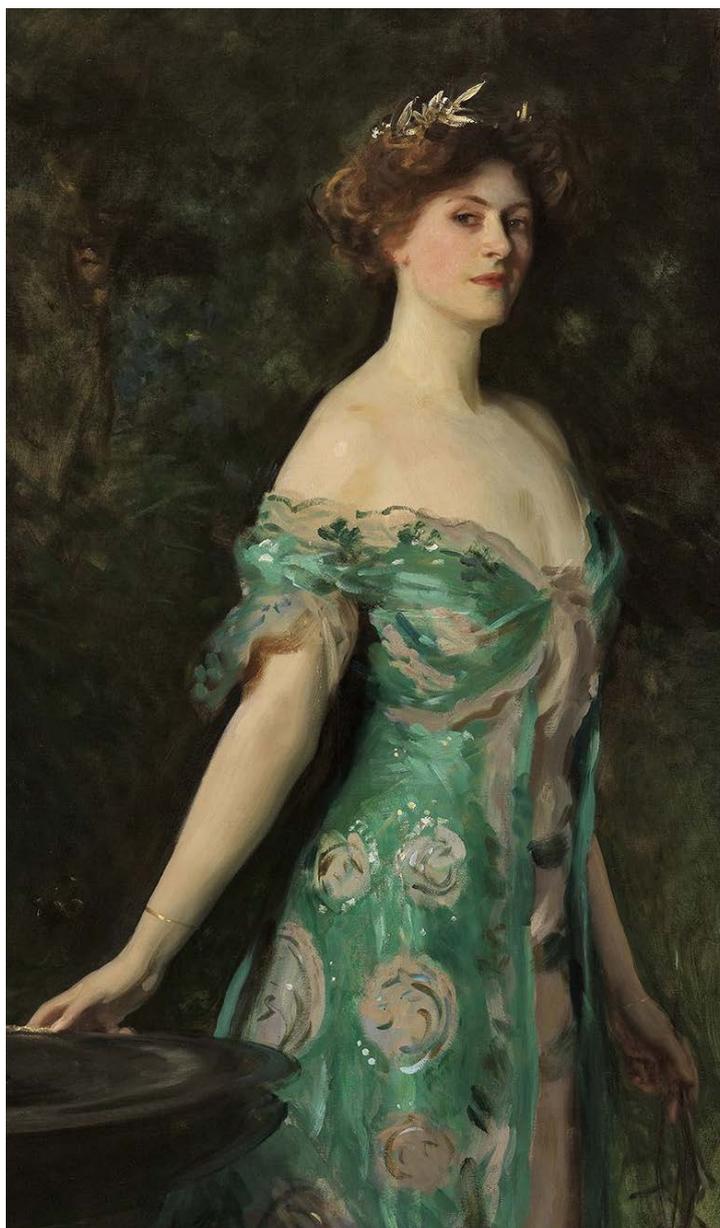


## «Lady Britain»: el retrato de la duquesa Millicent de John Singer Sargent

Alba Campo Rosillo



**John Singer Sargent**  
*Retrato de Millicent, duquesa de Sutherland, 1904*  
(detalle)

[\[+ info\]](#)

En 1904 ambos habían alcanzado el reconocimiento público, y se unieron para crear un retrato genial<sup>1</sup>. Ella, la modelo, era una figura apreciada en los círculos sociales, literarios y diplomáticos de Londres. Él, el pintor, un artista consagrado que plasmaba en sus lienzos a las celebridades de ese mundo. En ese momento, Lady Millicent Fanny St. Clair-Erskine (1867-1955), duquesa de Sutherland desde 1892, era una belleza británica de 37 años. Anfitriona de la sociedad en general, fue también autora de relatos y novelas (publicados a menudo bajo el seudónimo de Erskine Gower), poeta, editora y reformadora social<sup>2</sup>. John Singer Sargent (1856-1925), el pintor de la sociedad londinense que hizo una crónica de la aristocracia británica a través de sus retratos, era un aclamado artista estadounidense de 48 años, además de un talentoso pianista y un arquitecto aficionado. Ambos hablaban varios idiomas —inglés, francés, italiano y alemán, entre otros— y eran figuras carismáticas que elaboraron conjuntamente un retrato icónico de la duquesa [fig. 1]<sup>3</sup>. No es de extrañar que el barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, cosmopolita, ávido coleccionista de arte y empresario de éxito, se sintiera atraído por esta obra maestra de la autfiguración pública, un arte que él mismo dominaba<sup>4</sup>.

Formalmente, la composición del cuadro remite a la tradición del retrato del siglo XVIII y evoca dos retratos anteriores de Sargent en los que el artista impregnó las obras con su propio carácter. Pero este cuadro era algo más que un manifiesto artístico; se trataba también de una declaración política de intenciones en la que brillaban las relaciones anglo-francesas dentro del contexto del imperialismo británico. Gran Bretaña, el tercer y último país donde Sargent estableció su residencia, fue crucial para relanzar su carrera. Además, el *establishment* artístico británico enseguida lo reclamó como ciudadano británico de pleno derecho. La duquesa era una mujer moderna y progresista cuya iniciativa le permitió forjar un camino propio. Me gustaría argumentar que este retrato pretendía arraigar a la duquesa en un papel femenino tradicional y aplacar así las celosas críticas sexistas. Junto con la exaltación de lo británico en sus diarios de viaje y los símbolos del poderío británico que aparecen en el retrato, la duquesa Millicent apelaba al orgullo nacional, disimulando sus logros profesionales para promover sus convicciones.

**1**  
Mi agradecimiento especial a Sabena Kull por sus sugerencias y comentarios para mejorar este artículo.

**2**  
Elizabeth Ewan, Sue Innes, Sian Reynolds y Rose Pipes (eds.): *The Biographical Dictionary of Scottish Women: From the Earliest Times to 2004*. Edimburgo, Edinburgh University Press, 2007, p. 311.

**3**  
Véase la conferencia sobre este retrato impartida por el director artístico del museo, Guillermo Solana, «Retratos de mujer en la colección Thyssen-Bornemisza: John Singer Sargent, *Retrato de Millicent, duquesa de Sutherland*», Museo Nacional Thyssen-Bornemisza en Vimeo, 2009, disponible en <https://vimeo.com/5056178>.

**4**  
Véase Alba Campo Rosillo: «El barón Thyssen-Bornemisza y la difusión del arte americano». En Paloma Alarcó y Alba Campo Rosillo: *Arte americano en la colección Thyssen* [cat. exp.], con textos de Clara Marcellán y Marta Ruiz del Árbol. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2021, pp. 28-39. El barón poseía otros dos cuadros de este artista: *Vendedora veneciana de cebollas*, hacia 1880-1882, adquirido en 1979 y *Carrascal*, *Mallorca*, 1908.



fig. 1  
**John Singer Sargent**  
**Retrato de Millicent, duquesa**  
**de Sutherland, 1904**  
Óleo sobre lienzo, 254 × 146 cm  
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,  
Madrid, inv. 732 (1983.12)

## La diosa de los bosques

---

La duquesa Millicent era ciertamente una mujer especial. Famosa tanto por su belleza, su encanto personal y su militancia como por su talento literario, se la consideraba una fuerza de la naturaleza. Además, su estilizada figura, sus ojos color avellana y su cabello cobrizo le garantizaron un lugar entre las seis londinenses más atractivas de su época<sup>5</sup>. Tras obtener el título de duquesa de Sutherland, ascendió en las filas de los círculos sociales londinenses como una apreciada anfitriona que aportaba a sus nuevos aposentos en Stafford House una gran calidez e ingenio. Además de convertir su residencia en un centro diplomático, se dedicó a tareas más comprometidas y apoyó causas como las de la Asociación de Botes Salvavidas, el Socorro Veterinario, el Sanatorio de Inverness, las Industrias Domésticas Escocesas, el Gremio de Alfareros Lisiados, el Plan para el Fomento del Trato Digno a los Animales y la Asociación de Mujeres Británicas por la Templanza<sup>6</sup>. En 1901, la pasión con la que desarrollaba estas tareas filantrópicas —entre los alfareros, por ejemplo, se opuso a la utilización de plomo en el proceso de esmaltado por sus propiedades tóxicas— le valió el apodo de «Millie la entrometida»<sup>7</sup>. Celebrada por su belleza y despreciada por su activismo, la recepción que se dispensaba a la duquesa Millicent servía de termómetro para calibrar las actitudes de la época hacia mujeres ambiciosas como ella.

En el retrato de Sargent, la duquesa Millicent se presenta como una diosa de los bosques. La silueta de su figura destaca frente a una informe masa vegetal de tonos verdes y marrones que cubre casi por completo el cielo. Tanto su vestido brillante como su piel resplandeciente atraen visualmente la atención hacia ella. Lleva una corona de laurel dorada y un escotado vestido verde cobrizo con motivos florales en rosa. En la mano izquierda sostiene una rama de sauce, mientras que el brazo derecho está girado hacia fuera y su mano acaricia suavemente el borde de la pila de una fuente. La duquesa posa en un camino bordeado por un espeso follaje que oculta la parte inferior de un pedestal con un busto femenino. El vestido de flores y la diadema de laurel, junto con el entorno silvestre en el que se encuentra, la presentan como alguien en comunión con la naturaleza. La luminosidad de la piel y el brillo de la corona la muestran como un ser mágico, una divinidad con algún tipo de poderes creativos.

<sup>5</sup> Denis Stuart: *Dear Duchess: Millicent, Duchess of Sutherland, 1867-1955*. Londres, Gollancz, 1982, p. 54.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 57, 105.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 108.

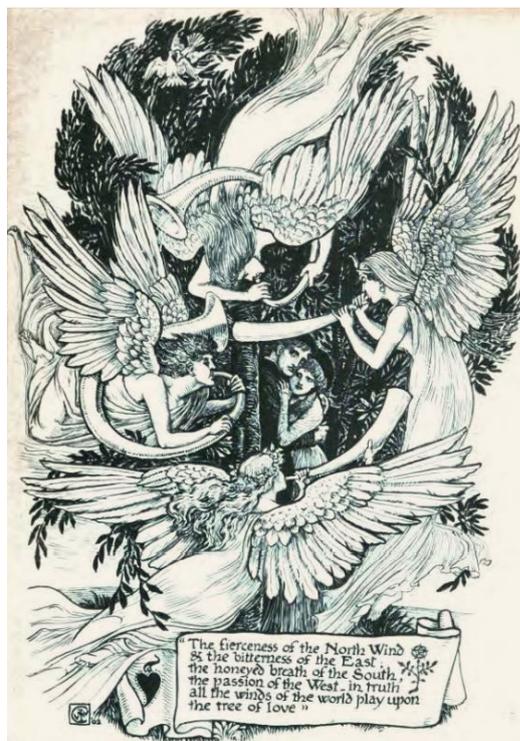


fig. 2  
Stephen Crane  
Frontispicio de la obra *The Winds of the World*, de Millicent Sutherland,  
Londres, William Heinemann, 1902

Cuando Sargent la pintó, Millicent ya era una autora de renombre. En 1889 había publicado *How I Spent my Twentieth Year* (Cómo pasé mi vigésimo año), un cuaderno de viaje sobre su vuelta alrededor del mundo. En su actividad literaria cultivó diversos géneros, como la novela, el cuento, el teatro, el periodismo y, en 1892, la poesía, con «Versos dedicados a los que lloran a sus muertos en los naufragios del Bokhara, el Roumania y el Scotch Express». En 1899 ya había escrito otra novela, *One Hour and the Next* (Una hora y la siguiente), a la que siguió en 1902 una colección de relatos cortos, *The Winds of the World* (Los vientos del mundo). Posteriormente, en 1904, después de posar para Sargent, editó el volumen de poesía contemporánea *The Wayfarer's Love* (El amor del caminante), en 1905 publicó el libreto musical *The Conqueror* (El conquistador), y en 1914 el relato de sus *Six Weeks at the War* (Seis semanas en la guerra). En el retrato de Sargent no se muestra ninguna de estas publicaciones. En mi opinión, esto fue algo deliberado para hacer su persona pública más aceptable y todas las referencias a su genio literario aparecen veladas en una iconografía clásica o simbólica.

Muchas de las obras publicadas por la duquesa Millicent aluden a la naturaleza, ya sea directamente en el texto o a través de las ilustraciones que las acompañan. En *The Winds of the World*, por ejemplo, una visionaria colección de siete historias trágicas que abordan temas como la pasión, los sueños y el destino, el talento literario de la duquesa se ve igualado por la destreza artística de Stephen Crane, que diseñó el frontispicio del libro [fig. 2]. En el centro, un hombre y una mujer se abrazan como para protegerse de las cuatro mujeres aladas que soplan grandes cuernos mientras propagan los vientos a los que alude el título del libro. La ilustración muestra a estas criaturas flotando en el aire, con sus majestuosas alas desplegadas mientras se giran para mirar a la pareja. Cada uno de estos seres fantásticos lleva el pelo de forma diferente: la figura retratada boca abajo muestra una larga melena lisa que flota hacia arriba; la que está a su izquierda tiene un pelo liso más grueso sujeto con una cinta de aspecto egipcio; el personaje de abajo presenta unos mechones ondulados a los que rodea una corona de flores; y la que cierra el círculo tiene el pelo corto y

encrespado. A diferencia de la pareja que se abraza, estos seres se funden con un fondo natural en el que las plumas de sus alas replican las frondosas formas de los árboles. La corona de flores que lleva la mujer de la parte inferior y se funde con el entorno reaparece en el retrato de la duquesa Millicent, como si esta encarnara el poder de soplar los vientos del mundo.

El retrato de Sargent pone de manifiesto el vínculo entre la literatura y la naturaleza en la autofiguración de la duquesa. Alison Syme observa que, al igual que muchos otros artistas del siglo XIX, Sargent creía en el papel del «artista como polinizador» y del «artista como planta». La autora afirma que «la poética de la creación vegetal devino un elemento esencial en la literatura y las artes visuales»<sup>8</sup>. En el retrato de la duquesa, la especie utilizada para confeccionar la corona de laurel fue probablemente *Laurus nobilis*, título utilizado por la amiga de Sargent, Violet Paget —bajo el pseudónimo de Vernon Lee—, para el sexto volumen de sus *Chapters on Art and Life* (Capítulos sobre el arte y la vida), que incluía un ensayo sobre «El uso de la belleza» (1909). En él, Paget ensalza los numerosos beneficios de las hojas de laurel y las describe como «un símbolo de todo aquello para lo que no tenemos palabras; el conjunto de todo el arte, toda la poesía y, en particular, toda la visión y la emoción poética y artística»<sup>9</sup>. Precisamente por su naturaleza perenne, el laurel representa la inmortalidad, lo que explica su uso en la antigüedad para coronar a héroes, genios y sabios<sup>10</sup>. A este respecto, la forma en que la duquesa Millicent sujeta una rama de sauce como si fuera una pluma de escribir es una alusión a su actividad literaria. El sauce evoca la nostalgia, la melancolía, la muerte y la inmortalidad<sup>11</sup>, y, por tanto, representa el legado escrito de la duquesa. Sus logros en el mundo de las letras también parecen evocados por el busto sobre el pedestal que hay detrás de ella y que, al tener un rostro femenino, sugiere que su legado escrito la sobrevivirá para la posteridad.

El retrato repite algunos temas que ya aparecían en otra pintura de Sargent de 1885-1886, *Clavel, lirio, lirio, rosa*, y ambos participan de la misma visión moderna de la sentimentalidad [fig. 3]. Las flores que rodean a las niñas en este cuadro conectan con las rosas del vestido de la duquesa. La rosa, una vez despojada de sus espinas, es un símbolo privilegiado de la

8

Alison Syme: *A Touch of Blossom: John Singer Sargent and the Queer Flora of Fin-de-Siècle Art*. University Park, Pennsylvania State University Press, 2010, pp. 4 y 1.

9

Vernon Lee: *Laurus Nobilis: Chapters on Art and Life*. Londres-Nueva York, J. Lane, 1909, p. 4.

10

Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 2018, p. 972; Federico Revilla: *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, Cátedra, 2007, p. 388; James Hall: *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, con una introducción de Kenneth Clark. Londres, John Murray, 1974, p. 190.

11

Revilla 2007, *op. cit.* nota 10, p. 600.

fig. 3

**John Singer Sargent**  
*Clavel, lirio, lirio, rosa*, 1885-1886  
 Óleo sobre lienzo, 174 × 153,7 cm  
 Tate Britain, Londres, donación  
 de Trustees of the Chantrey Bequest  
 1887, inv. N01615



12

*Ibid.*, p. 580.

13

Chevalier y Gheerbrant 2018, *op. cit.* nota 10, p. 1416.

14

Rebecca Bailey Bedell: *Moved to Tears: Rethinking the Art of the Sentimental in the United States*. Princeton, Princeton University Press, 2018, pp. 144-145.

15

«El cuadro fue adquirido para la Tate Gallery en 1887, de acuerdo con los términos del legado Chantrey, en gran medida por insistencia del presidente de la Royal Academy, Sir Frederic Leighton. En la Tate (Tate Gallery, inv. N05901) se encuentra también un retrato de Sargent de la Sra. Barnard (1885), realizado al mismo tiempo que *Clavel, lirio, lirio, rosa*». En Terry Riggs: «Summary: *Carnation, Lily, Lily, Rose*», Tate Britain, 1998, disponible en <https://www.tate.org.uk/art/artworks/sargent-carnation-lily-lily-rose-n01615>.

Virgen María, una alegoría del amor y del silencio<sup>12</sup>. Además, la forma grácil y la naturaleza perenne del sauce representan la fecundidad femenina, un tema que vincula las dos obras<sup>13</sup>. Al igual que sucede en el vestido de la duquesa, las flores que impregnan el lienzo anterior envuelven a las niñas y recrean un mundo de inocencia y fragilidad a su alrededor.

Sargent, un esteta vanguardista, despreciaba el convencionalismo y el apaciguamiento burgués, dos elementos vinculados a la cultura de lo sentimental. Pero, como ha argumentado convincentemente Rebecca Bedell, el pintor adoptó la sentimentalidad en esta obra, en la que la evanescencia de la infancia dota al cuadro de «una tierna y conmovedora nostalgia». Bedell asocia lo sentimental con los retratos de niños de Joshua Reynolds y los prerrafaelitas, y afirma que esta era «la pintura más sentimental» de Sargent<sup>14</sup>. Esto es significativo, ya que el pintor expuso la obra en la Royal Academy en 1887, apenas un año después de mudarse a Inglaterra. La Tate Britain la adquirió ese mismo año, consolidando la fama de Sargent en Gran Bretaña, su país de adopción. El título alude a una canción del siglo XVIII, «La guirnalda», que vuelve a relacionar el retrato de la poeta Millicent con la poética pintura de las niñas<sup>15</sup>.

## Entre titanes

En el retrato de la duquesa Millicent, Sargent utilizó un marco anticuado para disimular el carácter ambicioso y directo de su modelo. Según la crítica de la época, el retrato provocaba el mismo placer que los firmados por Thomas Gainsborough, George Romney o Sir Joshua Reynolds<sup>16</sup>. Este último fue el mayor retratista británico de su época y presidente de la Royal Academy of Art entre 1768 y 1792. Durante su largo mandato, Reynolds sentó las bases del arte venidero y, en particular, del retrato. Pronunció un total de 15 conferencias con motivo de la ceremonia anual de entrega de premios de la Academia, en las que ofrecía valiosos consejos a los estudiantes. En sus *Discursos sobre el arte* estableció que la gracia del retrato «consiste en captar el aire general más que en observar la exacta similitud de cada rasgo»<sup>17</sup>. Además, afirmaba que «si un retratista desea elevar y mejorar su tema [...] [debe cambiar] el vestido de una moda temporal a una más permanente»<sup>18</sup>. Esto es lo que Reynolds llamaba el «estilo histórico», que no es «ni una representación minuciosa y exacta de un individuo, ni una completamente ideal»<sup>19</sup>. Por último, Reynolds sostenía que este estilo debía infundir «este tema limitado» con «grandes ideas»<sup>20</sup>. El pintor mejoró el arte del retrato apelando a lo atemporal y lo conceptual.

Como se aprecia en el retrato de la duquesa Millicent, el «estilo histórico» propugnaba la transformación de los modelos en divinidades o figuras alegóricas. Más de un siglo antes, Reynolds pintó el retrato de *La señora Siddons como musa trágica* [fig. 4], en el que Sarah (Kemble) Siddons aparece sentada junto a representaciones de la comedia y la tragedia. La corona de laurel de la duquesa Millicent la asocia con el dios Apolo y con las figuras alegóricas de Clío, la Inmortalidad, la Felicidad Eterna, la Fuerza, la Gloria y la Poesía<sup>21</sup>. Además de vincular a la modelo con estas figuras divinas y conceptuales, el retrato de Millicent también subraya su grandeza. Al igual que hiciera Reynolds con Lady Jane Halliday [fig. 5], mostrándola como una diosa del viento al mando de los elementos naturales del paisaje, Sargent representa a la duquesa en un tamaño más grande que el natural, con un cuerpo desproporcionadamente alargado para evocar su naturaleza excepcional. Como Lady Halliday, la duquesa parece obrar maravillas en su retrato: de su mano izquierda crece una rama de sauce y de la derecha emana una luz dorada que ilumina el borde de la fuente de agua. La duquesa Millicent no solo es deslumbrante, sino que literalmente deslumbra.

16

«Art Notes», en *14th Exhibition, Royal Society of Portrait Painters*. Londres, 1904, p. 530.

17

Joshua Reynolds: «Discourse IV». En Robert R. Wark: *Discourses on Art*. New Haven, Paul Mellon Centre for Studies in British Art (Londres)-Yale University Press, 1997, p. 59.

18

*Ibid.*, p. 72.

19

«Discourse V», en *ibid.*, p. 88.

20

«Discourse XI», en *ibid.*, p. 200.

21

Ester Lels: *Personifications and Symbols: An Index to H. F. Gravelot and C. N. Cochin's Iconologie par Figures*. Leiden, MarePress, 2011.



fig. 4  
**Joshua Reynolds**  
*La señora Siddons como musa trágica*, hacia 1784-1789  
 Óleo sobre lienzo, 240 × 148 cm  
 The Huntington Library, Art Museum and Botanical Gardens, San Marino



fig. 5  
**Joshua Reynolds**  
*Lady Jane Halliday*, 1779  
 Óleo sobre lienzo, 238,7 × 148,5 cm  
 Waddesdon Manor, Buckinghamshire

Existe una estrecha conexión entre la figura de la duquesa y uno de los personajes creados por William Shakespeare, el mayor escritor anglosajón de todos los tiempos. En *El sueño de una noche de verano*, Titania, la reina de las hadas, se ve envuelta en una serie de malentendidos románticos que finalmente se resuelven gracias a la magia de su marido. Titania se parece a la diosa Hera<sup>22</sup>. En la mitología griega, Hera, como esposa de Zeus, era la reina de los dioses y diosa ella misma de las mujeres, el matrimonio, la familia y el parto, en suma, de las uniones amorosas y la fertilidad. Los numerosos elementos iconográficos ya comentados y su simbología común que representa la fertilidad y la inmortalidad establecen un firme vínculo entre la duquesa Millicent y Titania como figuras femeninas con poderes mágicos. Titania fue la forma genial que tuvo Shakespeare de entrelazar la mitología griega con la tradición británica; el retrato de la duquesa Millicent, la forma que tuvo Sargent de representar no solo a una supermujer, sino a una supermujer británica.

22  
 «Titania», *Enciclopedia Británica*,  
 18 de marzo de 2011, disponible en  
<https://www.britannica.com/topic/Titania-fictional-character>.

El cuadro de la duquesa pintado por Sargent desprende la misma ambición que otras dos obras igualmente impresionantes: los retratos del doctor Samuel-Jean Pozzi y de Madame Pierre Gautreau [figs. 6 y 7], considerados por los estudiosos como reflexiones pictóricas sobre el arte del retrato<sup>23</sup>. Desde el punto de vista conceptual, las tres pinturas son piezas de «estilo histórico» que representan al sujeto de manera grandiosa, sin apenas detalles que indiquen el tiempo o el lugar. Formalmente, la duquesa Millicent comparte con el doctor Pozzi una forma piramidal creada mediante el uso de una línea diagonal, en el caso de él introducida por la zapatilla derecha, en el de ella por el borde del vestido debajo de la fuente. Además, ambos personajes están representados con una paleta dominante, el rojo en el caso de Pozzi, que aparece rodeado de cortinas, alfombra y ropa de color escarlata; el verde y el marrón en el de la duquesa Millicent, donde los tonos de la naturaleza se repiten en su vestido. En cuanto a Madame X, su retrato sentó un precedente de escándalo al pintar Sargent un tirante del vestido seductoramente caído sobre el brazo derecho de la modelo. El escándalo público obligó al artista a volver a pintar el tirante en el hombro, pero ello no fue suficiente para que la sociedad parisina perdonara a Sargent, que acabó teniendo que trasladarse a Londres. Las dos modelos aparecen de pie con la mano derecha tocando la superficie circular de un accesorio que ocupa el mismo espacio en el cuadro. Pero más allá de ser modelo y cliente de Sargent, la duquesa Millicent era una compañera de profesión, una musa británica y una diosa inmortal. Mediante su retrato, Sargent reiteró ideas y patrones que permiten insertar su arte en la historia del gran retrato de la escuela británica. Después de pintar la imagen de la duquesa en 1904, Sargent continuó cultivando su fama como el mejor retratista vivo, mientras que Millicent siguió promocionando su celebridad por todo lo alto<sup>24</sup>.

**23**

Juliet Bellow: «The Doctor Is in: John Singer Sargent's *Dr. Pozzi at Home*», en *American Art*, vol. 26, n.º 2, 2012, pp. 42-67; y Susan Sidlauskas: «Painting Skin: John Singer Sargent's *Madame X*», en *American Art*, vol. 15, n.º 3, 2001, pp. 8-33.

**24**

En el catálogo de la exposición angloamericana celebrada en White City, Londres, en 1914, Sargent era celebrado como el «mayor artista vivo» de América. Véase Lewis C. Hind: *Illustrated Catalogue of the American Fine Art Section: Anglo-American Exposition, 1914*. Londres, Art Museums Galleries, 1914, pp. 13-21; repr. en Barbara Dayer Gallati: «Sargent in London, 1889-1913». En Richard Ormond y Elaine Kilmurray (eds.): *Sargent: Portraits of Artists and Friends*. Londres, National Portrait Gallery, 2015, p. 126.

fig. 6 ↓

**John Singer Sargent**  
*El Dr. Pozzi en casa, 1881*  
Óleo sobre lienzo, 201,6 × 102,2 cm  
The Armand Hammer Collection,  
Hammer Museum, Los Ángeles,  
donación de la Armand Hammer  
Foundation



fig. 7 ↑

**John Singer Sargent**  
*Madame X (Madame Pierre Gautreau),*  
1883-1884  
Óleo sobre lienzo, 208,6 × 109,9 cm  
The Metropolitan Museum of Art,  
Nueva York, Arthur Hoppock Hearn  
Fund, 1916, inv. 16.53

## Construyendo imperios

---

La duquesa Millicent era una cosmopolita conocedora de la política mundial, aspecto este que se pierde en su retrato. El escenario natural en el que posa la aísla en el microcosmos de un mundo deseable, los jardines de Stafford House construidos en 1820 por Benjamin Wyatt en Berkeley Square. El espeso follaje crea una tupida red que separa a la duquesa de la ciudad moderna que era Londres en ese momento y de los círculos sociales en los que causaba furor. Pintada *sotto-in-su* para alargar su esbelta figura, aparece como la reina mágica de su territorio vacío.

Pero la duquesa de Sutherland era mucho más que una deidad de la naturaleza como nos quiere hacer creer el cuadro. Era una ciudadana comprometida con opiniones políticas propias. En sus viajes alrededor del mundo entre 1886 y 1887 visitó la India, Birmania, Australia, China, Japón, Estados Unidos y Canadá. En esta relación tienen un peso considerable los países que en ese momento formaban o habían formado parte del Imperio Británico. En sus cuadernos de viaje describió Hong Kong como un «Imperio Celestial» y Delhi como un lugar en ruinas que otrora había sido una tierra floreciente. Seguidamente, reflexiona:

La India es sin duda un país encantador [...]. El cargo de virrey debe ser de tremenda responsabilidad, ya que literalmente es un autócrata, y el bien y el mal de millones de personas están enteramente en sus manos. El actual virrey también está en desventaja, desde un punto de vista económico el país está en su momento más pobre [...]. Durante los últimos años, los nativos han recibido una educación tan buena como la de cualquier inglés; y en consecuencia ahora reclaman una mayor autoridad en la gestión de sus asuntos. Estas peticiones son ciertamente muy razonables, pero existen innumerables obstáculos para concederlas [...]. Además de todo esto, siempre existe la amenaza de una invasión rusa; y en menor grado la interferencia de China y Francia. No hay duda de que en la actualidad el país está gobernado sabiamente, y el pueblo está en su mejor momento [...]. Si se les dejara solos, y si Inglaterra no se esforzara tanto en mantener unidas a todas las clases mediante un gobierno firme y justo, los mahometanos chocarían con los hindúes; los príncipes nativos se alzarían y lucharían para extender sus dominios; las potencias extranjeras serían las primeras en descubrir y aprovechar nuestras debilidades, y en muy poco tiempo *el mayor imperio del mundo caería en la decadencia*<sup>25</sup>.

En este pasaje, la duquesa Millicent comenta la política mundial y presume del dominio británico de una forma chauvinista inesperada en una persona cosmopolita como ella. Tal vez explique su ingenuidad el hecho de que la autora tenía 20 años cuando lo escribió.

De vuelta a Inglaterra, la duquesa se movía en círculos sociales, políticos e intelectuales de élite como «The Souls», una «pandilla» aristocrática, como solían denominarse a sí mismos, que comenzó con las familias Balfour, Lyttleton, Tennent y Wyndham y creció gracias a las conexiones de sus miembros<sup>26</sup>. Sargent también tenía conocidos en este círculo, como atestigua el retrato de las hermanas Wyndham que pintó en 1899<sup>27</sup>. Las cenas de sociedad de estos grupos ofrecían una oportunidad perfecta para establecer nuevas conexiones que se traducían en fuentes de mecenazgo. Como explica Julia Rayer Rolfe, «la cena de sociedad ideal a principios del siglo XX consistía en una combinación de aristócratas, políticos y hombres de negocios, aderezada con algunos intelectuales y un artista popular, adornada con una belleza de la sociedad, o una mujer famosa por su ingenio, y sin duda incluía un músico del que se esperaba que tocara después de la cena». Sargent era un buen pianista y a menudo aceptaba invitaciones a cenas que incluían una actuación musical<sup>28</sup>. La duquesa también participaba en el grupo de Marlborough House, un conjunto de gente moderna que se reunía en la corte de Alberto Eduardo, príncipe de Gales, en Marlborough House<sup>29</sup>. Evidentemente, Sargent y la duquesa Millicent se movían en círculos sociales británicos interconectados y probablemente coincidían en sus intereses artísticos y literarios.

Sorprendentemente, el carácter mundano y la formación intelectual de la duquesa están ausentes en el retrato que dio forma a su imagen pública. En este sentido, el cuadro de Sargent presenta un contraste llamativo con el retrato del doctor Horatio C. Wood [fig. 8] del también estadounidense Thomas Eakins, que muestra al personaje en actitud pensativa y rodeado de las herramientas de su oficio, su obra escrita<sup>30</sup>. La obra pertenece a una serie que Eakins empezó a pintar en 1886 y en la que captaba a la intelectualidad de Filadelfia. El cuadro no puede ser más diferente del que representa a la duquesa Millicent, en el que no hay ni libros ni utensilios de escritura, estos últimos solo insinuados por la forma en que la modelo sujeta la ramita

**26**

«The Souls», National Portrait Gallery, <https://www.npg.org.uk/collections/search/group/1230/The%20Souls>.

**27**

John Singer Sargent, *Las hermanas Wyndham: Lady Elcho, Mrs Adeane y Mrs Tennant*, 1899, óleo sobre lienzo, 292,1 × 213,7 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Catharine Lorillard Wolfe Collection, Wolfe Fund, 1927, inv. 27.67.

**28**

Julia Rayer Rolfe: «Sargent and Lady Agnew». En Julia R. Rolfe [et al.]: *The Portrait of a Lady: Sargent and Lady Agnew*. Edimburgo, National Gallery of Scotland, 1997, p. 30.

**29**

La duquesa Millicent heredó su título de uno de los patronos originales del círculo. Véase Jane Ridley: «Marlborough House set (act. 1870s-1901)», en *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford University Press, disponible en línea en <https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-53154>.

**30**

Kathleen A. Foster: «Portraits of Teachers and Thinkers». En Darrel Sewel y Kathleen A. Foster (eds.): *Thomas Eakins*. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 2001, pp. 95-106 y 307-315.



fig. 8

**Thomas Eakins**  
**El doctor Horatio C. Wood, 1886**  
Óleo sobre lienzo, 162,6 × 127 cm  
Detroit Institute of Arts,  
adquisición de la Ciudad  
de Detroit, inv. 30.296

a modo de pluma. Como he argumentado, el retrato minimiza el activo papel de la duquesa en la vida pública para hacerla más aceptable. Al rebajar sus logros intelectuales, «la entrometida Millie», activista y autora publicada, desaparece del plano de la vida real y entra en el reino de la magia.

Pero las ideas políticas de la duquesa Millicent tienen una importancia significativa en el contexto de las relaciones internacionales durante la época en la que fue retratada. En abril de 1904, el Reino Unido y la República Francesa firmaron el acuerdo geopolítico interimperial de la *Entente Cordiale* para fomentar la colaboración anglo-francesa. La intención del pacto era reconocer los territorios coloniales de ambos países y poner así fin a su rivalidad por las tierras africanas. La Entente aisló a Alemania y preparó el terreno para los dos frentes de la Primera Guerra Mundial: la Triple Entente entre Francia, Gran Bretaña y Rusia, y la Triple Alianza entre Alemania, Italia y el Imperio Austrohúngaro. La duquesa Millicent y Sargent eran francófilos. El cosmopolitismo de Sargent, un expatriado estadounidense nacido en Italia y educado en Francia, fue motivo de conflicto e incluso enfureció a muchos integrantes de los círculos artísticos británicos de finales de siglo, que querían presentarlo como un artista local cuando participaba en exposiciones internacionales. El conflicto estalló cuando los críticos de arte estadounidenses reivindicaron a Sargent como ciudadano estadounidense de pleno derecho en la era del imperialismo norteamericano. En 1904, Theodore Roosevelt amplió el ámbito de la Doctrina Monroe, llevándola desde el hemisferio occidental hasta el escenario mundial<sup>31</sup>. El año en que Sargent pintó su retrato el imperialismo occidental estaba en pleno apogeo.

## 31

Véase Linda J. Docherty: «“Why Not a National Art?”: Affirmative Responses in the 1890s». En Diane P. Fischer (ed.): *Paris 1900: The «American School» at the Universal Exposition*. Nueva Jersey-Nueva Brunswick, Montclair Art Museum, 2000, pp. 96-99.



fig. 9

**John Singer Sargent**  
**La duquesa de Sutherland,**  
**hacia 1904**  
**Óleo sobre lienzo, 86,3 × 73,6 cm**  
**Colección privada**

La nobleza terrateniente y la aristocracia tenían dificultades para enfrentarse a las tensiones políticas y a la sombría realidad de la vida moderna. En lugar de adaptarse a los acontecimientos contemporáneos, esta élite se refugió en una existencia frívola que dio nombre a este periodo: la *Belle Époque*. El lujo y la ostentación estaban de moda en las cenas sociales y los bailes que se celebraban en las casas de campo<sup>32</sup>. Poco después de que este intervalo de «esplendor» languidciera, también lo hicieron los mejores años que Sargent dedicó al retrato. Con la progresiva venta de grandes extensiones de tierra para obtener los fondos necesarios para pagar los lujos de su extravagante estilo de vida, esta clase desprovista de su tierra perdió también su poder en la democracia urbana. David Cannadine sostiene que Sargent pintó sus grandiosos y refinados retratos de principios del siglo XX para dar seguridad a una aristocracia en vías de desaparición<sup>33</sup>. Resulta revelador que el final de esta edad de oro del retrato para Sargent se produjera en 1907, cuando exclamó de manera brusca: «¿Retratos? Pídanme que pinte [...] sus vallas [...], lo que haría con mucho gusto, pero no el rostro humano»<sup>34</sup>. Cansado de los retratos, Sargent dejó de pintar grandes lienzos al óleo y a partir de ese momento solo hizo rápidos esbozos al carbón y se dedicó a pintar paisajes. En el transcurso de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) muchos aristócratas perdieron la vida en combate, sus palacios y colecciones de arte pasaron a manos de la riqueza plutocrática y la *Belle Époque* se desvaneció, como ya habían hecho las fortunas aristocráticas<sup>35</sup>. Finalizado el conflicto, la duquesa Millicent vendió su majestuoso retrato y conservó únicamente un busto más pequeño que Sargent había pintado también en 1904 [fig. 9]. De este modo, la duquesa se divorció de su personaje público de antes de la guerra<sup>36</sup>.

Modelo y artista experimentaron una especie de reencuentro en 1922, cuando tras la caída de la aristocracia y la venta de sus bienes, el retrato de la duquesa pasó a colgarse junto a otra imagen de Sargent. El cuadro se incorporó a la colección de Anna H. y William P. Wilstach<sup>37</sup> y se expuso en el Philadelphia

**32**

Amalia Maureta Checa y Carmen del Ojo Carrera: *La moda femenina en los retratos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Madrid, Letras de Autor, 2016.

**33**

David Cannadine: «The British Aristocracy in the Age of Sargent». Enn Rolfe [et al.] 1997, *op. cit.* en nota 28, pp. 48-50.

**34**

Charles Merrill Mount: *John Singer Sargent: A Biography*. Londres, Cresset Press, 1957, p. 243.

**35**

Cannadine 1997, *op. cit.* en nota 33, pp. 48-50.

**36**

Entre 1914 y 1918 la duquesa dirigió una unidad hospitalaria llamada Ambulancia Millicent Sutherland. La duquesa Millicent recibió la Croix de Guerre francesa, la medalla de la Cruz Roja Real belga y la Cruz Roja Real británica por sus servicios durante la guerra en estos tres países (véase Ewan [et al.] 2007, *op. cit.* en nota 2, p. 311). Véanse sus memorias de guerra en Millicent, duquesa de Sutherland: *Six Weeks at the War*. Chicago, A. C. McClurg & Co., 1915.

**37**

Cuando ambos fallecieron en 1892, la comisión Fairmount Park fue elegida para hacerse cargo de la custodia de la colección.



fig. 10  
**John Singer Sargent**  
**Lady Eden, 1906**  
 Óleo sobre lienzo, 110,6 × 86,5 cm  
 Philadelphia Museum of Art,  
 adquirido con el W. P. Wiltach Fund,  
 1920, inv. W1920-2-1

Museum of Art<sup>38</sup>. Con la compra y exhibición de obras de arte, los coleccionistas originales y sus fideicomisarios pretendían proporcionar una «fuente de placer y los medios para cultivar y refinar los gustos del público, ser puros de sentimiento, y nunca servir a la vulgaridad y el vicio»<sup>39</sup>. En este empeño ilustrado, el retrato de Sargent de la duquesa Millicent se unió al de Lady Eden, pintado en 1906 [fig. 10]. La tipología de los cuadros difiere enormemente: Eden está sentada y juega a las cartas, Millicent permanece de pie y dirige los elementos naturales a su antojo; Eden aparece en un interior, Millicent en el exterior; Eden mira hacia otro lado, Millicent fija su mirada en el espectador. Lo que comparten es su frescura y el enfoque majestuoso que hace que las modelos parezcan seres sobrenaturales.

El monumental retrato de Sargent de Millicent la presenta como una criatura extraordinaria: es más grande que la vida, controla los elementos naturales y lleva la corona de una reina o una diosa. Sin embargo, la razón por la que un personaje así habría sido extraordinario no queda clara, o es literalmente invisible. El chovinismo juvenil de la duquesa, aunque matizado por el cosmopolitismo de sus años de madurez, brilla en la apelación del cuadro a las tradiciones culturales y retratísticas británicas del pasado. Su activismo filantrópico y su producción literaria se sustancian en los rasgos de su personaje fabuloso: es ambiciosa y no lo oculta. Al igual que en los retratos del doctor Pozzi y de Madame X, en el de la duquesa Millicent Sargent creó una nueva obra maestra en la que plasmó una mujer moderna que su época no solo aceptó, sino que celebró como ejemplo de «erudición y refinamiento». Sorprende que Lady Millicent se desprendiera de semejante obra maestra. Quizá la experiencia de la Primera Guerra Mundial la llevó a retractarse de sus opiniones imperialistas y a adoptar una actitud que chocaba con las ideas expresadas en el retrato. La duquesa Millicent fue una heroína intelectual y su separación voluntaria del retrato no hace sino confirmar este hecho. ●

### 38

Para más información sobre la procedencia del cuadro, véase Alba Campo Rosillo: «Procedencia». En Alarcó y Campo Rosillo 2021, *op. cit.* nota 4, p. 267.

### 39

*Catalogue of the W.P. Wiltach Collection*. Filadelfia, Fairmount Park, 1922, p. xvii.