Nuevos descubrimientos en torno al retrato de un hombre desconocido, la isla de Dominica y un marchante sin escrúpulos

Dorinda Evans

Traducción: Juan Santana Lario

Círculo de sir Joshua Reynolds (?)
***Retrato de hombre de la isla de Dominica (?)*, hacia 1770-1780**
(detalle)
[+ info]

Círculo de sir Joshua Reynolds (?),
***Retrato de hombre de la isla de Dominica (?)*, hacia 1770-1780**
Óleo sobre lienzo, 76 × 63,5 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, inv. 383 (1983.37)

Este retrato de busto de un hombre desconocido vestido de blanco, mal atribuido e identificado durante mucho tiempo, se dio a conocer por primera vez en Inglaterra, donde existen precedentes de este tipo de representaciones. Dada su ubicación original, sería probable que el retratado fuera un esclavo negro de origen africano que trabajara como sirviente de algún acaudalado ciudadano británico. En tal caso, su atuendo reflejaría el estatus de dicho ciudadano. Pero mientras que la casaca de seda a rayas podría pasar por una librea doméstica convencional, el gorro alto de lino o seda de alta calidad rematado con encaje resulta extraordinario[1]. La peculiaridad de este tocado hace que la identidad del personaje resulte más problemática, y su presencia en la pintura ha desempeñado (y debe desempeñar) un papel clave en cualquier interpretación del cuadro.

1
Agradezco a Aileen Ribeiro (Courtauld Institute of Art) y a Clare Browne (The V&A Research Institute), especialistas en indumentaria, la identificación de las telas. Sus opiniones diferían respecto al sombrero: podría tratarse de seda (reforzada con cartón) o de lino almidonado.

fig. 1
Agostino Brunias
***Dominicanos antillanos libres*, hacia 1770**
Óleo sobre lienzo, 31,8 × 24,8 cm
Yale Center for British Art, New Haven,
Paul Mellon Collection, inv. B1981.25.74

El retrato puede fecharse hacia 1780, tanto por el pañuelo del cuello y el corte de la casaca como por el estilo de la pintura. Considerado en conjunto y teniendo en cuenta el tamaño del lienzo y el óvalo pintado, el cuadro resulta convincentemente inglés, aunque el retratado no tiene por qué serlo. Habría otras posibles alternativas, como que se tratase de un visitante extranjero procedente de África o de su diáspora, y esto podría explicar el extraño diseño del tocado.

Al contrario de lo que cabría esperar, lo más parecido a este tocado no lo encontramos en un aristócrata africano ni en un musulmán africano de la época, sino que aparece —aunque no sea exactamente el mismo modelo— sobre la cabeza de un antillano libre de la isla de Dominica, tal y como lo retrató Agostino Brunias hacia 1770. El gorro cilíndrico de la pintura de Brunias [fig. 1] es probablemente de lino plisado rematado con encaje de bolillos. Su elegante portador ha sido identificado como oficial de una plantación y como un «dandi»[2]. Este tocado parece ser único en la obra conocida de Brunias, pero hay una segunda versión (con penachos, probablemente de lino, en la parte superior) que llevan un hombre y un niño afrodominicanos en sendas representaciones de Brunias[3], lo cual, sin ser una prueba concluyente, refuerza la conexión de la prenda con Dominica. Si el retratado en el cuadro del Museo

2
Para la identificación como oficial de una plantación, véase Diana de Marly: *Dress in North America: The New World, 1492-1800*, vol. 1. Nueva York, Holmes & Meier, 1990, p. 116. Para la identificación como dandi, véase Mia L. Bagneris: *Colouring the Caribbean: Race and the Art of Agostino Brunias*. Manchester, Manchester University Press, 2017, p. 195.
Desgraciadamente, no se conoce ningún experto dominicano/caribeño en vestimenta de época.

3
Véase el gorro similar en el cuadro de Brunias, *Día de mercado, Roseau, Dominica*, hacia 1780 (Yale Center for British Art) y en el grabado de 1804 de título erróneo, según un cuadro perdido de Brunias sobre un mercado de lino en Dominica (Barbados Museum & Historical Society).

fig. 2
Agostino Brunias
El mercado de paños, Dominica,
hacia 1775
Óleo sobre lienzo, 49,6 × 64,8 cm
Colección Carmen Thyssen,
inv. CTB.1986.22

Thyssen es un dominicano, probablemente huyó a Inglaterra como parte del éxodo de los colonos ingleses justo antes de que Francia reclamara la isla a Inglaterra en 1778[4].

Fuera dominicano o no, el retratado podría haber sido suficientemente próspero como para encargar el retrato él mismo. También podría tratarse del regalo de o para un amigo. Un ejemplo de este tipo de obsequio —financiado, según se cree, por el duque de Montagu— es el retrato pintado por Thomas Gainsborough en 1768 de Ignatius Sancho (National Gallery of Canada), compositor, escritor y activista antiesclavista negro que en el pasado había sido esclavo. Las posibilidades son casi infinitas. Sin embargo, cualquier investigación se ve frustrada por el hecho de no disponer del nombre del personaje o de su profesión, o incluso de la identidad (certera) del primer propietario del cuadro. Desgraciadamente, no existen pruebas suficientes para sacar ninguna conclusión sobre su identidad.

El rostro y el sombrero están construidos con pinceladas relativamente amplias que concuerdan con el estilo pictórico de sir Joshua Reynolds, el primer presidente de la Royal Academy de Londres. El autor de esta pintura tenía un talento evidente y, al parecer, estaba fascinado con el reto de plasmar de forma convincente los destellos de luz en la superficie ligeramente acanalada de la casaca de color crema. La coloración oscura de la piel y del cabello del personaje, en tonos marrones, rojizos y negros, contrasta con las sutiles diferencias de brillo de la ropa blanquecina. El cuello de la casaca está más abierto por el lado izquierdo (como si no se lo hubiera abrochado al vestirse) quizá para destacar la lisa superficie del forro de seda de la casaca y el delicado lino o la muselina del volante de la camisa y el pañuelo del cuello. Lamentablemente, a pesar de la rareza del tema y de los méritos pictóricos del retrato, que harían esperar que tuviera un justo reconocimiento en el momento de su creación, no hay constancia de que se expusiera o se reprodujera en grabado en Inglaterra en el siglo XVIII. Tampoco aparece en los registros del siglo XIX[5].

4
En Dominica, las personas negras libres y los esclavos eran muy aficionados a vestir ropas elegantes, incluso fabricadas en seda [fig. 2]. Véase Thomas Atwood: *The History of the Island of Dominica*. Londres, J. Johnson, 1791, pp. 220 y 261. La isla estuvo bajo control británico desde 1763. El gobernador Thomas Shirley partió hacia Inglaterra en junio de 1778 con muchos colonos anglodominicanos, y los franceses llegaron el 7 de septiembre de 1778. Véase Robert A. Myers: *A Resource Guide to Dominica, 1493-1986*, vol. 1. New Haven, Human Relations Area Files, 1987, p. 6. Lamentablemente, los mecenas conocidos de Brunias (que eran los dueños de sus cuadros o a quienes dedicó sus grabados de Dominica), y los papeles de Shirley no permiten establecer una conexión.

5
El retrato, por ejemplo, no aparece en los índices de imágenes de *The London Magazine or, Gentleman's Monthly Intelligencer*, 1747-1783; *Gentleman's Magazine and Historical Chronicle*, 1777-1786; o *Lady's Magazine*, 1770-1785. Tampoco aparece como retrato de un «negro» en los índices de Algernon Graves sobre las exposiciones de la Royal Academy of Arts, la Society of Artists of Great Britain o la Free Society of Artists (revisados en busca de

fig. 3
Angelica Kauffmann
***La familia Ely*, 1771**
Óleo sobre lienzo, 243 × 287 cm
National Gallery of Ireland, Dublín, donación de la 4ª marquesa de Ely, 1878, inv. NGI.200

fig. 4
Ozias Humphry
***Christiaan van Molhoop*, hacia 1795**
Pastel sobre papel, 72,5 × 61 cm
Tate, Londres, adquirido con la ayuda de los Miembros de la Tate y del legado de sir Robert Horton, 2013, inv. T13796

En cuanto a la caracterización del sujeto, el retratado del Museo Thyssen se distingue del tratamiento habitual otorgado a personajes africanos siervos de un europeo o de un británico. Su sombrero no es el pastiche emplumado y orientalizante utilizado normalmente en este tipo de cuadros en un intento de que el esclavo o sirviente negro pareciera más «exótico», una práctica que servía como expresión del lujo o del dominio extranjero. La pintora suiza Angelica Kauffmann realizó en 1771 un retrato de la aristocrática familia Ely de Irlanda [fig. 3] que incluye un joven paje, aunque indio, a la derecha, dentro de esta tradición. Otro ejemplo es el retrato del artista inglés Ozias Humphry del lacayo del barón Van Nagell [fig. 4], que acompañaba el carruaje de su patrón. Su librea, que incluía un elaborado tocado emplumado, era propia de una persona que se mostraba asiduamente en público y, por su exotismo, no era, casi con toda seguridad, la misma que la de otros sirvientes de la casa. Dado que el barón era el embajador de los Países Bajos en Gran Bretaña, este sirviente (que en su día habría sido esclavo) presenta la peculiaridad de ir vestido con los colores rojo, blanco y azul de la bandera holandesa[6].

menciones). Además, no se encuentra en los índices que existen de los periódicos ingleses o caribeños del siglo XVIII; en los principales índices publicados de los registros de subastas británicos; o en los índices de inventarios de marchantes disponibles en el Getty Research Institute, Los Ángeles.

6
Para la relativamente reciente identificación del artista y el modelo del retrato de Humphry, que se expuso en la Royal Academy, véase la web de la Tate (https://www.tate.org.uk/art/artists/ozias-humphry-284).

fig. 5
Sir Joshua Reynolds
***El honorable John Manners, marqués de Granby y un mozo de cuadra*, 1766**
Óleo sobre lienzo, 245,5 × 207 cm
Royal Collection Trust,
inv. RCIN 405894

La representación de sirvientes de piel oscura (normalmente un niño o un joven con turbante) bien vestidos se puso tan de moda que Reynolds utilizó a su propio lacayo negro como modelo en varios de sus cuadros, también como mozo de cuadra en su retrato del marqués de Granby de 1766 [fig. 5][7]. Estos añadidos —como el caballo, el uniforme o el fondo militar— servían para elevar el estatus del retratado. Como subordinado de piel oscura de un hombre poderoso, el mozo de cuadra podía interpretarse fácilmente como un esclavo o un siervo liberado.

Al igual que el lacayo de Reynolds, podría ser que el retratado en el cuadro del Thyssen fuera un modelo del artista. Sin embargo, en contra de esta teoría cabe argumentar que, si este fuera el caso, el retrato probablemente se habría expuesto o convertido en un grabado para demostrar el talento del artista. Además, sería de esperar que el modelo apareciera en otros cuadros. Hasta la fecha, no hay constancia de ello y, por otro lado, la peculiaridad del tocado sería difícil de explicar si se tratara de un modelo.

7
Sobre el criado de Reynolds, véase James Northcote: *The Life of Sir Joshua Reynolds*, vol. 1. Londres, H. Colburn, 1818, p. 204.

En términos generales, existen diferencias notables entre el retrato del Thyssen y el retrato exótico que son lo suficientemente consistentes como para que merezca la pena señalarlas. El de Humphry está realizado como si el retratado fuera un personaje de teatro, con la cabeza inclinada y una mirada que expresa recelo o escepticismo, lo cual probablemente respondía a los deseos del barón Van Nagell al encargar el cuadro. En comparación, el personaje del Thyssen, con su postura erguida, revela menos su personalidad, pero posee una mayor dignidad o *gravitas*. Como en el retrato de Humphry, hay también una presencia psicológica que interpela al espectador, lo cual no siempre sucede en los retratos. Seguramente, esta sensibilidad y esta caracterización se deben a la habilidad del artista, pero sugieren un grado de respeto por el sujeto que se suma al misterio de la identidad de esta persona desconocida.

Con tanta incertidumbre, el prominente tocado del retrato del Thyssen inevitablemente jugó un importante papel en la acumulación de interpretaciones equivocadas. A primera vista, parece un típico gorro de cocinero, pero esa prenda arquetípica no apareció hasta la década de 1820, con posterioridad a la ejecución de este retrato, aunque su presencia no hace más que complicar las hipótesis[8]. La identificación con un chef no solo se mantuvo, sino que llegó a ser más elaborada con el tiempo. Durante unos cuarenta años en el siglo XX, el cuadro del Thyssen se publicó erroneamente como el retrato de Gilbert Stuart del cocinero de George Washington. La pintura no es ni de Stuart —famoso por sus admirados retratos del primer presidente de Estados Unidos— ni del cocinero de Washington. Dicha persona nunca llevó un gorro como este.

La primera parte de esta confusión —la atribución errónea— se debió, al parecer, a un marchante autodidacta, Reginald Nankivell (1898-1977), de Nueva Zelanda, que se hacía llamar Rex de Charembac Nan Kivell y dirigió la Redfern Art Gallery de Londres. Él fue quien atribuyó el retrato al artista estadounidense formado en Inglaterra Gilbert Stuart y fijó una pequeña placa con el nombre de Stuart (y fechas equivocadas) en el marco inglés del siglo XVII, que probablemente colocó él mismo[9].

8
Los cocineros no llevaban gorro antes de 1821, que fue cuando el chef francés Marie-Antoine Carême lo introdujo y lo popularizó. Véase Daniel Engber: «Who Made That? (Chef's Toque)», en *The New York Times Magazine*, 30 de marzo de 2014, p. 24.

9
Clara Marcellán Fernández, conservadora del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, encontró un marco similar, plateado y con manojos de hojas, en el retrato de John Hayls, de 1666, de Samuel Pepys (National Portrait Gallery, Londres).

fig. 6
Fotografía del cuadro sin identificar 12,7 × 10,2 cm en «Scrapbook», p. [52], en Papers of Rex Nan Kivell, *1938-1977*, Archivo, National Library of Australia, Canberra

fig. 7a
Detalle de fig. 6 de la iluminación de los labios del protagonista

fig. 7b
Detalle de la iluminación de los labios en el *Retrato de hombre de la isla de Dominica (?)*

Afortunadamente, la National Library de Australia ha conservado los documentos de Nan Kivell y entre ellos se incluye una temprana fotografía del retrato con su cartela [fig. 6][10]. La imagen no tiene fecha y no está identificada y aparece en un álbum de recortes que Kivell recopiló probablemente a mediados de la década de 1970[11]. Como documento, es útil para detectar que la obra ha sufrido desde entonces pequeños retoques, como la iluminación de los labios [figs. 7a y 7b]. Otra fotografía del retrato, montada sobre un cartón probablemente de principios de los años sesenta, se encuentra en el archivo de la Biblioteca Witt del Courtauld Institute of Art de Londres[12]. Pegada al cartón de la fotografía hay una fotocopia de un papel en el que se especifica la procedencia o historia del cuadro. Cabe destacar que está escrito a mano por el propio Nan Kivell[13].

10
Véanse Papers of Rex Nan Kivell, 1938-1977, MS 4000, en la National Library of Australia, Canberra. La fotografía se encuentra en el MS 4000, Series 2, Miscellaneous – Nan Kivell's Scrapbook Albums, item 6 (listado como Box Folio), p. [52].

11
La fecha del álbum de recortes es una estimación de Nathaniel Williams —biógrafo de Nan Kivell y antiguo archivero de la National Library of Australia— en una carta a la autora del 2 de diciembre de 2021. Williams pensaba que la fotografía era probablemente una reimpresión y comprobó que no hay nada escrito en el reverso. Le doy las gracias por su ayuda.

12
La fotografía de Witt (archivada como Gilbert Stuart, *Modelo desconocido*) se parece, pero no es la misma que la del álbum de Nan Kivell. Muestra más brillo en el puente de la nariz del retratado. En el reverso del cartón sobre el que está montada la fotografía hay pegada una fotocopia de una hoja de papel con la procedencia. Al tratarse de una fotocopia, el montaje de cartón debe de ser posterior a 1959.

13
La caligrafía fue identificada por Nathaniel Williams en una carta a la autora del 21 de noviembre de 2021.

Kivell escribió que el propietario original del cuadro fue el artista inglés sir Thomas Lawrence. Posteriormente, Lawrence regaló el retrato a John Hulbert de Lavington, Wiltshire, con motivo de su matrimonio con «la hija de lord Wolsley». Según explicaba Kivell, Lawrence y Hulbert habían sido «amigos de la infancia» en Devizes, Wiltshire. Hay dos cuestiones particularmente problemáticas en todo esto: por una parte, se sabe a ciencia cierta que Hulbert no se casó con una hija de lord Wolsley y, por otra, los dos hombres no pudieron ser amigos de la infancia porque Lawrence era 46 años mayor que Hulbert[14]. Tampoco se han conservado pruebas que avalen la hipótesis de que Lawrence, que tenía una notable colección de arte, fuera propietario del retrato en algún momento[15].

La mención de los Hulbert en la nota de Nan Kivell revela algo más que la historia del cuadro. La heredera e hija menor de John Hulbert era Fanny Louisa Hulbert, aficionada al arte y que en su vejez adoptó legalmente a Kivell, que era mucho más joven que ella[16]. Con la venta de su colección de arte y algunas pertenencias heredadas (catálogo inexistente), Fanny adquirió una participación mayoritaria en la Redfern Art Gallery en 1930 y, un año más tarde, puso a Nan Kivell, que trabajaba allí, al frente como director general[17]. Cuando Fanny Hulbert murió en 1934, Kivell se convirtió en su albacea y único heredero. Esta podría ser una de las vías por las que Kivell adquirió el retrato del Thyssen, si es que previamente había formado parte de la herencia de Hulbert.

Aunque la galería promovía el arte contemporáneo, Nan Kivell era, además, un ávido coleccionista de objetos y arte relacionados con el pasado de Australia, Nueva Zelanda y el Pacífico. Con el tiempo, vendió su enorme colección, de gran importancia histórica, al gobierno australiano por una fracción de su valor real, y esta generosidad le valió el ansiado título de caballero[18]. Sus preferencias como coleccionista se suman al enigma del origen del retrato del Thyssen en el sentido de que sugieren —y esto es importante— que muy bien podría haber adquirido el cuadro sin que Fanny Hulbert tuviera papel alguno en su compra.

14
Curiosamente, los papeles de Nan Kivell incluyen una variación de su relato sobre la procedencia del cuadro del Thyssen. Véase la copia de una carta suya del 4 de febrero de 1969, dirigida a Alan Walker, en la National Library of Australia (MS4000, Correspondencia, enero-julio de 1969, archivo n.º 51, caja n.º 5), en la que Kivell afirma que el retrato de lord Hobart (National Library of Australia) de sir Thomas Lawrence, que había sido de su propiedad, «procedía de la familia Hulbert, que originalmente vivía en Tilshead Manor, Wiltshire». La familia era «amiga de la familia Lawrence (el padre de sir Thomas)... y aparentemente la amistad duró toda la vida de sir Thomas porque los Hulbert tenían varios retratos de Lawrence y un porfolio de sus dibujos». En lugar de contribuir a esclarecer la procedencia del cuadro del Thyssen, este relato —que desplaza la amistad a una generación anterior— contribuye a acrecentar las dudas. El hermano de John Hulbert compró la granja de Tilshead Manor, pero no antes de 1864. El padre de John Hulbert, Thomas, era diez años más joven que el artista y vivía en una granja, lejos de la ciudad de Devizes. Además, el artista solo vivió en Devizes de los tres a los diez años. Para complicar más las cosas, actualmente se considera que el retrato de lord Hobart de Nan Kivell no es obra de Lawrence. En realidad, no se conoce ninguna prueba que demuestre que los Hulbert tuvieran alguna vez una obra de Lawrence. Agradezco a Lyn Dyson, historiadora de Wiltshire, la investigación sobre las familias Hulbert y Lawrence.

15
Lucy Peltz, conservadora senior de la National Portrait Gallery de Londres, ha estudiado la colección de Thomas Lawrence, que constaba principalmente de dibujos. Peltz confirma que no se conoce ningún inventario de la colección. Correo electrónico a la autora, 8 de julio de 2021.

fig. 8
John Webber
***Un jefe de las Islas Sandwich*, 1787**
Óleo sobre lienzo, 147,3 × 114,4 cm
National Library of Australia en depósito en The National Gallery of Australia, Canberra, Rex Nan Kivell Collection

Por ejemplo, una de las típicas adquisiciones de Nan Kivell es un retrato al óleo de un jefe de tribu [fig. 8], realizado por John Webber, artista inglés que acompañó al capitán James Cook en su tercera expedición al Pacífico. El fantástico sombrero emplumado da fe del gusto de Nan Kivell por lo raro, lo exótico y lo extravagante, como también sucede con el tocado del retrato del Thyssen. Además, si Kivell hubiera comprado el retrato del Thyssen sin una procedencia conocida, el hecho de que él mismo pudiera haberse imaginado una sería coherente con su forma de actuar en ocasiones anteriores[19]. Sea cual sea su origen, el retrato significaba para él más que la mayoría de los cuadros que manejaba, puesto que, hacia el final de sus días, pegó una fotografía del mismo en el único álbum que se conserva con sus recuerdos favoritos de la galería.

La procedencia del retrato del Thyssen es indiscutible a partir del momento en que llegó a manos de Nan Kivell, lo que

16
John Hulbert (1815-1853) fue un próspero agricultor de Wiltshire que dejó todos sus bienes a su esposa, Louisa, entre ellos «libros, grabados y cuadros». Véase su testamento en *Wiltshire Wills and Probates*, P1/1853/19, Wiltshire and Swindon History Centre, Chippenham, Wilts, Inglaterra. El testamento de su esposa (P31/1//38/194, Wiltshire and Swindon History Centre) estipulaba el reparto de sus posesiones entre sus dos hijas con la condición de que sobreviviera a la otra lo heredaría todo. La más longeva, Fanny Louisa Hulbert, legó todo su patrimonio a su «querido hijo adoptivo», que no era otro que Rex Nan Kivell (su testamento, validado el 19 de marzo de 1934, se encuentra en el London Registry).

17
Fanny Louisa Hulbert vendió el contenido de su casa en Codford, Wiltshire, el 4 de septiembre de 1930, mediante una subasta organizada por Woolley and Wallis. Se anunció en la *Western Gazette* del 29 de agosto de 1930. Agradezco este hallazgo a Lyn Dyson.

18
Sobre las aspiraciones de Kivell al título de caballero, véase John R. Thompson: «Nan Kivell, sir Rex De Charembac (1898-1977)», en *Australian Dictionary of Biography*, vol. 15. Melbourne, Melbourne University Press, 2000, p. 460.

19
Según el biógrafo Nathaniel Williams, «para Nan Kivell no era problema inventar una procedencia». Correo electrónico a la autora, 5 de octubre de 2021. Son conocidas las numerosas mentiras que Kivell contaba sobre sí mismo, por ejemplo, que había sido «gaseado en el Frente Occidental» durante la Primera Guerra Mundial, cuando en realidad no participó en acción bélica alguna. Véase Thompson 2000, *op. cit.* nota 18.

probablemente sucedió hacia 1935-1940. Por desgracia, varios registros de la galería hasta 1939 fueron destruidos durante la Segunda Guerra Mundial, y hay una laguna en lo que se ha conservado que muy bien podría incluir la información relativa a la adquisición del cuadro[20]. De hecho, no hay mención alguna del retrato entre los documentos de Nan Kivell que sí se conservan, solo la fotografía reseñada. Tampoco aparece en los catálogos ni en los recortes de la Redfern Gallery de principios del siglo XX disponibles en el Victoria & Albert Museum de Londres.

Daisy Fellowes (1890-1962), rica heredera de la alta sociedad y escritora, adquirió el retrato a la Redfern, al parecer, hacia 1945. Ella misma mencionó entonces que representaba a un chef en una carta sin fecha dirigida al diplomático británico Duff Cooper, quien conocía bien a su interlocutora y debía estar familiarizado con el retrato. En la carta, refiriéndose a su amigo, el surrealista Jean Cocteau, como Orfeo —al ser el autor de la trilogía Órfica—, Fellowes escribe: «Orfeo está abajo con el papel y el lápiz listos para hacerme parecer un cruce entre el chef y Lloyd George»[21]. David Lloyd George, el primer ministro británico, era fácil de caricaturizar por su bigote desmesuradamente poblado, pero el retrato del Thyssen se prestaba incluso mejor al tratarse de un hombre negro con lo que parecía ser un gorro de cocinero escandalosamente elaborado. De Daisy, el retrato pasó a su hija, Ermeline Isabelle Edmée Séverine, condesa A. de Castéja (1911-1986). Antes de la muerte de la condesa, el barón Thyssen-Bornemisza adquirió el cuadro en 1983 en la subasta de su colección que tuvo lugar en el Hôtel Drouot, con la procedencia de Hulbert aún intacta, y el barón lo vendió al Estado español una década después.

La pintura podría haber caído en el olvido de no haber sido por una fotografía sin fecha, tomada en casa de Daisy Fellowes, en la que el cuadro aparece en un pequeño salón utilizado como comedor [fig. 9]. La imagen se reprodujo en un artículo de 1977 sobre Fellowes, cuando el cuadro pertenecía a su hija Ermeline. Expuesto sobre un aparador, el desconocido personaje se interpreta así con una innegable identidad de chef que ilustra claramente el uso dado a la habitación. Basándose en la atribución del cuadro a Stuart, que estaba estrechamente vinculado a George Washington, Ermeline identificó al retratado para la revista *Connaissance des Arts*

20
El cuadro no aparece en el catálogo de la Redfern Gallery de una exposición de retratos en 1937, ni en los recortes de prensa de la galería, de 1923 a 1959, y tampoco en los archivos de la Redfern Gallery correspondientes a 1937-1940 disponibles en la biblioteca del Victoria & Albert Museum de Londres. Agradezco a Alex Chanter, ayudante de biblioteca, sus comprobaciones. Según Nathaniel Williams, los archivos de Nan Kivell de 1920 a 1939 fueron destruidos durante la Segunda Guerra Mundial. Correo electrónico a la autora, 2 de diciembre de 2021.

21
Véase su carta sin fecha, actualmente identificada con el n.º 8, en «Daisy Fellowes' Letters to Duff Cooper, 1934-1948», DUFC 12/16, Churchill Archives Centre, Churchill College, Cambridge, Inglaterra.

fig. 9
Roger Guillemot
Vista interior de la casa de Daisy Fellowes, fotografía sin fecha, reproducida en *Connaissance des Arts*, n.º 302, abril de 1977

como el supuesto cocinero del primer presidente de Estados Unidos. No se sabe si esta identificación se remonta a tiempos más lejanos, pero dicha etiqueta —adjudicada poco después del bicentenario de la fundación del país— dio un nuevo impulso a la fama que adquirirá el modelo de vistoso tocado. De hecho, no tardó en facilitarse el nombre del verdadero cocinero, el esclavo Hercules Posey. Entendido erróneamente, el cuadro incita a las fantasías americanas de la esclavitud y ayuda a satisfacer el deseo de Estados Unidos de encontrar afroamericanos de relevancia histórica que hubieran sido previamente ignorados.

El retrato se prestó para la exposición *Lives Bound Together. Slavery at George Washington's Mount Vernon*, celebrada en 2016 en Mount Vernon, la antigua residencia del presidente en Virginia. Aprovechando la presencia del cuadro, la conservadora senior de Mount Vernon, Susan P. Schoelwer, reunió el 13 de marzo de 2017 a un pequeño grupo de académicas y conservadoras —entre las que se encontraban especialistas en Stuart— para debatir sobre la obra. El tema central del debate fue la dudosa atribución de la pintura y se compararon dos retratos autentificados del artista con el cuadro del Thyssen. La conclusión de las presentes de que tanto la atribución como la identificación del modelo eran erróneas hizo que el Museo Thyssen-Bornemisza retirara ambas designaciones.

Con el actual cuestionamiento de lo que se creía conocer a ciencia cierta, a los estudiosos solo les queda el propio retrato como único documento fiable en el que basar sus investigaciones. Es posible que en un futuro pueda determinarse el artista, el personaje retratado o el significado de su vestimenta, especialmente si consigue encontrarse alguna mención histórica. Mientras tanto, la historia del cuadro constituye un relato esclarecedor sobre el engaño de un marchante londinense, sobre cómo una identificación errónea puede retroalimentarse y sobre la fama que puede llegar a adquirir una obra vinculada tanto con George Washington como con la historia de los afroamericanos en Estados Unidos. En sí mismo, el cuadro tiene valor como un retrato fascinante y bien ejecutado. Con toda probabilidad, rodeada de tantas incertidumbres, la pintura seguirá siendo, total o parcialmente, un misterio. ●