et jusqu'à très récemment, on considérait de sa main, parmi beaucoup d'autres, le cycle des *Vertus théologiques et cardinales* aujourd'hui attribué à Adam de Bruyn⁽⁹⁵⁾ et la *Pietà* de Cornelis de Vos, tous à la cathédrale de Malaga⁽⁹⁶⁾.

La cathédrale est d'ailleurs l'endroit où se trouve la peinture la plus importante de Manrique, pierre angulaire d'un corpus extrêmement réduit à cause des accidents de l'histoire. Il s'agit du *Repas chez Simon*, œuvre de format monumental et de surcroît la seule connue de Manrique pour la plupart de la littérature (fig. 1)⁽⁹⁷⁾. Signé et daté de 1642, ce tableau d'une largeur de presque six mètres est aussi chronologiquement la première œuvre documentée de Manrique en Espagne, qui, nous l'avons vu, est arrivé en Espagne en cette année-là. La peinture provient du réfectoire des Pères Minimes de Nuestra Señora de la Victoria à Malaga, où elle se trouvait encore à la fin du XVIII^e siècle⁽⁹⁸⁾. Lors de l'expropriation des biens monastiques ordonnée par le Gouvernement espagnol en 1836, le tableau fut placé dans la cathédrale pour sa sauvegarde⁽⁹⁹⁾.

(89) Il leur laissait un total des biens évalués en 23.843 réaux : A.H.P., leg. 1737, ff. 755r-762v.

(90) CLAVIJO GARCÍA 1999.

(91) PALOMINO 1724, p. 1074 et 1075.

(92) CAMINO ROMERO 2009, p. 340-345.

(93) CLAVIJO GARCÍA 1993, p. 480-558.

(94) GONZÁLEZ TORRES 2003, p. 371.

(95) CLAVIJO GARCÍA 1993, p. 484-559. Cependant, SAURET 2007, p. 177 attribue toujours à Manrique ces tableaux, lesquels feront l'objet d'une autre étude de l'auteur.

(96) DÍAZ PADRÓN 1977, p. 162.

(97) Miguel Manrique, *Repas chez Simon*, huile sur toile, 282 x 574 cm, 1642, Malaga, cathédrale.

(98) PONZ 1794, p. 190-191.

(99) Par ordre du gouverneur provincial Melchor Ordóñez : SAURET, 2003, 190. BOLEA Y SINTAS 1894, p. 277 situe l'arrivée du tableau à la cathédrale en 1836, tandis qu'AMADOR DE LOS RÍOS 1907, p. 205 le fait en 1845.



Fig. 1. Miguel Manrique, *Repas chez Simon*, huile sur toile 282 x 574 cm, 1642, Malaga, cathédrale.
© Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

La peinture de Manrique adapte en la développant la composition du même sujet conçue par Rubens pour l'esquisse conservée à l'Akademie der Bildende Künste à Vienne (fig. 2)⁽¹⁰⁰⁾. Pour ce faire, Manrique a pu se baser sur quatre sources possibles⁽¹⁰¹⁾. D'abord, sur l'esquisse elle-même, dont il aurait pu exécuter des études lors de son passage éventuel dans l'atelier de Rubens, études qu'il aurait emportées avec lui à Gênes et ensuite à Malaga. Ensuite, il est possible que Manrique se soit basé sur le tableau réalisé dans l'atelier de Rubens d'après l'esquisse de Vienne entre 1618 et 1620 et aujourd'hui conservé à l'Ermitage⁽¹⁰²⁾, tableau qu'il aurait également connu pendant son séjour à Anvers (fig. 3). Cependant, Manrique aurait pu connaître en Italie une autre version attribuée par Bodart à Rubens dans la collection Silvatici à Pise⁽¹⁰³⁾. Enfin, il est possible que Manrique se soit basé tout simplement sur les gravures réalisées par Willem Paneels (ca. 1600-ca. 1634) et par Michael Natalis (1611-1668) à partir de la composition de Rubens (fig. 4), gravures dont il aurait pu disposer à Malaga⁽¹⁰⁴⁾.

Très significativement, une tradition apocryphe du XIX^e siècle, rapportée par des anciens catalogues du musée russe⁽¹⁰⁵⁾, faisait provenir de la cathédrale de Malaga le *Repas*

(100) HELD 1980, 1, p. 464.

(101) La composition de Rubens servit également de modèle à d'autres artistes anversois, comme Artus Wolffort, qui l'aurait adopté pour le tableau qu'on lui attribue dans le Musée du Mont-de-Piété à Bergues: Vlieghe 1977, p. 134.

(102) HELD 1980, 1, p. 465.

(103) P. P. Rubens, attribué, *Repas chez Simon*, huile sur toile, 167 x 210 cm, Pise, collection Silvatici: Bodart 1972. Ce tableau se trouvait dans la collection Grassi à Venise au XVIII^e siècle, où il fut gravé par Pietro Monaco en 1763.

(104) Pérez Sánchez 1977, p. 93, Navarrete Prieto 1998, p. 205 et Sauret 2003, p. 190 considèrent que le tableau de Malaga est basé sur l'estampe de Natalis.

(105) Ermitage 1870, 2, p. 44.



Fig. 2. Peter Paul Rubens, *Repas chez Simon*, Vienne, Akademie der Bildende Künste.

chez Simon de l'Ermitage⁽¹⁰⁶⁾. Selon cette tradition, le tableau de Manrique, artiste que l'on ne cite jamais, serait une copie réalisée pour le remplacer lorsque le tableau aurait quitté la cathédrale au xvii^e siècle. Roger de Piles signale alors le tableau de l'Ermitage dans la collection du duc de Richelieu à Paris; il y serait arrivé entre 1677 et 1681⁽¹⁰⁷⁾.

La critique accepte l'intervention des différents membres de l'atelier de Rubens dans l'exécution de ce tableau de l'Ermitage⁽¹⁰⁸⁾. Notamment, on attribue à Van Dyck les figures des trois apôtres situés à droite de celle de Jésus, qui se distinguent de celles de l'esquisse. Chez Manrique, les figures de ces trois personnages s'éloignent de tous les modèles cités, sauf dans le détail de la serviette tenue à la main par le personnage assis à la droite de Jésus, détail absent de l'esquisse mais présent dans les deux tableaux et dans les gravures. Par ailleurs, la figure de la femme portant le panier sur sa tête s'éloigne aussi de l'esquisse, et se rapproche également des autres sources.

(106) ROOSES 1888, 2, p. 31; SOMOV 1895, p. 308; BODART 1972, p. 118.

(107) Piles 1681, p. 125-131.

(108) BODART 1972, p. 118-119.



Fig. 3. Peter Paul Rubens et atelier, Repas chez Simon, Saint-Petersbourg, Ermitage.

Il convient de signaler que la composition de Manrique présente la même orientation que celle du tableau de l'Ermitage, et ne reprend donc pas le sens inversé des gravures. Le centre du tableau de Malaga suit assez fidèlement la composition de Rubens mais en l'aérant, notamment autour des personnages occupant la partie centrale de la table du banquet. L'inventivité de Manrique se manifeste également dans les deux franges qui complètent à droite et à gauche la composition, ainsi que sur la partie supérieure du tableau. Avec ces ajouts, il a donné une majeure ampleur et une monumentalité plus marquée aux éléments architecturaux présents à l'arrière-plan. Manrique transforme ceux à peine évoqués par Rubens dans une riche colonnade dont les fûts torsadés et cannelés sont décorés avec reliefs représentant des angelots jouant sur des vignes. Ces colonnes dérivent de celles employées par Rubens dans sa composition de *La reine Tomyris avec la tête de Cyrus* (ca. 1622-23), aujourd'hui à Boston ou dans celle du *Jugement de Salomon* de daté vers 1617 à Copenhague⁽¹⁰⁹⁾. Cependant, elle présente également un lien avec celles employées par ses

(109) Peter Paul Rubens, *La reine Tomyris avec la tête de Cyrus*, ca. 1622-1623, huile sur toile, 205 x 361 cm, Boston, Museum of Fine Arts; Peter Paul Rubens, *Jugement de Salomon*, ca. 1617, Copenhague, Statens Museum for Kunst.



Fig. 4. Michel Natalis d'après Peter Paul Rubens, *Repas chez Simon*, 423 x 499 mm, 1640-1642, Amsterdam, Rijksmuseum. © Rijksmuseum

compagnons flamands à Gênes: Van Dyck, dans son *Portrait de gentilhomme de la maison Spinola*⁽¹¹⁰⁾, et Vincenzo Malò, dans son *Portrait de couple avec l'histoire du riche Épulon* (fig. 5)⁽¹¹¹⁾.

La gauche du tableau de Manrique complète la scène créée par Rubens avec les figures de trois domestiques affairés qui s'occupent du service de la table. À leurs pieds, il a figuré un beau morceau de nature morte présentant diverses pièces d'orfèvrerie qui rivalisent en somptuosité. La figure de la femme portant sur sa tête un panier avec la vaisselle sale provient de la composition de Rubens, mais elle a été déplacée. À sa place, Manrique a disposé la figure d'un servant noir portant gracieusement à sa main droite un verre à pied

(110) Antoon Van Dyck, *Portrait de gentilhomme de la maison Spinola*, huile sur toile, 241 x 148 cm, Gênes, Galleria di Palazzo Rosso.

(111) Vincenzo Malò, *Portrait de couple avec l'histoire du riche Épulon*, huile sur toile, collection privée.



Fig. 5. Vincenzo Malò, *Portrait de couple avec l'histoire du riche Épulon*, huile sur toile, collection privée.
© Photo de l'auteur

de cristal rempli de vin. À gauche de la composition, deux personnages et un chien, situés derrière l'une des colonnes, complètent l'ensemble. L'un d'eux, richement habillé, pointe de sa main droite l'endroit où se trouve la signature de l'artiste. Derrière lui, la figure de l'admoniteur coiffée d'un bonnet rouge, et dont on ne voit que la tête, serait l'autoportrait de l'artiste selon la tradition⁽¹¹²⁾. Manrique se serait introduit ainsi dans ce véritable hommage à l'œuvre de Rubens, hommage dans lequel il a su s'approprier d'une composition qu'il reprend fidèlement mais pour créer une œuvre nouvelle, de taille monumentale. Toutefois, la facture du tableau relève également, dans la conception des volumes et l'application des couleurs, l'empreinte de Cornelis de Wael, au contact duquel Manrique s'est formé et a travaillé en Italie.

Manrique n'aurait pas pu concevoir une meilleure carte de visite pour faire étalage de son savoir-faire à Malaga. Deux copies anciennes identifiées par Clavijo pourraient témoigner du succès de son œuvre⁽¹¹³⁾. Cependant, celle signalée à Ronda est en réalité une copie de la composition de Rubens⁽¹¹⁴⁾, tandis que celle du couvent des Minimes d'Archidona, que nous n'avons pas eu l'occasion de voir, malgré nos démarches, pourrait en effet être la copie de celle de Manrique⁽¹¹⁵⁾.

La cathédrale de Malaga possède un tableau représentant l'*Assomption* que nous proposons ici d'identifier comme une œuvre inédite de Miguel Manrique (fig. 6)⁽¹¹⁶⁾. Offert à la cathédrale en 1718 pour être placé dans la sacristie, le tableau se trouve à présent sur un mur de la chapelle de San Sebastián⁽¹¹⁷⁾. Peu accessible à cet emplacement, il nous a été possible de l'étudier pendant une exposition célébrée à Malaga en 2015⁽¹¹⁸⁾. Le tableau était attribué à un maître madrilène du xvii^e siècle⁽¹¹⁹⁾, tandis que d'autres l'attribuaient à un peintre napolitain contemporain⁽¹²⁰⁾. Cependant, son style présente des éléments l'apparentant tant à un artiste du sillage de Rubens qu'à l'école génoise. Persuadés de son attribution à Manrique, nous avons pu constater que, déjà en 1903, Justi avait fait référence à ce tableau comme une œuvre de Manrique, lorsqu'il avait eu l'occasion de le voir

(112) MARZO 1850, 2, p. 53 et 122. Reprenant cette tradition, CLAVIJO GARCÍA 1993, p. 544 proposait également d'identifier la figure du valet noir comme le portrait d'un esclave propriété du peintre appelé Francisco, et qui aurait eu l'âge de dix-huit ans en 1645.

(113) CLAVIJO GARCÍA 1993, p. 546.

(114) Anonyme d'après Peter Paul Rubens, *Repas chez Simon*, huile sur toile, 280 x 425 cm, Ronda, église de l'Espíritu Santo. Il existe une deuxième copie d'un style et de dimensions similaires dans la chapelle de l'Expiración à Séville.

(115) D'après Miguel Manrique (?), *Repas chez Simon*, huile sur toile, 104 x 125 cm, Archidona, convento de Mínimas de San Francisco de Paula.

(116) Miguel Manrique, *Assomption de la Vierge*, huile sur toile, 250,77 x 150 cm (environ), Malaga, cathédrale.

(117) Le tableau fut offert à la cathédrale par Pedro Alburquerque le 29 octobre 1718: A.C.M., leg. 16, n° 17; MEDINA CONDE 1785, p. 162; SAURET 2003, p. 162. La chapelle de San Sebastián est la première chapelle de bas-côtés de gauche aux pieds de la nef.

(118) *Huellas. Arte e iconografía de la Iglesia de Málaga*, Málaga, Palacio Episcopal, avril-septembre 2015. Aucun catalogue ne fut réalisé.

(119) La même attribution dans CAMACHO 1992, p. 86.

(120) PÉREZ SÁNCHEZ, 1998, p. 74, qui rapproche l'œuvre de la manière de Pietro Novelli, et SAURET 2003, p. 162.



Fig. 6. Miguel Manrique, *Assomption*, huile sur toile, 350 x 200 environ, Malaga, cathédrale.
© Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

à son ancien emplacement à la sacristie⁽¹²¹⁾. En effet, on reconnaît dans les figures des apôtres de l'*Assomption* des types et des modèles déjà employés par Manrique dans le *Repas chez Simon* de la cathédrale. Les drapés amples aux larges plis de ce dernier sont également présents ici.

La figure de la Vierge proviendrait de l'*Assomption* que Rubens peignit en 1626 pour la cathédrale d'Anvers (fig. 7)⁽¹²²⁾, alors que Manrique se serait trouvé encore chez lui. Cependant, la composition relève également l'influence du tableau d'autel du même sujet que Guido Reni réalisa en 1616-1617 pour l'église des Jésuites de Sant'Ambrogio à Gênes (fig. 8)⁽¹²³⁾. Ainsi, au-delà des lignes générales de la composition, la figure agenouillée de saint Pierre dans l'angle inférieur gauche et celles de deux apôtres en-dessus sont des citations directes de l'œuvre du Bolonais. Ces deux œuvres ne pouvaient pas passer inaperçues à Manrique, qui, à l'évidence, emporta avec lui en Espagne des ébauches qu'il aurait réalisées pendant ses séjours à Anvers et à Gênes. Une copie ancienne de l'œuvre de Guido Reni, provenant de la collection Vrancken-Gevers et conservée au musée d'Anvers, atteste le succès de sa composition⁽¹²⁴⁾.

Parmi les œuvres documentées de Manrique en Espagne, il faut signaler l'ancien tableau d'autel de l'église du couvent des Pères Mercédaires à Malaga, œuvre détruite en mai 1931⁽¹²⁵⁾. Le tableau représentait la *Révélation et glorification de l'Ordre de Notre-Dame-de-la-Merci*, scène dans laquelle la Vierge apparaît à divers saints fondateurs de l'Ordre. La seule photographie du tableau existante le montre sur l'attique du retable du maître-autel de l'église reconstruite entre 1773 et 1796 (fig. 9)⁽¹²⁶⁾. L'image ne permet pas d'apprécier la composition, mais, grâce aux descriptions des auteurs ayant connu le tableau, nous savons qu'il représentait la Vierge apparaissant à saint Pierre Nolasque, saint Raymond de Pegnafort et le roi Jacques I d'Aragon⁽¹²⁷⁾. En 1821, à la suite de l'expropriation du couvent, on réalisa un inventaire des œuvres d'art dans lequel on signale la présence de 17 tableaux, dont l'*Aparición de la Virgen* de Manrique sur l'attique du retable du maître-autel⁽¹²⁸⁾.

À présent, il est possible d'apporter une référence chronologique pour l'exécution de ce tableau, certainement peint par Manrique avant octobre 1643. La déclaration des biens apportés dans le mariage par le peintre et son épouse, rédigée le 2 octobre 1643, nous apprend que Don Gracián de Aguirre devait à Manrique une certaine quantité d'argent

(121) JUSTI 1903, p. 398.

(122) Peter Paul Rubens, *Assomption de la Vierge*, huile sur toile, 490 x 325 cm, 1626, Anvers, cathédrale.

(123) Guido Reni, *Assomption de la Vierge*, huile sur toile, 442 x 287 cm, Gênes, SS. Andrea e Ambrogio (Chiesa del Gesù). Voir BOCCARDO & SALOMON 2007, p. 63.

(124) Anonyme d'après Guido Reni, *Assomption*, huile sur toile, 110 x 79 cm, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 436; cliché KIK-IRPA, Bruxelles n° B054524.

(125) Sur le couvent des Pères Mercédaires à Malaga voir RODRÍGUEZ MARÍN 2000, p. 215.

(126) L.T.B.P.C.C. Sur cette nouvelle église du XVIII^e siècle: CAMACHO 1981, p. 272.

(127) TORRES ACEVEDO 1889, p. 66; DÍAZ DE ESCOVAR 1898, p. 21; URBANO 1901, p. 52; GUÍA 1903, p. 24; JUSTI 1903, p. 398; DÍAZ DE ESCOVAR 1905, p. 36. Par ailleurs, TORRES ACEVEDO 1889; DÍAZ DE ESCOVAR 1898 et DÍAZ DE ESCOVAR 1905 voulaient voir dans ce tableau un autoportrait de Miguel Manrique, concrètement dans l'une des figures «habillées en ecclésiastique».

(128) A.H.N., Clero, leg. 4698, n° 63; A.H.N., Consejos, leg. 51570, exp. 29. Documents cités dans RODRÍGUEZ MARÍN 2000, p. 223.



Fig. 7. Peter Paul Rubens, *Assomption de la Vierge*, huile sur toile, 490 x 325 cm, 1626, Anvers, cathédrale. © KIK-IRPA, Brussels



Fig. 8. Guido Reni, *Assomption*, Gênes, église Sant'Ambrogio.



Fig. 9. Vue du retable du maître-autel de l'église de la Merced à Malaga, détruit en 1931.

© Málaga, Legado Temboury, Archivo fotográfico

pour ce tableau⁽¹²⁹⁾. À la mort de l'artiste en 1647, cette dette est restée impayée, comme nous l'apprend son testament⁽¹³⁰⁾.

Grâce à un manuscrit de 1655 conservé à la Biblioteca Nacional de España, nous disposons d'une description de l'ancienne église du couvent des Mercédaires à Malaga⁽¹³¹⁾. Le texte nous apprend que sur le maître-autel se trouvait *un retable somptueux de la Révélation de l'Ordre, très bien achevé*, c'est-à-dire, le sujet représenté par le tableau de Manrique⁽¹³²⁾. Six autres grands tableaux décoraient les murs de la chapelle. Le patronat du maître-autel appartenait à la famille du commanditaire du tableau, Don Gracián de Aguirre, qui était d'ailleurs l'un des *regidores* de la ville⁽¹³³⁾.

Des historiens de l'Ordre ont proposé d'identifier le tableau de Manrique avec une peinture d'un sujet similaire connu à travers une photographie⁽¹³⁴⁾. Cependant, ce tableau montre une iconographie diverse; il représente la Vierge à l'Enfant apparaissant à saint Pierre Nolasque et à sainte Marie de Cervelló, ce qui ne correspond pas aux descriptions anciennes du tableau de Manrique. Par ailleurs, stylistiquement, ce tableau serait à rapprocher d'une production artistique plus tardive, probablement celle des années 1660-1670, les anges de la partie supérieure étant proches de ceux de l'école de Murillo à Séville.

Parmi les tableaux les plus connus et les plus appréciés de Manrique à Malaga figuraient aussi les deux peintures détruites en 1931 lors de l'incendie de l'église des Augustins: *La Vierge remettant la ceinture de l'habit des Augustins à saint Augustin et à sainte Monique* et *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*. En 1794, Ponz signale la présence du premier sur l'autel collatéral de gauche, et le second sur l'un des murs de la sacristie⁽¹³⁵⁾. Le tableau de *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* avait probablement abouti à la sacristie tardivement. Auparavant, le tableau se trouvait sans doute dans la chapelle du Christ, où le capitaine Juan Mateos, le père de l'artiste, avait été enterré en 1642. En effet, nous proposons de l'identifier avec la peinture offerte à l'église par sa veuve Anne Lambert à sa mort en 1665⁽¹³⁶⁾. Dans ses testaments de 1664 et de 1665, elle entendait être enterrée dans la même chapelle que son mari et de faire placer sur l'un des murs *un tableau que j'ai de Notre-Dame et Notre Seigneur, sainte Anne et un Ange*⁽¹³⁷⁾. Sa volonté était que le tableau y restât perpétuellement, mais, la chapelle étant une propriété privée, l'un des propriétaires postérieurs demanda sans doute aux Augustins de retirer le tableau, moment auquel il aurait été installé dans la sacristie, où le vit Ponz à la fin du siècle suivant.

(129) A.H.P., leg. 1737, f. 724v.

(130) LLORDÉN 1958, p. 336.

(131) ARTAECHE 1655.

(132) Traduction de l'auteur: *Está en altar mayor de dcha. Capilla un suntuoso retablo, muy bien acabado, vistoso de la Rebelacion de la Orden, y en las dos paredes colaterales seis cuadros grandes q adornan la dcha. capilla.*

(133) ARTAECHE 1655, p. 9; GUEDE 2003, p. 41.

(134) GUEDE 2003, p. 42; ZURIAGA SENENT 2005, p. 401 assume que le tableau de Manrique fut détruit en 1931, mais au même temps, en p. 135, il le présente comme faisant partie des collections de l'éphémère Museo Diocesano de Arte Sacro à Malaga, créé en 1978 et fermé en 1991.

(135) PONZ 1794, p. 190.

(136) LLORDÉN 1958, p. 349.

(137) Traduction de l'auteur: «Mando que un cuadro que tengo de Ntra. Sra. y Ntro. Señor, Santa Ana y un Ángel para que se ponga en dicha capilla y esté allí perpetuo por enterrarse allí mi cuerpo».

Nous tenons à signaler ici un tableau provenant de la région et qui représente la *Vierge à l'Enfant avec saint Anne*, mais sans ange (fig. 10). Attribué parfois au peintre Alonso Cano (1601-1667), actif à Grenade et à Malaga dans la dernière période de sa vie⁽¹³⁸⁾, il se base amplement sur l'œuvre de Rubens d'un sujet similaire aujourd'hui au Prado et gravée par Schelte Bolswert⁽¹³⁹⁾. Cependant, la peinture présente un style rappelant le peu que l'on connaît de celui de Manrique. Il est significatif qu'en refusant l'attribution à Cano dans sa monographie sur l'artiste, Wethey ait fait référence au tableau peint par Manrique signalé par Ponz chez les Augustins de Malaga, qui d'après lui aurait été basé sur la même gravure⁽¹⁴⁰⁾. Il semble qu'il ait eu la même intuition que nous à propos de ce tableau, que finalement il se borna prudemment à présenter comme une copie espagnole de Rubens.

Clavijo publia deux autres tableaux de Manrique jusqu'alors inédits et qu'il avait repérés dans une collection privée à Malaga. Il s'agit de deux tableautins sur cuivre de mêmes dimensions copiant deux compositions de Rubens⁽¹⁴¹⁾. Le premier est une *Adoration des Mages*⁽¹⁴²⁾, œuvre qui copie fidèlement la gravure de Vostermans de 1621 d'après le tableau de Rubens au Musée des Beaux-Arts de Lyon. L'autre tableau représente le *Martyre de Saint Laurent*⁽¹⁴³⁾, et il reprend la composition de Rubens du même sujet gravée aussi par Vostermans. Clavijo attribue encore à Manrique un autre tableau similaire non signé dans une autre collection privée⁽¹⁴⁴⁾. Il s'agit cette fois d'une copie avec des petites variations de l'*Adoration des Mages* de Rubens à la Sint-Janskerk à Malines, peinte vers 1620 et gravée aussi par Vostermans⁽¹⁴⁵⁾.

Clavijo attribue encore à Manrique deux autres tableaux conservés à Malaga: un *Christ à la colonne* sur panneau, conservé à la cathédrale⁽¹⁴⁶⁾, et une version réduite de celui-ci, sur toile, conservée dans une collection privée à Malaga⁽¹⁴⁷⁾, tableaux auxquels nous n'avons pas eu accès. L'attribution à Manrique se base sur le rapprochement de la tête du Christ avec celle du même personnage dans le *Repas chez Simon*. Toutefois, les deux tableaux reprennent, avec quelques variantes, la composition du même sujet de Gérard Seghers à

(138) GÓMEZ MORENO 1948, p. 245. Le tableau provient de la collection Luis Ibarra à Bilbao.

(139) Peter Paul Rubens, *Sainte Famille avec sainte Anne*, ca. 1630, huile sur toile, 116 x 91 cm, Madrid, Museo nacional del Prado.

(140) WETHEY 1955, p. 65.

(141) CLAVIJO GARCÍA 1993, p. 555-557, cat. IV.6 et IV.7.

(142) Miguel Manrique d'après Peter Paul Rubens, *Adoration des Mages*, huile sur cuivre, 87 x 113 cm, signé «Mariq. An G. 16... F.», collection privée.

(143) Miguel Manrique d'après Peter Paul Rubens, *Martyre de saint Laurent*, huile sur cuivre, 87 x 113 cm, signé «Mariq. An G. 16... F.», collection privée.

(144) CLAVIJO GARCÍA 1993, p. 553-554, cat. N° IV.5. Le type de la Vierge reprendrait celui employé dans l'*Adoration des Mages* de Manrique d'après Rubens.

(145) Miguel Manrique (?) d'après Peter Paul Rubens, *Adoration des Mages*, huile sur toile, 235 x 168 cm, Málaga, collection Díaz Tentor.

(146) Miguel Manrique (?) d'après Gerard Seghers, *Christ à la colonne*, huile sur panneau, 136 x 92 cm, Málaga, cathédrale. Voir CLAVIJO GARCÍA 1993, p. 49, n° 92; CLAVIJO GARCÍA 1993, p. 520, 530, et 549, cat. IV.2.

(147) Miguel Manrique (?) d'après Gerard Seghers, *Christ à la colonne*, huile sur toile, 144 x 92 cm, Málaga, collection privée. Voir CLAVIJO GARCÍA 1993, p. 521, 530 et 550, cat. IV.3.



Fig. 10. Anonyme, *Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*, Cordoue, Fundación Miguel Castillejo.

© Fundación Miguel Castillejo

l'église Sint-Michiel à Gand, qui fut amplement diffusée en Espagne à travers des copies et de la gravure de Lucas Vostermans⁽¹⁴⁸⁾.

La tradition attribuait également à Manrique trois tableaux dans l'église paroissiale de Santiago à Malaga, détruits lorsque l'église fut saccagée pendant les troubles de mai 1931⁽¹⁴⁹⁾. Deux de ces tableaux, représentant *Saint Jacques matamore*⁽¹⁵⁰⁾ et le *Payement du tribut*⁽¹⁵¹⁾, figuraient dans le retable du maître-autel, tandis que le troisième, représentant l'*Adoration des mages*, se trouvait sur un mur face à la sacristie⁽¹⁵²⁾. Les rapports présentant l'inventaire des biens détruits dans les églises de Malaga commandé par l'Évêché à la suite des événements reprennent l'attribution de ces œuvres à Manrique et confirment leur disparition⁽¹⁵³⁾. Toutefois, dans un autre rapport, Temboury consigna que les deux tableaux du retable n'avaient pas été complètement détruits, comme on a toujours pensé, mais seulement déchirés⁽¹⁵⁴⁾. Le tableau de Saint-Jacques est toujours conservé à l'église (fig. 11), sur un mur de la nef gauche, tandis que l'on a perdu la trace du *Payement du tribut*. Dans les années 1970, il est publié avec une attribution à Velázquez sans aucune mention de Manrique⁽¹⁵⁵⁾. Conservé alors dans la sacristie de l'église, le souvenir de sa provenance est perdu, ainsi que celui de son rapport avec les deux autres tableaux attribués à Manrique. Il est de même en 1998 et en 2006, quand le *Saint Jacques matamore* est attribué à Juan Niño de Guevara, élève de Manrique dont l'église conserve d'autres peintures⁽¹⁵⁶⁾. Les déchirures sur le tableau produites en 1931 n'ont été restaurées que très récemment. Sa qualité et les analogies formelles sur la figure de l'apôtre avec le *Repas chez Simon* - traitement des drapés, traits du visage proches de ceux des figures du Christ et ses compagnons - autorisent à reconsidérer l'attribution à Manrique.

Si l'œuvre de Manrique en Espagne présente des difficultés, celui réalisé auparavant à Gênes est une affaire bien plus complexe, puisque aucune peinture n'a pu être encore identifiée. Nous espérons que ce travail permettra d'ouvrir de nouvelles pistes de recherche conduisant peut-être à de nouvelles attributions. En effet, Soprani nous raconte que Manrique réalisa à Gênes des *œuvres de considération*, ce qu'on doit très probablement interpréter comme des peintures d'histoire, puisque, ensuite, il précise que notre peintre peignit également, et avec plus de talent, des portraits d'après nature : *Ayant réussi les premiers avec*

(148) Gerard Seghers, *Christ à la colonne*, huile sur toile, 268 x 144 cm, Gand, église Sint-Michiel. Photo KIK-IRPA n° B124685.

(149) GARCÍA SÁNCHEZ 1984, p. 274; JIMÉNEZ GUERRERO 2006, p. 129, 347 et 375.

(150) Miguel Manrique, attribué, *Saint Jacques matamores*, huile sur toile, 218 x 155 cm, Malaga, église paroissiale de Santiago.

(151) Miguel Manrique, attribué, *Payement du tribut*, huile sur toile (?), 230 x 150 cm, autrefois à Malaga, église paroissiale de Santiago.

(152) Miguel Manrique, attribué, *Adoration des mages*, huile sur toile (?), 220 x 105 cm, autrefois à Malaga, église paroissiale de Santiago.

(153) A.D.E., caja 134, carp. 3, pza. 13.

(154) L.T.B.P.C.C.

(155) BRAVO HEREDIA 1972.

(156) CLAVIJO GARCÍA 1998, p. 142-149; CAMACHO 2006, p. 211.



Fig. 11. Miguel Manrique (?), *Saint Jacques matamores*, huile sur toile, 218 x 155 cm, Malaga, église de Santiago. Photo de l'auteur

satisfaction, il continua ensuite avec tant de succès qu'on lui en commanda de partout; et en effet il avait un beau style, et un bon empâtement⁽¹⁵⁷⁾.

Soprani nous apprend aussi que Manrique suivit dans ses portraits le style de son compagnon Van Dyck⁽¹⁵⁸⁾, qui résida à Gênes pendant l'hiver 1621, et de nouveau entre 1624 et 1627. Par conséquent, Hymans et Vaes pensèrent que Manrique aurait travaillé à Gênes en tant que collaborateur de Van Dyck pendant un séjour commun à la maison de Cornelis de Wael, cohabitation qui n'eut peut-être jamais lieu⁽¹⁵⁹⁾. L'influence de l'Anversois sur le portrait génois fut fondamentale, et elle se laissa sentir bien longtemps après son départ⁽¹⁶⁰⁾, raison pour laquelle Manrique put l'avoir subie sans pour autant s'être trouvé en même temps que Van Dyck en Italie⁽¹⁶¹⁾. Par ailleurs, il faut souligner que De Wael, chez qui Manrique continua sa formation, travailla également comme portraitiste suivant, selon De Fabio, les modèles vandyckiens⁽¹⁶²⁾.

L'œuvre génois de Manrique est sans doute resté confondu au sein des portraits anonymes en rapport avec l'activité d'artistes flamands à Gênes, une production artistique encore méconnue⁽¹⁶³⁾. Parmi eux, on pourrait signaler le portrait d'un capitaine à cheval qui a été daté autour de 1635⁽¹⁶⁴⁾, tableau qui suit de près le modèle du portrait équestre du musée d'Anvers attribué à la période génoise de Van Dyck⁽¹⁶⁵⁾, qui dérive pour sa part du portrait équestre de Giovanni Carlo Doria peint à Gênes par Rubens en 1606 et conservé au Palazzo Spinola⁽¹⁶⁶⁾. Ou encore le portrait de groupe anonyme conservé à l'Ospedale Galliera, que nous ne connaissons que par photographie, mais dont la facture présente des caractéristiques analogues à celles du grand tableau de la cathédrale de Malaga⁽¹⁶⁷⁾.

Nous signalerons également un second portrait équestre anonyme qui provient d'une collection privée génoise, et que l'on attribue également à un épigone de Van Dyck actif à Gênes⁽¹⁶⁸⁾. D'autres portraits flamands anonymes réalisés dans cette ville sous l'influence de Van Dyck seraient à retenir ici⁽¹⁶⁹⁾. Parmi d'autres, on pourrait citer le portrait

(157) Traduction de l'auteur: *Ma meglio ancora si mostrò alto in far ritratti al naturale, essendole riusciti li primi di soddisfazione, proseguì con tanta felicità li altri, che gliene concorsero da tutte le parti, e per verità aveva bel stile, e buon impasto*, SOPRANI 1674, p. 325.

(158) SOPRANI 1674, p. 325.

(159) HYMANS 1899, p. 407; VAES 1925, p. 17.

(160) BOGGERO & MANZITTI 1997; ORLANDO 2001; DE KLERCK 2003, p. 50-51.

(161) Rappelons que DI FABIO 1997^b, p. 210 situe son arrivée au début des années 1630.

(162) DI FABIO 1997^a, p. 94.

(163) DE SWARTE 1899, p. 15; DI FABIO 1997^b, p. 210; ORLANDO 2001, p. 19.

(164) Anonyme, *Portrait de capitaine à cheval avec un page maure*, huile sur toile, 280 x 160 cm, collection privée. Voir BARNES 1997, p. 382, cat. n° 92.

(165) Anton Van Dyck, *Portrait d'homme à cheval, dit de Cornelis de Wael*, huile sur toile, 266,5 x 167,5 cm, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 892. Photo KIK-IRPA n° C004461.

(166) Peter Paul Rubens, *Portrait équestre de Giovanni Carlo Doria*, huile sur toile, 265 x 288 cm, Gênes, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola.

(167) Pour ce tableau, voir: ORLANDO 2006, p. 297.

(168) Anonyme, *Portrait de capitaine à cheval avec un page maure*, huile sur toile, autrefois Gênes, palazzo Spinola in Strada Nuova. Voir: BOGGERO & MANZITTI 1997, p. 111-113; DI FABIO 1997^b, p. 224, n. 68.

(169) SHIORGI 1987, p. 294-295.

d'homme exposé en 1987 et autrefois attribué au maître anversoïse⁽¹⁷⁰⁾, celui qui avait été attribué à Assereto en 1969⁽¹⁷¹⁾, ou encore le tableau souvent identifié comme le portrait de Lucas de Wael, autrefois dans une collection génoise⁽¹⁷²⁾.

Nombreux sont les portraits génois anonymes de cette époque pour lesquels on propose parfois des noms de commodité. Parmi eux, le plus habituel est de nos jours celui de Giovanni Bernardo Carbone⁽¹⁷³⁾; celui de Michele Fiammingo semble en avoir été un aussi, autrefois. En tout cas, vers la fin du xix^e siècle, une petite mode historiographique fit proposer, de manière exceptionnelle, toute une série d'attributions à Manrique. En 1894, Hymans avait proposé de mettre en rapport avec l'artiste la série de portraits d'évêques de la cathédrale de Burgos, sans autre argument que le fait d'être des portraits peints en Espagne présentant un écho vandyckien⁽¹⁷⁴⁾. Mais le cas le plus significatif est sans doute celui d'un portrait conservé au musée d'Olomouc, en Moravie, le seul tableau encore attribué aujourd'hui à Manrique en dehors de Malaga et ses alentours (fig. 12)⁽¹⁷⁵⁾. Il s'agit d'un portrait d'homme identifié comme l'autoportrait de l'artiste, identification résultant d'une inscription située autrefois sur l'ancien châssis, qui fut remplacé lors d'une restauration en 1967 : *Le Portrait de Michel Manrique dit Flamingo[sic] fait par lui-même*⁽¹⁷⁶⁾. Étant donnée de la provenance du tableau, l'origine de cette étonnante inscription en français est sans doute belge. En effet, la peinture provient du château Fulnek, propriété tchèque du prince Philippe de Belgique, Comte de Flandre (1837-1905), domaine qui était passé à sa mort à celle de ses filles⁽¹⁷⁷⁾. L'attribution et l'identification du sujet reflétées dans l'inscription, et opérées probablement dans l'entourage du prince à Bruxelles, sont aussi l'écho probable de ce regain d'intérêt pour l'œuvre du peintre que l'on croit apercevoir à la fin du siècle. L'attribution, cependant, est quelque peu infondée; stylistiquement plus tardif, le tableau date probablement des années 1660. Sa technique s'éloigne de la manière plus monumentale aux douces modulations que l'on décèle dans le *Repas chez Simon* et dans *L'Assomption* que nous lui attribuons dans la cathédrale de Malaga.

Malgré le peu de notices disponibles sur l'artiste, l'historiographie du xix^e siècle réserva parfois à Manrique une place d'une certaine importance, probablement grâce au prestige lié à sa condition de disciple de Rubens. En 1937, une fois calmé cet enthousiasme, et à la lumière du peu d'œuvres conservées, Orozco se plaignait du peu fondé de ce succès, qu'il comparait à celui de Pedro de Moya (ca. 1610-1674), peintre à propos duquel il existe peu de données certaines, mais qui selon la tradition avait été le disciple de Van Dyck : *ni l'un ni l'autre, en tant que peintres, méritent le rang qu'on leur a accordé traditionnellement*,

(170) Anonyme, *Portrait d'homme*, huile sur toile, 46 x 36 cm, Gênes, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia. Pour ce tableau, voir: HUVENNE 1987, p. 181, cat. n° 1.

(171) Anonyme, *Portrait d'homme*, huile sur toile, 98 x 74 cm, Gênes, collection Banca Carige. Voir: MARGENARO 1969, p. 132, cat. n° 54; SBORGI 1987, p. 287; BOGGERO & MANZITTI 1997, p. 111.

(172) Gênes, Archivio Fotografico del Servizio Beni Culturali di Genova (foto Noack 184/2). Voir BARNES 1997, p. 310.

(173) ORLANDO 2001, p. 19 et 32 (note 8).

(174) HYMAN 1894, p. 157; HYMAN 1899, p. 407.

(175) MACHYTKA & ELBELOVÁ 2000, p. 21; STEPÁNEK 2009, p. 257.

(176) Anonyme, *Portrait d'homme*, huile sur toile, 93,5 x 71 cm, Olomouc, Muzeum uzmení Olomouc.

(177) SAFARÍK 1967, p. 30, n° 1; STEPÁNEK 1990, n° 1; MACHYTKA & ELBELOVÁ 2000, p. 21.



Fig. 12. Anonyme, *Portrait d'homme*, huile sur toile, 93,5 x 71 cm, Olomouc, Muzeum uzmení Olomouc.

mis au sommet par une admiration aveugle de la peinture flamande [...]. Manrique, bien que plus peintre, ne fit presque que copier à Rubens»⁽¹⁷⁸⁾. Manrique, on l'a vu, copia en effet l'œuvre de Rubens. Pendant son bref séjour en Espagne, son activité de commerçant prit parfois le dessus sur sa création artistique, et ses copies firent peut-être partie d'une stratégie commerciale. Mais originale ou non, sa production lui vaut une place exceptionnelle au sein de l'histoire de la peinture de la première moitié du xvii^e siècle. D'une part, Manrique aurait été à Gênes l'un des plus importants épigones de Van Dyck dans l'art du portrait. De l'autre part, Manrique constitue l'une des manifestations les plus méridionales de la peinture baroque anversoise, et son œuvre se situe, du coup, à l'avant-garde de la production artistique espagnole, dont la peinture sera petit à petit dominée par le rubénisme précisément à partir de 1645. Le rôle de pionnier dans l'introduction du style de Rubens dans le sud de la Péninsule ibérique que l'on lui a toujours attribué n'aurait donc perdu de sa pertinence à la lumière de la révision proposée ici⁽¹⁷⁹⁾.

Sigles et abréviations

A.C.M. = Málaga, Archivo Histórico de la Catedral.

A.D.E. = Málaga, Museo de artes y costumbres populares, Archivo Díaz de Escovar.

A.D.M. = Málaga, Archivo Diocesano.

A.H.N. = Madrid, Archivo Histórico Nacional.

A.H.P. = Málaga, Archivo Histórico Provincial, Sección de protocolos notariales.

L.T.B.P.C.C. = Málaga, Biblioteca Cánovas del Castillo, Legado Temboury, Archivo de documentos.

Bibliographie

ACORDON 2003 = A. ACORDON, Giovanni Andrea de Ferrari, in *Allgemeines Künstler-Lexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München & Leipzig, 38, p. 540-542.

AMADOR DE LOS RÍOS 1907 = R. AMADOR DE LOS RÍOS, *Catálogo de los documentos histórico-artísticos de la provincia de Málaga*, Málaga.

ANGULO 1971 = D. ANGULO, *Pintura del siglo XVII*, Madrid.

ARTAECHEs 1655 = P. ARTAECHEs, El convento de la Merced en Málaga, *Jábega* 42, 1983, p. 7-14.

BALIS 1994 = A. BALIS, 'Fatto da un mio discepolo': Rubens's studio practices reviewed, in *Rubens and his workshop: The Flight of Lot and his family from Sodom*, Tokyo, p. 97-127.

BALIS 2008 = A. BALIS, Rubens et son atelier: une problématique complexe, in *Rubens, l'atelier du génie*, Bruxelles, p. 30-51.

BARNES 1997 = S.J. BARNES (dir.), *Van Dyck a Genova: grande pittura e collezionismo*, Genova (cat. expos.) Milan.

(178) OROZCO DÍAZ 1937, p. 12.

(179) L'auteur tient à exprimer sa gratitude à Didier Martens, Isabelle Lecocq, Marie Grappasonni, Manuel García Luque, Bert Scheppers, Abigail Newman, Ana Diéguez, Hubert Barnich et Thibaut Cassart, conservateur du Musée de la Famenne, pour leurs discussions et leur aide dans la préparation de ce texte. Un remerciement particulier est adressé à la famille Temboury et à l'amabilité et aux renseignements de Manuel Molina Gálvez de la Biblioteca Provincial Cánovas del Castillo à Málaga.

- BELLONI 1988 = V. BELLONI, *Scrilli e cose d'arte genovese*, Gènes.
- BÉNÉZIT 1911 = E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs et graveurs*, 1, Paris.
- BOCCARDO & DI FABIO 1997 = P. BOCCARDO & C. DI FABIO, *Pittura fiamminga in Liguria (secoli XIV-XVII)*, Gènes.
- BOCCARDO & SALOMON 2007 = P. BOCCARDO & X. F. SALOMON, *Guido Reni: il tormento e l'estasi: I San Sebastiano a confronto*, Milan.
- BODART 1972 = D. BODART, Un Rubens retrouvé: "La cène chez Simon le Pharisien", in *Arte illustrata* 47, p. 116-122.
- BOGGERO & C. MANZITTI 1997 = F. BOGGERO & C. MANZITTI, L'eredità di Van Dyck a Genova, in *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo*, Milan, p. 105-131.
- BOLEA SINTAS 1894 = M. BOLEA SINTAS, *Descripción histórica de la catedral de Málaga*, Malaga.
- BOURGUIGNON 1935 = H. BOURGUIGNON, Marche-en-Famène, *Annales de l'Institut archéologique du Luxembourg*, 66.
- BRANS 1959 = J.V.L. BRANS, *Vlaamse schilders in dienst der koningen van Spanje*, Louvain.
- BRAVO HEREDIA 1972 = F. BRAVO HEREDIA, Málaga, Velázquez, fray Alonso de Santo Tomás, *Gibralfaro. Revista del Instituto de Estudios Malacitanos* 24, p. 76-83.
- BREUILLE 1989 = J.-P. BREUILLE, *Dictionnaire de la peinture espagnole et portugaise du Moyen Âge à nos jours*, Paris.
- BROUGHAM 1843 = F. R. S. BROUGHAM (dir.), *The biographical dictionary of the Society for the Diffusion of Knowledge*, Londres.
- BRYAN 1886 = M. BRYAN, *Dictionary of painters and engravers, biographical and critical. New edition revised and enlarged*, 1, Londres.
- CAMACHO RODRÍGUEZ 1981 = R. CAMACHO RODRÍGUEZ, *Málaga barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Malaga.
- CAMACHO RODRÍGUEZ 1992 = R. CAMACHO RODRÍGUEZ, *Guía histórico-artística de Málaga*, Malaga.
- CAMACHO RODRÍGUEZ 1999 = R. CAMACHO RODRÍGUEZ, Alonso Cano y el barroco en Málaga, in *Figuras e imágenes del barroco: estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, p. 323-354.
- CAMACHO RODRÍGUEZ 2006 = R. CAMACHO RODRÍGUEZ, *Guía histórico-artística de Málaga*, Malaga.
- CAMINO ROMERO 2009 = A. CAMINO ROMERO, *La casa de Dios en Málaga: la Hermandad de la Santa Caridad de Nuestro Señor Jesucristo y la Iglesia-Hospital de San Julián*, Malaga.
- CAMINO ROMERO & CABELLO DÍAZ 1999 = A. CAMINO ROMERO & M. E. CABELLO DÍAZ, Nuevas aportaciones documentales sobre un pintor barroco, *Isla de Arriarán* 14, p. 27-48.
- CAMÓN AZNAR 1977 = J. CAMÓN AZNAR, *La pintura española del siglo XVII*, Madrid.
- CANO GARCÍA 2000 = G. CANO GARCÍA (dir.), *Gran enciclopedia andaluza del siglo XXI: conocer Andalucía*, 10 vols., Séville.
- CANSINO 2008 = A. CANSINO *et al.*, Investigación y tratamiento del lienzo: 'El convite de Jesús en casa de Simón el Fariseo', *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 65, p. 16-43.
- CATALDI GALLO & VAN HOUT 2003 = M. CATALDI GALLO & N. VAN HOUT, *Anversa & Genova: un sommet dans la peinture baroque*, Gand.

- CEÁN BERMÚDEZ 1800 = J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, 1 et 3, Madrid.
- CEÁN BERMÚDEZ 2016 = J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Historia del arte de la pintura en España*, éd. D. García López & D. Crespo Delgado, Madrid, 2016.
- CLAVIJO GARCÍA 1983 = A. CLAVIJO GARCÍA, *Pintura y Semana Santa malagueña: Museo Diocesano de Arte Sacro*, Málaga. (cat. expos.), Malaga.
- CLAVIJO GARCÍA 1984 = A. CLAVIJO GARCÍA, La pintura del Renacimiento y el Barroco, in *Málaga*, 3, Grenade, p. 873-975.
- CLAVIJO GARCÍA 1993 = A. CLAVIJO GARCÍA, *La pintura barroca en Málaga y su provincia*, Malaga.
- CLAVIJO GARCÍA 1998 = A. CLAVIJO GARCÍA, *Juan Niño de Guevara, pintor malagueño del siglo XVII*, Malaga.
- DE KLERCK 2003 = B. DE KLERCK, Anvers et Gènes: relations artistiques au xvii^e siècle, in *Anversa e Genova: un sommet dans la peinture baroque*, Gand, p. 47-57.
- DE SWARTE 1899 = V. DE SWARTE, *Antoine Van Dyck (1599-1641)*, Paris.
- DÍAZ DE ESCOVAR 1898 = N. DÍAZ DE ESCOVAR, *Curiosidades malagueñas*, Malaga.
- DÍAZ DE ESCOVAR 1905 = N. DÍAZ DE ESCOVAR, *Malaga ilustrada: colección de noticias sobre edificios...*, Malaga.
- DÍAZ PADRÓN 1977 = M. DÍAZ PADRÓN, *Pedro Pablo Rubens (1577-1640). Exposición homenaje*, Madrid.
- DI FABIO 1997^a = C. DI FABIO, Due generazioni di pittori fiamminghi a Genova (1602-1657) e la bottega di Cornelis de Wael, in *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo*, Milano, p. 82-104.
- DI FABIO 1997^b = C. DI FABIO, Dai Van Deynen ai De Wael. I fiamminghi a Genova nella prima metà del Seicento, in *Pittura fiamminga in Liguria: secoli XIV-XVII*, Gènes, p. 203-227.
- ENCICLOPEDIA 1930 = *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, 10 vols., Bilbao 1930-1933.
- ENGELS 1997 = M. C. ENGELS, *Merchants, interlopers, seamen and corsairs. The "Flemish community" in Livorno and Genoa (1615-1635)*, Hilversum.
- ERMITAGE 1870 = *Ermitage impérial: catalogue de la galerie des tableaux: second volume: les écoles germaniques*, 2, Saint-Petersbourg.
- ESTEBAN ESTRÍNGANA 2006 = A. ESTEBAN ESTRÍNGANA, Gestión de tesorería y control de contabilidad militar: un balance para el ejército de Flandes durante la primera mitad del siglo XVII, *Investigaciones históricas: época moderna y contemporánea* 26, p. 29-60.
- FIORILLO 1806 = J. D. FIORILLO, *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten: Band 4. die Geschichte der Malerei in Spanien enthaltend*, Göttingen.
- FONTENAI 1776 = L. A. FONTENAI, *Dictionnaire des artistes ou notice historique et raisonnée des architectes, peintres, graveurs, sculpteurs*, 2, Paris.
- FRIEDLÄNDER & E. LAFUENTE FERRARI 1935 = M. J. FRIEDLÄNDER & E. LAFUENTE FERRARI, *El realismo en la pintura del siglo XVII: Paises Bajos y España*, 12, *Historia del Arte Labor*, Barcelone.
- FÜSSL 1763 = J. R. FÜSSL, *Allgemeines Künstler-Lexicon*, Zürich.
- GALERA ANDREU 1993 = P. GALERA ANDREU, La pittura barocca nell'Andalusia orientale, *Da Velázquez a Murillo: il „siglo de oro“ in Andalusia*, Milan, p. 51-60.

- GARCÍA MOTA 2009 = F. GARCÍA MOTA, *Catedral de Málaga*, Málaga.
- GARCÍA SÁNCHEZ 1984 = A. GARCÍA SÁNCHEZ, *La Segunda República en Málaga: la cuestión religiosa: 1931-1933*, Cordoue.
- GAVAZZA & TERMINIELLO 1992 = E. GAVAZZA & G.R. TERMINIELLO (ed.), *Genova nell'età barocca*, Milan.
- GAYA NUÑO 1958 = J. A. GAYA NUÑO, *La pintura española fuera de España: historia y catálogo*, Madrid.
- GÓMEZ MORENO 1948 = M. E. GÓMEZ MORENO, Pinturas inéditas de Alonso Cano, *Archivo Español de Arte* 21, 84, p. 141-258.
- GONZÁLEZ TORRES 2003 = J. GONZÁLEZ TORRES, Injerencias estéticas flamencas en la pintura del Barroco en Málaga: Miguel Manrique, in *I Coloquio Internacional "Los Extranjeros en la España Moderna"*, 2, Málaga, p. 369-379.
- GUEDE 2003 = L. GUEDE, *Mercedarios ilustres de y en Málaga*, Málaga.
- GUÍA 1903 = *Guía del forastero en Málaga e indicador general de la Provincia*, Málaga.
- HAIRS 1977 = M.-L. HAIRS, *Dans le sillage de Rubens. Les peintres d'histoire anversoises au XVII^e siècle*, Liège.
- HELD 1980 = J. S. HELD, *The oil sketches of Peter Paul Rubens: a critical catalogue*, 1, Princeton.
- HUVENNE 1987 = P. HUVENNE (coord.), *Il tempo di Rubens. Da Anversa a Genova. Opere dal Seicento fiammingo* (cat. expos.), Milan.
- HYMANS 1894 = H. HYMANS, Notes sur quelques œuvres d'art conservées en Espagne, *Gazette des Beaux-Arts* 3, 12, p. 168-176.
- HYMANS 1897 = H. HYMANS, Michel d'Anvers, in *Biographie Nationale*, 14, Bruxelles, p. 799-802.
- HYMANS 1899 = H. HYMANS, Quelques notes sur Antoine Van Dyck, *Bulletin de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique* 8, p. 400-420.
- JAFFÉ 1988 = D. JAFFÉ, *Rubens' self-portrait in focus*, Canberra.
- JAMES 1896 = R. N. JAMES, *Painters and their works: a dictionary of great artists who are not now alive*, 1, Londres.
- JIMÉNEZ GUERRERO 2006 = J. JIMÉNEZ GUERRERO, *La quema de conventos en Málaga: mayo de 1931*, Málaga.
- JIMÉNEZ-PLACER 1955 = F. JIMÉNEZ-PLACER, *Historia del arte español*, Barcelone.
- JUSTI 1903 = C. JUSTI, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, Bonn (éd. Zürich 1933).
- KRAMM 1857 = C. KRAMM, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd*, 3, Amsterdam.
- LAFUENTE FERRARI 1934 = E. LAFUENTE FERRARI, *Breve historia de la pintura española*, Madrid.
- LAFUENTE FERRARI 1953 = E. LAFUENTE FERRARI, *Breve historia de la pintura española*, Madrid.
- LARSEN 1975 = E. LARSEN, La vie, les ouvrages et les élèves de Van Dyck. Manuscrit inédit des Archives du Louvre par un auteur anonyme, *Académie royale de Belgique. Mémoire de la Classe des Beaux-Arts* 14, 2.
- LISTE PROVISoire 1860 = *Liste provisoire des noms destinés à figurer dans la biographie nationale*, Bruxelles.
- LLORDÉN 1947 = A. LLORDÉN, Breves apuntes a un centenario: el maestro pintor Miguel Manrique, *Ciudad de Dios* 159-3, p. 513-546.

- LLORDÉN 1958 = A. LLORDÉN, El pintor hispano-flamenco Miguel Manrique: notas de investigación para un estudio de su vida y de sus obras, *Gibraltar* 9, p. 55-70; 12, 1961, p. 7-17; 13, 1961, p. 31-49 (éd. 2004: *Miscelánea histórica malagueña: P. Andrés Llordén (1904-2004)*, Málaga, p. 303-349).
- LLORDÉN 1959 = A. LLORDÉN, *Pintores y doradores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX): datos inéditos del Archivo de Protocolos para la historia del arte en la ciudad de Málaga*, Ávila.
- LLORDÉN 1960 = A. LLORDÉN, *Escultores y entalladores malagueños: ensayo histórico documental, siglos XV-XIX. Datos inéditos del Archivo de Protocolos para la Historia del Arte en la Ciudad de Málaga*, Ávila.
- MACHYTKA & ELBELOVÁ 2000 = L. MACHYTKA & G. ELBELOVÁ, *Olomouc Picture Gallery: II: Netherlandish painting of the 16th-18th centuries from Olomouc collections*, Olomouc.
- MANRIQUE 1996 = L. MANRIQUE, *Las capillas-enterramientos de la iglesia de San Agustín de Málaga. Estudio documental-descriptivo*, San Lorenzo del Escorial.
- MARCENARO 1969 = C. MARCENARO (dir.), *Pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700*, Gênes.
- MARZO 1850 = I. MARZO, *Historia de Málaga y de su provincia*, 2, Málaga.
- MASSA 2003 = P. MASSA, L'organisation sociale et les activités économiques des Génois à Anvers (xvi^e et xvii^e siècles), in *Anversa & Genova: un sommet dans la peinture baroque*, Gand, p. 18-21.
- MAYER 1913 = A. L. MAYER, *Geschichte der Spanischen Malerei*, 2, Leipzig.
- MAYER 1922 = A. L. MAYER, *Gechichte der Spanischen Malerei*, Leipzig.
- MAYER 1937 = A. L. MAYER, *La pintura española*, Madrid.
- MEDINA CONDE 1785 = C. MEDINA CONDE, *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga, desde 1487 de su erección, hasta el presente de 1785*, Madrid.
- MEISEL 1822 = MEISEL, Gesammelte Nachrichten über niederländische Maler, die in Spanien gelebt und gearbeitet haben, und über deren Werke, *Kunst-Blatt* 85, p. 337-340.
- MÜLLER 1857 = F. MÜLLER, *Die Künstler aller Zeiten und Völker...*, 1., Stuttgart.
- NAGLER 1835 = G. K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, 1, Munich.
- NAVARRETE PRIETO 1998 = B. NAVARRETE PRIETO, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid.
- ORLANDI 1788 = P. A. ORLANDI, *Abecedario pittorico dei professori più illustri in pittura, scultura, e archilettura*, Florence.
- ORLANDO 2001 = A. ORLANDO, Ritrattisti genovesi del Seicento. 'Punti fermi', aggiunte e precisazioni, *Paragone* 52, 36 (613), p. 19-38.
- ORLANDO 2006 = A. ORLANDO, Dal Nord a Genova. Pittura fiammingo-genovesa nel Seicento, in P. BOCCARDO & C. DI FABIO, *Genova e l'Europa atlantica: opere, artisti, committenti, collezionisti: Inghilterra, Fiandre, Portogallo*, Milan.
- OROZCO DÍAZ 1937 = E. OROZCO DÍAZ, *Pedro Atanasio Bocanegra*, Grenade.
- OROZCO DÍAZ 1958 = E. OROZCO DÍAZ, Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del barroco, *Goya* 27, p. 145-150.
- OROZCO DÍAZ 1987 = E. OROZCO DÍAZ, Miguel Manrique, in *Gran Enciclopedia Rialp*, 24 vols., Madrid.

- OSTROWSKY 1981 = J. K. OSTROWSKY, *Van Dyck et la peinture génoise du XVII^e siècle: aux sources du baroque dans un milieu artistique italien*, Cracovie.
- PALOMINO 1724 = A. PALOMINO, *El Museo pictórico y la escala óptica*, 3 vols. Madrid 1715-1724 (éd. 1947).
- PÉREZ PRECIADO 2005 = J.J. PÉREZ PRECIADO, Aarschot and Solre. The collections, patronage and influence in Spain of two Flemish noblemen, in H. Vlieghe & K. Van der Stighele, *Sponsors of the past. Flemish art and patronage: 1500-1700*, Turnhout, p. 17-36.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1977 = A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, Rubens y la pintura barroca española, *Goya*, 140-141, p. 86-109.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1998 = A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, La pintura en la diócesis malagueña, in *El esplendor de la memoria: el arte de la iglesia de Málaga*, Málaga (cat. expos.), Málaga, p. 70-78.
- PÉREZ SÁNCHEZ 2010 = A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid.
- PILES 1681 = R. DE PILES, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, Paris.
- PONZ 1794 = A. PONZ, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella, t. XVIII: trata de Cádiz, Málaga y otros pueblos de Andalucía*, Madrid.
- QUILLIET 1816 = F. QUILLIET, *Dictionnaire des peintres espagnols*, Paris.
- RODRÍGUEZ ALEMÁN 1984 = I. RODRÍGUEZ ALEMÁN, *El puerto de Málaga bajo los Austrias*, Málaga.
- RODRÍGUEZ ALEMÁN 2007 = I. RODRÍGUEZ ALEMÁN, *Inmigrantes de origen extranjero en Málaga (1564-1700)*, Málaga.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ 2014 = A.J. RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, *Breve historia de los Tercios de Flandes*, Madrid.
- RODRÍGUEZ MARÍN 2000 = F.J. RODRÍGUEZ MARÍN, *Málaga conventual: estudio histórico, artístico y urbanístico de los conventos malagueños*, Málaga.
- ROMBERG & FABER 1843 = J.A. ROMBERG & F. FABER, *Conversations-Lexikon für Bildende Kunst*, 1, Leipzig.
- ROOSES 1888 = M. ROOSES, *L'œuvre de P. P. Rubens*, Anvers.
- ROOSES & RUELENS 1898 = M. ROOSES & C. RUELENS, *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres*, Anvers.
- SAFARÍK 1967 = E. A. SAFARÍK, *Mistrovská díla starého umění v Olomouci*, Olomouc.
- SALVAT 1906 = *Diccionario Salvat enciclopédico popular ilustrado: inventario del saber humano*, 6, Barcelone.
- SÁNCHEZ-MESA 1998 = D. SÁNCHEZ-MESA MARÍN, *El arte del Barroco. Escultura-pintura y artes decorativas, Historia del arte en Andalucía*, 7, Séville.
- SAN PÍO ALARDEN 1980 & ZAMARRÓN MORENO = P. SAN PÍO ALARDEN & C. ZAMARRÓN MORENO, *Catálogo de la colección de documentos de Ponce Vargas que posee el Museo Naval*, Madrid.
- SAURET 1989 = T. SAURET, Iconografía, pintura y tendencias estilísticas, in J. M. MORALES FOLGUERA, *Málaga en el siglo XVII*, Málaga, p. 145-162.
- SAURET 1999 = T. SAURET, *Patrimonio cultural de Málaga y su provincia*, 4 vols., Málaga 1999-2002.
- SAURET 2003 = T. SAURET, *La catedral de Málaga*, Málaga.

- SBORGI 1987 = F. SBORGI, Il ritratto a Genova nel Seicento e nel Settecento, in *La pittura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento*, Gênes, p. 277-296.
- SOMOV 1895 = A. SOMOV, *Catalogue de la Galerie des tableaux: école néerlandaise et école allemande*, Saint-Petersbourg.
- SOPRANI 1674 = R. SOPRANI, *Le vite di pittori, scultori et architetti genovesi, e de forastieri, che in Genova operarono con alcuni ritratti degli stessi...*, Gênes.
- SPANISH ARTISTS 1993 = *Spanish artists from the fourth to the twentieth century, a critical dictionary*, 3, New York.
- STEPÁNEK 1990 = P. STEPÁNEK, *Spanelské umění 17. a 18. Století z československých sbírek*, Prague.
- STEPÁNEK 2009 = P. STEPÁNEK, Repercusiones del arte andaluz en centroeuropa, especialmente en Bohemia, en los siglos XVII y XVIII. Las vías comerciales y diplomáticas, in *Congreso internacional Andalucía barroca*, Séville, p. 245-258.
- STIRLING-MAXWEL 1848 = W. STIRLING-MAXWEL, *Annals of the artists of Spain*, 2, Londres.
- STOESSER 2012 = A. STOESSER, Lucas and Cornelis de Wael: their family network in Antwerp and beyond, in K. BROSENS (ed.), *Family ties. Art production and kinship patterns in the early modern Low Countries*, Turnhout, p. 225-239.
- TRAUZEDDEL 1983 = S. TRAUZEDDEL, Miguel de Amberes, in *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 2, Leipzig.
- TORRES ACEVEDO 1889 = M. DE TORRES ACEVEDO, *Descripción histórico-artística de la Santa Iglesia Catedral de Málaga*, Malaga.
- URBANO 1901 = R. URBANO, *Guía de Málaga. Detallada descripción de la capital y de la provincia*, Malaga.
- VAES 1925 = M. VAES, Corneille de Wael (1592-1667), *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome* 5, p. 1-113.
- VAN DER AA 1852 = A.J. VAN DER AA, *Biographisch woordenboek: bevattende levensbeschrijvingen van zoodanige personen, die zich op eenigerlei wijze in ons vaderland hebben vermaard gemaakt*, 14, Haarlem.
- VAN DER MEER 1997 = W. VAN DER MEER, *Index biographique des pays du Benelux*, 1, Munich.
- VILA 1861 = B. VILA, *Guía del viajero en Málaga*, Malaga.
- Vlieghe 1977 = H. Vlieghe, Zwischen van Veen und Rubens: Artus Wolffort (1581-1641), ein vergessener Antwerpener Maler, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 39, p. 93-136.
- VON BOEHN 1907 = M. VON BOEHN, Miguel de Amberes, in U. THIEME & F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildende Künstler*, 1, Leipzig.
- VON HEINECKEN 1790 = K.H. VON HEINECKEN, *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*, Leipzig.
- VON WURZBACH 1906 = A. VON WURZBACH, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, 2, 3, Vienne-Leipzig.
- WETHEY 1955 = H. WETHEY, *Alonso Cano: painter, sculptor, architect*, Princeton.
- WILENSKI 1960 = R. H. WILENSKI, *Flemish painters: 1430-1830*, 1, Londres.
- ZURIAGA SENENT 2005 = V.F. ZURIAGA SENENT, *La imagen devocional en la orden de Nuestra Señora de la Merced: tradición, formación, continuidad y variantes*, Valence.

SUMMARY

Miguel Manrique – Michele Fiammingo (ca 1610/12-1647): a Flemish painter between Antwerp, Genoa and Malaga

Manrique was born in Marche-en-Famenne, received his training in Antwerp and left for Italy at a very young age, where he was known as Michele Fiammingo. He worked in Genoa in the entourage of Anthony van Dyck and Cornelis de Wael. Manrique subsequently moved to Malaga in the south of Spain, where he died in 1647. The painter has traditionally been considered a pupil of Rubens and his oeuvre makes him one of the most southern representatives of Antwerp Baroque painting.