

## Ottavia Borghese, condesa Masino di Mombello: vivencias de una pintora romántica

Linda M. Piardi

Universidad de Granada ✉

Ana López-Montes

Universidad de Granada ✉

M. Elena Díez-Jorge

Universidad de Granada ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.90726>

Recibido: 28 de julio de 2023 • Aceptado: 9 de febrero de 2024

**ES Resumen.** El contexto de este artículo es la ciudad de Turín en la primera mitad del siglo XIX, capital del Reino de Cerdeña y, posteriormente, primera capital de la joven nación, escenario en el que emerge una actividad artística femenina bastante intensa, atestiguada sobre todo por los catálogos de las exposiciones, por el periodismo de la época y confirmada por la investigación en archivos y colecciones.

Entre las experiencias artísticas y biográficas femeninas más significativas, emerge la de una pintora, Ottavia Borghese, condesa Masino di Mombello, Académica de San Luca en Roma, hija y discípula de Giuseppina Quaglia Borghese, hermana de la *Compagnia di San Luca* de Turín.

Este artículo esboza su perfil biográfico-artístico y pone de manifiesto su actividad, aún desconocida, gracias al hallazgo de pinturas y dibujos conservados en museos y colecciones privadas y siguiendo las huellas del material epistolar que han permitido devolver algunas obras a la autora legítima, allanando el camino para futuros estudios.

**Palabras clave:** Ottavia Borghese condesa Masino di Mombello, Turín, siglo XIX, pintora.

## ENG Ottavia Borghese, countess Masino di Mombello: experiences of a romantic woman and painter

**Abstract.** The context of the article is the city of Turin in the first half of the 19th century, capital of the Kingdom of Sardinia and, later, the first capital of the young nation, a background in which a quite intense female artistic activity emerged, attested above all by the exhibition catalogues, by contemporary journalism and confirmed by research in archives and collections.

Among the most significant female artistic and biographical experiences that of Ottavia Borghese Countess Masino di Mombello arises, who was Academician of San Luca in Rome, daughter and disciple of Giuseppina Quaglia Borghese, sister of the *Compagnia di San Luca* in Turin.

This text tries to outline her biographical-artistic profile and her activity, still unknown, is revealed thanks to the discovery of paintings and drawings guarded in museums and private collections and following the traces of epistolary material that have allowed some works to be returned to the legitimate author and pave the way for future studies.

**Key words:** Ottavia Borghese countess Masino di Mombello, Turin, 19th Century, woman painter.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Pistas biográficas y herencias de su madre, la pintora Giuseppina Quaglia Borghese. 3. Mujer y pintora: primeras huellas. 4. Etapa de madurez y reconocimiento: los retratos para el palacio real. 5. Consolidada y selectiva: pintura religiosa. 6. La última exposición y el patrocinio del rey. 7. Últimos años de vida. 8. A modo de conclusión. Referencias de archivo. Referencias.

**Cómo citar:** Piardi, L. M., López-Montes, A. y Díez-Jorge, M. A. (2024). Ottavia Borghese, condesa Masino di Mombello: vivencias de una pintora romántica. *Arte, Individuo y Sociedad* 36(2), 315-328. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.90726>

### 1. Introducción

En Italia se asiste a un interés cada vez mayor por recuperar la figura de las mujeres como protagonistas activas en los asuntos culturales y artísticos desde el pasado (Trasforini, 2007). Sin embargo, se perfila una carencia de investigaciones completas acerca de la situación italiana que todavía no ha sido colmada.

Hasta la fecha no hay estudios que expongan de manera global la situación de las mujeres artistas en Italia en la primera mitad del siglo XIX, solo repertorios generales (Conti, 1913) o locales (Vesme, 1963; Alacevich, 2004; Marini, 2013; Reviglio, 2016), escasos ejemplos de monografías, algunos ensayos críticos en publicaciones (Casavecchia, 2000, pp. 83-108) y catálogos. Con respecto al Piemonte, la ciudad de Turín estaba entre los centros más importantes de la cultura y de los fermentos que llevaron a la unificación de Italia en 1861, justamente cuando Turín asumió el papel de primera capital del reino. Las publicaciones más exhaustivas acerca de la historia del arte de la primera mitad del siglo XIX plantean la cuestión del fenómeno de la producción femenina remitiendo a estudios futuros la tarea de investigarlo (Gozzoli, 1980, pp. 444-445), aunque en nuestros días permanece la ausencia de investigaciones que tengan en cuenta la cantidad, calidad y desarrollo de la presencia de las mujeres en el escenario artístico debidamente contextualizado.

La existencia de exposiciones de artes que se organizaban a partir de principios del siglo XIX (Lamberti, 1981, pp. 289-321) hace que Turín sea un escenario relevante para investigaciones sobre las mujeres artistas de este periodo, en cuanto que los catálogos y la prensa que se estaban difundiendo permiten recoger noticias relevantes desde el punto de vista cuantitativo y, a veces, también cualitativo.

Entre las experiencias artísticas y biográficas femeninas más significativas surge la de Ottavia Borghese, condesa Masino di Mombello, figura fascinante, pintora, escritora y viajera *ante litteram*, que dirigió un relevante salón cultural durante el Risorgimento. Famosa y celebrada, pero hoy casi totalmente olvidada de quien únicamente se encuentra referencias a su figura y trabajos en repertorios, ensayos generalistas y en prensa de la época. Aquí radica el valor del estudio que se presenta.

La producción de la condesa abarcó varios géneros, desde los considerados de dimensión más femenina, como flores, retratos o paisajes, hasta la pintura histórica y religiosa, así como los considerados temas elevados y complejos durante el siglo XIX por presuponer el estudio de textos, del dibujo y de la pintura de figuras humanas, menos accesibles a las mujeres que no asistían a la academia y no practicaban fácilmente la copia del modelo vivo. La misma versatilidad caracteriza las técnicas de ejecución, que van desde el óleo, la acuarela y el lápiz, sin desdeñar algunos pequeños ensayos escultóricos. Aunque no existían géneros ni técnicas vetadas *a priori* a las mujeres, las condiciones de formación y costumbres sociales limitaban desarrollar la profesión de las pinturas al mismo nivel que los hombres condicionando obligatoriamente sus resultados (Casavecchia, 2000, pp. 84-90; Lollobrigida, 2017, p. 7).

Estas circunstancias no eran particulares de la época y zona que se trata. En España, en la primera mitad del siglo XIX, las aficionadas, pintoras y miniaturistas desarrollaban un ejercicio tan limitado de la pintura que difícilmente había espacio para la formación y el desarrollo profesional. El acceso a las Academias no les estaba permitido y únicamente se les otorgaba diplomas de mérito artístico de carácter honorífico que solían recaer sobre la aristocracia y la realeza. A partir de la época isabelina comenzó un giro hacia una práctica más profesional de aquellas mujeres que se habían educado en un ambiente más liberal o pertenecían a familias de artistas (Cardona, 2020, pp. 262-271).

Ottavia también fue reconocida como retratista, actividad testimoniada por las obras presentadas en las exposiciones y por el material aun inédito que se está localizando durante esta investigación, como lienzos y grabados extraídos de dibujos realizados para decorar los álbumes de amigos de retratos en vivo de personajes destacados de la época que frecuentaban su salón durante las noches de los viernes y mantenían correspondencia con ella. Destaca el famoso patriota Silvio Pellico (Stefani, 1856, pp. 78-460) y también Luigi Cibrario, Felice Romani, el cardenal Pacca o Giulio Cordero di San Quintino, por nombrar algunos.

Además, el interés por géneros considerados menores se evidencia en algunos óleos y grabados tomados de dibujos del natural (Peyrot, 1972, pp. 192-199), como *Ospizio del Gran San Bernardo* y *Vue de Courmayeur et du Montblanc* realizados a beneficio de los enfermos y mayores de la parroquia (el mismo grabado se encuentra también en la Biblioteca Reale de Turín, inv.IV.31). Asimismo, en sus álbumes personales conservados en una colección particular, se aprecia una intensa actividad botánica y paisajista, con acuarelas que testimonian sus viajes, fijando vistas de paisajes, con valor de *souvenir* así como algunos textos en prosa que publicó y en los que se aprecia su visión de viajera romántica (Ricorda, 2011, p. 26 y p. 54).

También cabe destacar su producción de obra religiosa que como devota pintora donó a instituciones religiosas. Igualmente, su obra institucional con los encargos de Carlo Alberto de Saboya, rey de Cerdeña, para quien realizó pinturas que formaron parte del aparato de celebración dinástica.

## 2. Pistas biográficas y herencias de su madre, la pintora Giuseppina Quaglia Borghese

Ottavia Borghese nació el 24 de octubre de 1791. Era hija de Pietro Francesco Borghese, miembro de una antigua familia decurional de Turín, y de Rosa Giuseppina Quaglia, pintora conocida como miembro de la Compañía de San Luca. En la nota necrológica publicada en la *Gazzetta Piemontese* el 15 de enero de 1856, se subrayan su atractivo físico, su buen corazón y sus múltiples virtudes, el pudor y la timidez, que le permitieron alejarse de la mundanidad para dedicarse a la educación y perfeccionamiento del intelecto mediante severos estudios de filosofía y literatura, buscando consuelo en el ejercicio de las Bellas Artes. Se observa cómo en la nota se le da mayor notoriedad a su carácter personal frente a su desarrollo y logro profesionales. Además, se mencionan las desgracias personales que tuvo que afrontar, como la pérdida de su marido en 1844 así como dolencias físicas y el cáncer por el que falleció.

El título nobiliario lo adquirió gracias al matrimonio con el conde Luigi Masino Gillio di Mombello della Frasca. Ottavia era burguesa de nombre y de hecho, pues provenía de una familia prestigiosa. En el obituario del padre de la pintora, fallecido el 29 de abril de 1829 (*Gazzetta Piemontese*, 2 de mayo 1829, p. 333), se

recuerda el parentesco con el difunto canónigo de la catedral y vicario de la diócesis, licenciatura en derecho civil y canónico, su actividad como decurión y alcalde, así como cargos en la administración de obras pías y cargo honorífico de la orden de los *Santi Maurizio y Lazzaro*.

Su madre también provenía de un linaje conocido: hija de Giuseppe Quaglia y Rosa Giovanetti, se casó con Pietro en 1781 (*Archivio di Stato di Torino*, Sezioni Riunite, Atti pubblici, 1781, L.2, f.607). Murió con sesenta y seis años el 17 de enero de 1831 en su casa de Via San Francesco. Además, pertenecía a los feligreses de Santa María (*Archivio di Stato di Torino*, Sez.Riun., Senato, Testamenti, vol.34, f.359). Fue una figura envuelta en el misterio y desconocimiento historiográfico que ha caracterizado a muchas pintoras. Hasta la fecha se conoce una única obra. Sería necesario abrir el camino para devolverle la dignidad de la que disfrutó en vida, como pintora de la corte y Hermana de San Luca.

Su nombre aparece por primera vez en un poema publicado en 1787 por el conde Felice di San Martino, donde anima a la *gentildonna Gioseffina Borghese* a abandonar la técnica del pastel y escoger el óleo, más resistente y duradero, y le invita a seguir el camino de Guttenbrunn para pintar a Eneas, Jasón y Minerva (Vesme, 1963, vol.I, p. 173).

De entre las pocas referencias cabe destacar que el futuro rey Carlo Felice menciona, el 24 de mayo de 1788, en su diario manuscrito, *Mme Borgheis*, una pintora que puede identificarse con la madre de Ottavia, que había presentado un cuadro a la princesa (*Biblioteca Reale di Torino*, V15, 1788).

Además, en la tabla alfabética de la Compañía de San Luca la pintora aparece a partir de 1796, cuando *madama Giuseppa Borghese* estaba entre los cuatro directores de la fiesta de San Luca, junto con *madamigella Teresa Boccardi* (*Biblioteca Reale di Torino*, Miscellanea Vernazza I). Para las dos mujeres debió ser un gran reconocimiento que se las tuviese en cuenta en una asociación exclusiva y casi prerrogativa de los hombres, tanto que surgió una pequeña polémica.

En la tabla de 1797, a la palabra *Confratelli* se unió *Consorelle* y las dos pintoras fueron presentadas con el doble apellido (en el caso de Teresa Boccardi con el apellido Nuytz que había tomado de su marido). En una carta del secretario de la Compañía al barón Vernazza, erudito y patrocinador de la Compañía, fechada en octubre de 1795, comunicó que el vicario Borghese había pedido inscribir a su sobrina *Madamigella Borghese* en la Compañía (en realidad, ya era *Madama*, pues estaba casada) y en consecuencia argumentó la oportunidad de aceptar a otras virtuosas como la Boccardi para hacerle compañía. En una carta probablemente escrita por la misma Boccardi a Vernazza, especifica que en 1790 los Hermanos quisieron nombrarla Hermana, pero como no había otras mujeres presentes, ésta rechazó la invitación. Cuando Giuseppina Borghese entró en la Compañía, Teresa Boccardi decidió aceptar la antigua invitación, uniéndose a la Compañía tras la Borghese. La carta termina con un tono de sarcasmo en el que Teresa Boccardi lamenta que el barón Vernazza no se haya pronunciado al respecto (*Biblioteca Reale di Torino*, Miscellanea Vernazza, n.44).



Figura 1. Giuseppina Quaglia Borghese, *Safo*, principio del siglo XIX, pastel sobre papel. (Turín, colección privada Familia Borghese-Masino. Fuente: fotografía de la autora)

Los datos adicionales se refieren a la exposición de 1820, en la que presentó algunas copias al pastel, cuya lista aparece en la sección suplementaria del catálogo bajo el nombre de *Teresa Borghese, nata Quaglia*, pintora ciertamente identificable con la madre de Ottavia: *Ritratto della Imperatrice di tutte le Russie*

*Catterina de Batonj; Ritratto del Cardinale, Arcivescovo di Torino, Costa d'Arignano de Panealbo; La Fede de Reni; La vanità delle cose umane è raffigurata in un fanciullo, che fa delle bolle di sapone de Gioseffo del Sole; Un genio con gli emblemi delle scienze, e delle arti belle de Conca (Notizia, 1820, pp. 117-118).* Además, la pintora apareció en la sección de pintura antigua como propietaria de algunos cuadros y fue la única que expuso tanto obras de su mano como de su colección privada.

Finalmente, queremos mostrar la primera obra atribuida a Giuseppina Quaglia, encontrada en una colección privada (fig.1): un pastel admirable que representa a la poetisa griega Safo, de media figura, sosteniendo una lira y un pergamino donde se lee uno de sus célebres versos sobre el amor. Está representada con los ojos vueltos al cielo, el puño cerrado en torno a un mechón de su larga cabellera rubia y una expresión de dolor, como el arquetipo del sufrimiento causado por un amor desdichado, un *topos* literario en boga al principio del XIX. La figura, estilísticamente trágica y dinámica, aún en la tradición rococó, muestra la destreza de una artista profesional, capaz de modular las relaciones cromáticas y lumínicas y de perfilar detalles y transparencias con la delicadeza del pastel.

Dado el calibre de la actividad de esta pintora, podemos imaginar que su hija debió su formación estética, en parte, a su madre. La dedicatoria en la lápida del cementerio monumental de Turín da testimonio de este amor filial y alumnado artístico (Avattaneo, 1864, pp. 52-53).

Sin embargo, su inclinación hacia el óleo y a los géneros considerados más nobles, sugieren un ulterior estudio en el taller de un artista académico, una hipótesis que aún no hemos podido confirmar con la documentación manejada hasta la fecha.

### 3. Mujer y pintora: primeras huellas

Ottavia Borghese era hija única y no tuvo descendencia durante su feliz matrimonio con el conde Masino, que fue también alcalde de Chieri. Esta circunstancia la padeció durante toda su vida como un desastre, como testimonia la carta de octubre 1836 que envió a su amiga Antonietta (*Biblioteca Palatina di Parma*, fondo Tommasini, cass.170). Sin embargo, el hecho de no ser madre y tener que dedicar tiempo y esfuerzo a la crianza, posiblemente le permitió emprender un camino de experiencias poco comunes para sus coetáneas, aunque solo fuera por el mayor tiempo disponible y por la posibilidad de realizar trabajos de gran envergadura y físicamente exigentes.

No faltaron las satisfacciones personales: el 13 de diciembre de 1831 escribió a su amigo Cibrario, historiador, político y figura destacada de Turín, declarando haber obtenido el honor de ser admitida en el cortejo de la reina, aunque no lo deseaba ya que no le gustaba la falta de cortesía de las damas y quería tiempo para viajar (*Archivio di Stato di Torino*, Corte, Archivio Cibrario, registroV, n.135). Además, le pide que no mencione este asunto para no alimentar envidias. La solicitud fue indudablemente aprobada por el rey Carlo Alberto, quien la menciona en su diario con fecha de 11 de diciembre de 1831, al recordar un episodio de los levantamientos de 1821 donde la *Masin* tuvo el mérito de salvarle la vida al advertirle del atentado que se tramaba contra él (Salata, 1931, pp. 72-75). El reconocimiento ganado a los ojos del rey, y su talento, le valieron un lugar privilegiado entre los pintores de la corte.

Ottavia alimentó también pasión por la escritura que le valió para obtener los títulos de Académica de la Arcadia con el pseudónimo de Cleonice Corintea (*Archivio dell'Accademia dell'Arcadia di Roma*, Corrispondenza, Custodiato Laureani, B.31, f.8, 9 de abril de 1840) y Académica Tiberina y, la amistad de escritores como Silvio Pellico, Terenzio Mamiani, Felice Romani y escritoras como Diodata Saluzzo, Agata Sassernò, Massimina Fantastici, Eufrosina del Carretto, Antonietta Tommasini y Rosa Taddei.



Figura 2. Ottavia Borghese Masino di Mombello, *Attilio Regolo*, antes 1829, óleo sobre papel. (Turín, colección privada Familia Borghese-Masino. Fuente: fotografía de la autora)

Los primeros indicios en el escenario artístico público de Turín se remontan a la exposición de 1829, donde exhibió una copia de un retrato de la galería real, atribuido a Rubens (*Catalogo*, 1829, p. 35) que atestigua la práctica del ejercicio de copias de pinturas antiguas, implementada por pintores y relevante para la formación de pintoras, sin acceso a cursos académicos ni al estudio al natural de la figura humana. Junto a su nombre apareció el término dilettante, categoría a la que pertenecía la condesa en virtud de su condición aristocrática. Presentó también *Attilio Regolo*, una gran pintura de historia de la que se ha encontrado el boceto preparatorio (fig.2).

El episodio del cónsul romano que se sacrifica heroicamente por su patria se había difundido en la pintura entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, por sus implicaciones morales y civiles; la elección de este tema demuestra la voluntad de tratar historias nobles que trasmitiesen altas virtudes cívicas. De hecho, la grandiosidad de estos valores emerge del boceto a través de la elocuencia de los gestos y expresiones que logran despertar diversas emociones: la desesperación de mujeres y niños, la incitación del pueblo y la determinación de Attilio que contraviene las peticiones de los cartagineses proponiendo a los romanos continuar la guerra, sin escapar a la muerte. Detrás de la multitud se vislumbra el navío de la flota enemiga, mientras una arquitectura de orden corintio sirve como telón de fondo escénico. La obra presenta toda la parafernalia de la gran pintura clasicista. Resulta curioso que no fuera fruto de un encargo, dado que hasta hace unas décadas el lienzo estaba en la colección familiar.

Su habilidad técnica e inventiva admirable pronto se hicieron notar, como se desprende de una oda dedicada al cuadro en la que se elogian la composición y el color (Lanteri, 1829).

Tres años después, la condesa fue la expositora más rentable con cinco obras que testimonian su eclecticismo con respecto a los géneros y técnicas. Además de una copia de un paisaje de Salvator Rosa de la Galleria Sabauda, exhibió el retrato del difunto padre en bajorrelieve de marfil, el retrato de su marido y dos grandes lienzos. Estos últimos lienzos demuestran su confianza en tratar los géneros académicos, pues uno era un cuadro para un retablo y otro una pintura basada en un poema épico y a escala natural.

En cuanto a la pintura para el retablo, se trata de un lienzo que representa Santa Margherita virgen y mártir que hoy en día adorna el altar mayor de la iglesia homónima que se estaba construyendo en la colina de Turín. Dicho cuadro fue donado por la condesa. Representa a la santa victoriosa sobre el demonio en forma de dragón aterrador mediante el esquema vertical del retablo sacro renacentista (fig.3).



Figura 3. Ottavia Borghese Masino di Mombello, *Santa Margherita Virgen y Mártir*, antes 1832, óleo sobre lienzo. (Turín, iglesia de Santa Margherita Vergine e Martire. Fuente: © Curia Metropolitana di Torino, Ufficio Liturgico, Arte e Beni Culturali)

El otro gran lienzo representa un tema literario, una escena del canto XIX de la *Gerusalemme liberata* por Torquato Tasso: *Erminia asistida por Vafriño vendando las heridas de Tancredi*. Hasta hace unas décadas estaba en la colección de los herederos. De dicho cuadro hemos encontrado el boceto de menor tamaño que la obra original, lo cual nos permite hacer algunas consideraciones (fig.4).



Figura 4. Ottavia Borghese Masino di Mombello, *Erminia y Tancredi*, antes 1829, óleo sobre papel. (Turín, colección privada Familia Borghese-Masino. Fuente: fotografía de la autora)

Sobre el fondo boscoso, destacan los tres protagonistas: Erminia cura las heridas de Tancredi, quien ya muestra su repentina recuperación; el fiel Vafrino, con ropas orientales, dirige una mirada expectante hacia el caballero; mientras el velo de encaje de la princesa, todavía ondeando, parece mostrar el momento inmediatamente posterior al descenso repentino del caballo y anterior al despertar de Tancredi, condensando en una escena varios elementos anacrónicos. El óleo muestra el abandono de la corriente grecorromana propia del gusto neoclásico en favor de un repertorio más moderno, que se encuadra en la pintura histórico-literaria del Romanticismo y el redescubrimiento de la Edad Media cristiana. El tema, que tuvo un extraordinario éxito en el *Seicento* por su dramatismo y afinidades ideológicas con la época de la Contrarreforma, fue relanzado en el XIX gracias al interés que produjo el personaje Tasso, a su vocación exótica, a la recuperación de las costumbres medievales y al patetismo que suscita el *topos* del amor omnívoto y no correspondido.

También en este caso, la pintora demuestra saber interpretar las fuentes literarias para crear una invención. Asimismo, la sugestión hacia el poeta proviene probablemente de una situación personal: Ottavia vivía en el edificio donde se alojó el escritor durante su estancia en Turín en 1578, como se narra en la sección *Donne illustri contemporanee* de la revista *La Fama*, en la que se habla de la condesa y luego se publica una novela, *La profecía del Tasso*, que fue escrita en febrero de 1835 por Defendente Sacchi; este último declama mediante las palabras de Tasso las virtudes del tiempo presente en que, profetiza Tasso, la Edad Media se revalorizará como una época de santas virtudes y héroes, no de barbarie, y en el que las artes brillarán gracias a una mujer atractiva y de espíritu apacible, una artista que permanecerá en su misma casa. Se elogian además las pinturas históricas y religiosas de la pintora –*Attilio Regolo*, *Santa Margherita* y *Erminia y Tancredi*– y se mencionan las esculturas de marfil y arcilla, comparando finalmente a Ottavia con las famosas Properzia de Rossi y Angelika Kauffman (*La Fama*, n.64, 1836, pp. 1-2).

En cuanto al retrato del marido, también expuesto en Milán al año siguiente y conservado actualmente en una colección privada, lo representa de media figura, a tamaño natural, en la posición tradicional de tres cuartos sobre un fondo neutro (fig.5).

Viste blusa de color burdeos adornada con un pañuelo beige que resalta la tez clara y suave; su mirada austera y honorable sugiere su nobleza de linaje, su firmeza de ánimo y su generosidad, como fue expresado también por Cesare Spalla (*La Strenna Piemontese*, 1839, p. 269-271).

Los pasajes cromáticos son extremadamente delicados y dulces, tanto que un despiadado crítico milanés afirmó que el retrato estaba excesivamente matizado (*Le glorie*, 1833, pp. 141-142); los detalles del cabello, la barba y las modernas patillas están representadas con habilidad analítica, así como la luz, resultado del estudio y copia de los flamencos de la galería real.

En la exposición de Milán de 1833, Ottavia presentó también *I bovi*, una copia de óptima calidad de un cuadro de Paulus Potter de la misma galería, conservada en colección privada, y otro de tema no especificado, definido como delicado y caracterizado por la gracias de su composición.

Volvió a la exposición de Turín de 1838 con tres cuadros: *Retrato de mujer*, copia de un cuadro de la galería milanesa y una pintura de invención titulada *La Speranza presso ad un sarcofago in un camposanto*, personificación de la Esperanza cristiana, mencionada en su testamento como obra para guardar en familia y no localizada hasta la fecha. Como descrito por la crítica coetánea, la presencia de la cruz demuestra que la figura no representa la Esperanza mitológica, sino una de las tres virtudes teologales (*Messaggiere torinese*, 1838, p. 97). Además, el crítico escribe que los rasgos son copiados del natural, la mirada es triste y sentimental, tanto que parece más una virgen mártir o una joven infeliz que invoca la tercera virtud, la Caridad. Se elogian el color, el fondo, la figura hasta el pecho, pero la impresión, según la reseña, es la de un mal equilibrio en las piernas.



Figura 5. Ottavia Borghese Masino di Mombello, *Retrato del conde Luigi Masino di Mombello*, antes 1832, óleo sobre lienzo. (Turín, colección privada Familia Borghese-Masino. Fuente: fotografía de la autora)

El tema de las virtudes vuelve también en un cuadro que la pintora realizó posteriormente para la Academia de San Luca y en otros escritos suyos, como *Il mercoledì delle ceneri*, una especie de *memento mori* consolado por la esperanza de la resurrección (*Museo scientifico, letterario ed artistico*, 1840, pp. 68-69), en oposición al célebre verso de Foscolo, como expresa Cesare Spalla en su canción (*La Strenna Piemontese*, 1839, p. 269).

Todas estas obras forman parte de lo que podríamos denominar su primer período, ya entonces elogiado, pero todavía sin alcanzar el prestigio de la siguiente etapa.

#### 4. Etapa de madurez y reconocimiento: los retratos para el palacio real

Ottavia Borghese fue una gran viajera, pudo ampliar sus horizontes y darse a conocer fuera del reino. Sus estancias fueron una oportunidad para desconectar del frío turinés, hacer nuevos amigos y disfrutar paisajes que representaba en sus obras. En una carta a Cibrario, la condesa contó que, para una lotería benéfica en Courmayeur, donde iba al balneario, pintó un guía de montaña con una mujer y un niño vestidos con trajes típicos y el Monte Bianco de fondo, cuadro que fue adjudicado a una entusiasta dama polaca (*Archivio di Stato di Torino*, Corte, Cibrario, lettere, registro III, f.96).

Sus cartas atestiguan sus estancias en Florencia, donde fue huésped del salón de la marquesa Carlotta Medici Lenzoni y conoció a los herederos de Miguel Ángel; en una carta de marzo de 1840 a la escritora Fantastici comentó que el *cavaliere Buonarroti* le había mostrado las obras del *sommo* y algunos escritos preciosos y, el 2 de diciembre, le envió las gracias al *donatore Egregio* por la *Reliquia di Michel Angelo*, sin especificar de qué se trataba (*Biblioteca Nazionale di Firenze*, Carteggi vari, 465, n.50).

Durante sus largas y numerosas estancias en Roma, frecuentó el entorno de Villa Torlonia y entabló amistad con Clementina Mongardi Carnevali, anfitriona de un famoso salón cultural.

En una carta al político y filósofo Mamiani en enero de 1840 comunicó que al día siguiente partiría para *Italia meridionale* (*Biblioteca Nazionale di Firenze*, Carteggi vari, 257). Pocas semanas después apareció activamente en el entorno artístico de los Estados Pontificios, como atestigua el manuscrito *Varia 210* de la Biblioteca Reale de Turín, un álbum de dibujos sobre las gestas de Alejandro Magno que Monseñor Durio ofreció al rey, y en el que participa la condesa como única mujer. Los dibujos fueron realizados por los pintores más eminentes presentes en Roma, como Camuccini, Minardi, Coghetti, Capisani, Cavalleri, y Podesti, entre otros. El conjunto de dibujos va precedido de uno en sepia y oro firmado por Ottavia, fechado el 20 de abril de 1840, que representa un medallón con la efigie del líder macedonio, extraído del busto del Campidoglio, según inscripción (fig.6).

Su estancia le valió los títulos de Académica Tiberina y Arcade, como comunica orgullosa a Mamiani en 1840, y cuenta la visita del presidente de la Academia de San Luca para ver el estudio del cuadro del obispo armenio (*Biblioteca Nazionale di Firenze*, Carteggi vari, 527, n.51).



Figura 6. Ottavia Borghese Masino di Mombello, *Busto de Alessandro Magno del Campidoglio*, 20 de abril de 1840, sepia y oro sobre papel. (Turín, Biblioteca Reale. Fuente: © MiC – Musei Reali, Biblioteca Reale)

El 30 de septiembre de 1840 se convirtió en académica de mérito de San Luca como amante de las Bellas Artes, principalmente de la pintura (*Archivio dell'Accademia San Luca di Roma*, b.116/fasc.18). El 8 de julio de 1843, en una carta al secretario Salvatore Betti, la condesa responde al agradecimiento recibido el 14 de junio de 1843 por haber donado su autorretrato (fig.7) y promete enviar pronto un cuadro de libre creación tras terminar una pintura de gran formato encargada por el rey y que aún no había comenzado (*Archivio dell'Accademia San Luca di Roma*, b.102, c.96).



Figura 7. Ottavia Borghese Masino di Mombello, *Autoretrato*, 1840-1843, óleo sobre lienzo. (Roma, Accademia di San Luca. Fuente: © Accademia di San Luca)

El autorretrato (inv.n.575), según la inscripción, fue pintado en Roma y fue considerado *somigliantissimo* por los académicos (*Biblioteca Nazionale di Firenze*, Carteggi vari, 257, n.70). Representa un retrato de tres cuartos de una figura austera sobre fondo oscuro, vestida con tonos oscuros y adornada únicamente con



un velo transparente sostenido por una banda dorada; frente al retrato de su marido, de suaves matices, muestra ahora las delimitaciones bastante nítidas y definidas. El color es uniforme, quizá por la voluntad de adherirse al lenguaje purista de moda en Roma. La otra obra que prometió enviar, y que representa la *Caridad o Amor Materno* personificado por una mujer con tres niños, finalmente fue enviada en 1846 y aún se encuentra en la pinacoteca de la Academia (inv.0118).

Pero sin duda cabe destacar la actividad para la casa real. Los encargos parecen concentrarse en el primer quinquenio de los años cuarenta, cuando el rey inició una política cultural de exaltación y promoción dinástica que fue encargada a pintores modernos (Castelnuovo, Rosci, 1980, p. 412). Hasta la fecha, la contribución de nuestra pintora a este programa iconográfico era casi desconocida, pero el descubrimiento de varias cartas autógrafas permite la atribución correcta de dos retratos de la galería *del Daniel* en el Palacio Real, en la que se realizaron cincuenta y cuatro retratos de personalidades ilustres del reino por numerosos pintores, y entre ellos dos pintoras, Camilla Gandolfi y Giuseppina Anselmi. El creador del programa iconográfico fue el conde Cesare Saluzzo di Monesioglio, tutor de los hijos de Carlo Alberto.

Las pinturas que se pueden atribuir con certeza al pincel de Ottavia son: el retrato de San Bernardo de Mentone, incluido en la categoría V, serie de *Bienfaiteurs de l'Humanité*, y el de Negron di Negro, que formó parte de la categoría VI, serie de *Hommes d'Etat et Ministres*. En el manuscrito de Saluzzo los retratos se atribuyen a la condesa Masino, pero en los inventarios posteriores, el de San Bernardo se atribuye a Marghinotti (inv.1911-1966) y el de Negron permanece anónimo. Incluso las publicaciones coetáneas olvidan a nuestra pintora; de hecho, en la guía de Clemente Rovere (1858, pp. 140-141) las pinturas son anónimas, como siguió ocurriendo en posteriores publicaciones. Curiosamente, la misma suerte corrió la pintora Anselmi, cuya autoría sobre algunos retratos, olvidada por las fuentes impresas (el retrato de Acteón vuelve a ser atribuido al mismo Marghinotti), se constata en un documento hallado recientemente (Montecchi, 2016, p. 140).

Ahora, en el transcurso de esta investigación hemos encontrado unos documentos en el archivo de la Academia Albertina y en el epistolario de Pelagio Palagi, encargado de las direcciones de los trabajos de decoración, que despejan cualquier duda sobre la atribución de las pinturas.

El primer rastro se encuentra en un borrador de una carta del 22 de marzo de 1840 (*Archivio dell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino* II, lotto52), muy probablemente dirigida a la condesa, en la que el profesor Giovanni Battista Biscarra, aludiendo a otra del día 10 del mismo mes, le informa que Trabucco di Castagneto, intendente general de la *Casa di Sua Maestà*, y Palagi le comunican que el rey tiene la intención de formar una galería de retratos de los príncipes de Saboya en la galería *del Daniel* y le ofrece realizar tres retratos; por eso le deja la lista de personajes entre los que puede elegir: *le prince Jaques de Nemours, le prince Thomas, le prince Eugene, Amedée VII, Amedée VIII, Charles Emanuel I, Pierre, Amedée V, Aymon*.

El programa se reconfiguró y los personajes cambiaron (Castelnuovo, Rosci, vol.I, 1980, p. 412). En una carta a Trabucco del 26 de julio de 1840, la pintora le anunció que había elegido los personajes (*Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna*, Carteggio Palagi, cart.XI); además, el 29 de julio Palagi le envió dos marcos del tamaño de los retratos que la pintora se había encargado de realizar para que regulara las medidas y composición (*Ibidem*, cart.XII bis); el marco n.º 14 estaba destinado al *Retrato de Negron di Negro* (fig.8) y el n.º 17 al *Retrato de San Bernardo* (fig.9); además, le invita a ir a la galería a ver las obras ya realizadas por los demás pintores para uniformar las composiciones y dimensiones de las cabezas.



Figura 8. Ottavia Borghese Masino di Mombello, *Retrato de Negron di Negro*, 1840, óleo sobre lienzo. (Turín, Palazzo Reale. Fuente: © MiC – Musei Reali, Palazzo Reale)



Figura 9. Ottavia Borghese Masino di Mombello, *Retrato de San Bernardo de Mentone*, 1840, óleo sobre lienzo. (Turín, Palazzo Reale. Fuente: © MIC – Musei Reali, Palazzo Reale)

El 5 de agosto la pintora volvió a escribir a Palagi comunicándole que había ido al palacio y que, como tercer retrato, le interesaba seguir con lienzos pequeños; entonces, preguntó si el n.º 13, que estaba cerca de uno de sus retratos o el n.º 52, colocado al fondo de la galería cerca de la puerta con buena iluminación, aún estaban disponibles y, en caso contrario, que estaría interesada en los números 16, 10 y 7, ya que aún no habían sido asignados. Finalmente, le pregunta si pueden recuperar algunos documentos o retratos de Negrón di Negro dado que su búsqueda en Génova había sido infructuosa. En cuanto al San Bernardo, sin embargo, le dijo que obviamente tendría que realizar una figura inventada (*Ibidem*, cart.XI). En un borrador del 6 de agosto, Palagi le informó de que en cuanto el intendente recibiera las nuevas listas, se las mostraría para que eligiera el personaje para el tercer retrato y el lugar de preferencia (*Ibidem*, cart.XII bis). El 12 de septiembre, la pintora comunicó que declinaba la propuesta del tercer retrato ya que, a pesar de su disponibilidad de asignarle el n.º 13 que ella solicitó, ya estaba cansada por el trabajo para los otros lienzos y no podría entregarlo en el otoño, aunque se mostraba disponible si pudiese posponer a la primavera (*Ibidem*, cart.XI). A finales de diciembre contó a su amiga Massimina que estaba ocupada con los cuadros de la galería real (*Biblioteca Nazionale di Firenze*, Carteggi vari, 463, n.40).

Finalmente, el 15 de enero de 1841, la pintora declinó definitivamente la propuesta del tercer retrato tras un episodio bastante desagradable: el día anterior, mientras se vestía, llegó una persona enviada por Palagi con una nota en la que le pedía elegir en ese mismo momento un cuadro. El conde respondió por ella que en ese momento no estaba disponible y además, observa Ottavia, no habría sido posible decidir en el acto. Sabía entonces que el espacio que había elegido el otoño pasado ya había sido asignado, y que solo quedaba disponible la zona oscura. Confiesa, por tanto, que no tiene el coraje de trabajar para esta ubicación, aludiendo a la poca visibilidad del lugar. Finalmente, pide que acepten sus disculpas y declina la invitación (*Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna*, Carteggio Palagi, cart.XI). El espacio n.º 13, dedicado al personaje de Renato di Challant, fue asignado a Gonin y el n.º 52 con el retrato de Giuseppe Angelo Saluzzo se le encargó a Ayres.

Probablemente, también a raíz de este episodio, como se desprende de una carta de enero de 1841 dirigida a Massimina, el rey le mostró de todas las formas posibles su satisfacción por los retratos pintados en otoño, encargándole otro lienzo, esta vez una pintura de temática historicista (*Biblioteca Nazionale di Firenze*, Carteggi Vari, 463, n.40).

## 5. Consolidada y selectiva: pintura religiosa

En junio de 1843, la pintora escribió a Mamiani comentándole que había realizado dos retratos para el rey y que debía pintar otro lienzo de diez o doce figuras. Esperaba empezar en verano, después de haber finalizado el año anterior el *Retablo de San Maurizio*, lienzo devocional para el altar de la Iglesia de San Maurizio en Valais (*Biblioteca Nazionale di Firenze*, Carteggi vari, 527, n.71).

Suiza fue durante mucho tiempo el destino de las estancias de la pareja aristocrática. En dichas ocasiones la condesa podía practicar el paisaje al óleo y la acuarela, como lo demuestran las hojas de sus álbumes, repletas de vistas alpinas.

En septiembre de 1841 comentó que casi había terminado el retablo y que en agosto había ido a visitar el sitio (*Biblioteca Nazionale di Firenze*, Carteggi vari, 527, n.62). En esa ocasión pudo detenerse también en Gruyère para dibujar la localidad para la pintura de gran formato encargada por el rey, en particular el paso de Tina, del que el conde de Gruyère rindió homenaje al conde Pedro de Saboya junto con el castillo de Oex. Además, confesó que la pintura le cansaba mucho, sobre todo la de gran formato y admitió que, una vez superados estos compromisos y la obra obligatoria para la Academia romana, se despediría de los lienzos, los pinceles y las paletas, para disfrutar el dulce *farniente* y escribir, porque no lograba dedicarse a pintar y escribir al mismo tiempo. En octubre de 1841 le informó a Mamiani que tenía una neuralgia dolorosa en el brazo derecho por el exceso de trabajo y dijo que si se recuperaba terminaría la pintura para el rey y luego no volvería a pintar grandes formatos (*Ibidem*, n.63). Sin embargo, al principio de los años cuarenta, la condesa continuaba pintando, como se atestigua en una carta sin fecha al presbítero y escritor Baruffi donde expresaba su cansancio por estar en casa todos los días trabajando para terminar el retablo y en otra donde informaba que no lograba trabajar por el calor y que el día siguiente, el miércoles, iría para completar un pie del santo (*Biblioteca Reale di Torino*, Carteggio Baruffi, 47/6).

En 1842, terminó el *Retablo de San Maurizio* y lo ofreció a la iglesia para proteger de la vista de los fieles el altar del tesoro, que contenía las sagradas reliquias (Mariaux, 2015, p. 356, p. 403). A finales de julio de 1842 escribió a Mamiani indicándole que el retrato del santo partiría de Turín el 15 de agosto para la iglesia donde iba ser depositado (*Biblioteca Nazionale di Firenze*, Carteggi Vari, 463, n.65).

Como agradecimiento, el cabildo de la iglesia le regaló a un precioso relicario con restos del santo como se demuestra en la carta del 20 agosto de 1843 (*Archive de l'Abbaye de Saint-Maurice*, 88/10/2/3) y en el registro del cabildo del 1 septiembre de 1843 (*ibidem*, 210/2/6/0). El homenaje a la abadía suiza probablemente se debe al cariño de la pareja por los Alpes suizos y al vínculo con la orden dinástica de Saboya de los *Santi Maurizio e Lazzaro* a la que había pertenecido el padre de Ottavia.

Desafortunadamente, el lienzo se perdió en 1946 cuando el altar se movió y su disposición fue reconfigurada, aunque queda registro en una antigua fotografía conservada en los archivos de la abadía (fig.10). La figura del santo sobresale, ocupando casi todo el espacio; los ojos están vueltos al cielo, la mano derecha sobre el pecho deja entrever la cruz y la izquierda sostiene la carta al emperador, en la que los legionarios comunican su negativa a perseguir a sus hermanos cristianos declarándose dispuestos al martirio.



Figura 10. Ottavia Borghese Masino di Mombello, *San Maurizio*, 1841-1842, óleo sobre lienzo. (Suiza, iglesia de Saint-Maurice. Fuente: fotografía de Boissonas, Genève © Abbaye de Saint-Maurice, Suiza)

Siguiendo en la región de Turín, además del *Retablo de Santa Margherita*, la pintora donó obras a la iglesia de San Cassiano en Grugliasco, localidad en la que poseía un par de propiedades y que en la actualidad le ha dedicado una calle. Como se desprende de los papeles del Archivo Arzobispal, sus padres eran devotos de San Filippo Neri (*Archivio Arcivescovile di Torino*, 8/3/19) y habían donado muchos enseres a la iglesia para el altar del santo. Esta devoción se aprecia en el testamento de la condesa al calificar al santo como protector especial de su hogar (*Archivio di Stato di Torino*, Senato, Testamenti, 162). La pintora rindió homenaje a la iglesia con un retablo que representa a *San Filippo Neri arrodillado ante el cuadro de Pentecostés* y con unos cuadritos con los misterios del rosario que rodean la pintura de la *Santísima Virgen*. Para la representación de la imagen de Pentecostés, Ottavia recupera el esquema que había seguido en el tercer misterio glorioso del rosario, en el que representa la venida del Espíritu Santo sobre María y los Apóstoles (Evangelio de Juan 20, 19, 22) y luego añade un fondo arquitectónico, los querubines y el santo en adoración, escena que recuerda el episodio de *Pentecostés de fuego*, que tuvo lugar en 1544 en las catacumbas de San Sebastiano en Roma. En la detallada visita pastoral de julio de 1844 (*Archivio Arcivescovile di Torino*, 7/1/84) el arzobispo Fransoni, que tras la inspección fue huésped de los condes, menciona las *tabellulae pictae* del altar del Santísimo Rosario, y describe el altar de San Filippo, pero curiosamente no señala el retablo, aunque ya debía de estar hecho. Se puede suponer, ya que la pintura es mencionada en la relación de 1868 (*Archivio Arcivescovile di Torino*, 8/2/20), que fue donada justo en 1844 con motivo del tricentenario del evento místico y que antes de su donación la pintura estaba en la casa familiar de los condes en Grugliasco, y por ello el arzobispo no la describió en su visita pastoral.

## 6. La última exposición y el patrocinio del rey

Tras la realización del santo, la pintora acusó mucho cansancio, como demuestran unas misivas. En la citada carta a Mamiani fechada en junio de 1843, le comunicó que cuando terminara el cuadro que había prometido al rey hacía ya tres años, tiraría pinceles y paletas y no pensaría más en la pintura. En una carta a Luigi Rocca, secretario de la *Società Promotrice di Belle Arti*, fechada en 1843, escribe que estaba muy ocupada estudiando un cuadro para el rey que esperaba terminar en invierno (*Biblioteca Civica di Torino*, Fondo Rocca, m.3).

Las últimas apariciones de Ottavia en las exposiciones tuvieron lugar en la tercera de la *Società Promotrice* de Turín en 1844 con el *Retrato del obispo armenio Papassian*, pintado en Roma, y en la exposición de industria y Bellas Artes con el gran lienzo mencionado en el suplemento del catálogo (1844, p. 94). Este fue expuesto con motivo de las celebraciones por el nacimiento del futuro rey Umberto I, nacido el 14 de marzo de 1844 (Pesci, 1901, p. 18) y dentro del proyecto de renovación del mobiliario del Palacio Real que comprendía un nuevo programa iconográfico que celebraba los eventos de la familia siguiendo la moda historicista típica del Romanticismo. En este contexto, el rey encargó a numerosos pintores, extranjeros y súbditos, lienzos de género histórico para adornar su galería de pintura moderna y exaltación dinástica. En la guía de Clemente Rovere (1858, p. 96) se menciona a la pintora entre aquellos elegidos para la formación de la colección. No obstante, aunque en dicha guía se reseñan las pinturas del palacio, no se indica el lienzo de la condesa y, en el apartado *Appartamento dei quadri moderni/detto anche de' principi forestieri*, en la nota se precisa que se tuvo que omitir mencionar muchas pinturas buenas de este apartamento porque estaban colocadas aquí solo temporalmente, pero estarían destinadas a decorar las distintas villas reales (p. 170).

De todas maneras, la condesa tuvo el honor de figurar entre los autores de este aparato de celebración con una escena medieval que representaba al conde Rodolfo de Gruyère arrodillado frente al conde Pedro de Saboya. La fuente utilizada fue seguramente el texto de su amigo Luigi Cibrario, que describía el episodio que ocurrió en marzo de 1255, recuperándolo gracias a la investigación en los archivos de la Casa de Saboya (Pesci, p. 18).

Un volumen del académico Tommaso Vallauri describe las obras de esta galería, narrando la historia de las hazañas de los Saboya; para cada cuadro se realizó un grabado, pero curiosamente falta el grabado para el lienzo de la condesa; en las ediciones publicadas en episodios en la Biblioteca Italiana de octubre de 1845, la publicación se interrumpe prematuramente y ni siquiera se encuentra la reproducción. Por suerte, ha sido posible localizar una copia del grabado, basado en un dibujo de Giuseppe Zino, en el Instituto de Gráfica de Roma (fig.11).

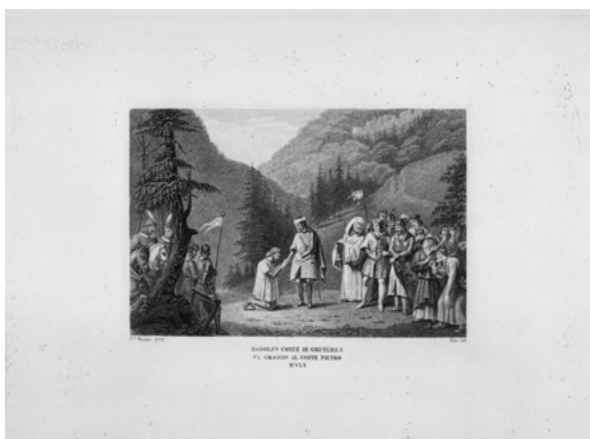


Figura 11. Anónimo, *El conde Rodolfo de Gruyère arrodillado frente al conde Pedro de Saboya*, 1844, grabado al aguafuerte. (Roma, Istituto Centrale per la Grafica. Fuente: © Istituto Centrale per la Grafica, Roma)

En la descripción, Vallauri anuncia que la pintora representó con precisión el paisaje alpino como telón de fondo al encuentro de los dos condes, pintándolo en vivo. En el grabado se aprecia la atención prestada a la estructura y organización de figuras: el centro es ocupado por el gesto de respeto, y sobre él gravita la intersección de numerosas líneas diagonales, las de las montañas, de la espalda de Rodolfo de Gruyère, de los brazos y de la espalda de Pedro de Saboya; además, un gran árbol apostado a la izquierda actúa como telón de fondo y deja entrever el cortejo de Rodolfo de Gruyère, menos numeroso que el variado séquito de Pedro de Saboya.

En 1880, la pintura era propiedad de la corona, junto con otras tres obras de la misma serie y tamaño realizadas por Bisi, Gonin y Storelli, en el salón de hospedería del pabellón de caza de Stupinigi (*Archivio di Stato di Torino*, Casa di Sua Maestá, m.12945), pero de las que actualmente se ha perdido su rastro.

## 7. Últimos años de vida

El año de la última exposición fue también el *annus horribilis* de la condesa por la temprana pérdida de su marido y la de su afectuoso cuñado en 1843 que la sumieron en una profunda desesperación, como se desprende de una carta a Massimina escrita el 10 de julio 1847 en la que se quejaba de sus problemas de vista por los que temía intentar pintar incluso con gafas (*Biblioteca Nazionale di Firenze*, Carteggi Vari, 463, n.40).

En las últimas cartas contrasta una situación de profunda tristeza provocada por su soledad, a la vez que tenía ganas de vivir y seguir descubriendo cosas. En 1851 abandonó el sur de Italia, donde no quería ir mientras fuera *serva degli stranieri*, y el 15 de junio le escribió a una amiga sobre sus vacaciones en Génova, comentando que planeaba viajar a Londres, París y Bélgica donde tenía parientes. Al año siguiente relató brevemente haber estado en Francia e Inglaterra, por el empeoramiento del problema ocular, que le había llevado en 1853 a operarse de cataratas sin éxito. Mientras tanto, prosiguió sus actividades caritativas, se ocupó de los jóvenes exiliados y, en 1854, adoptó a Luigi Arcozzi, un joven abogado que había perdido a su madre y que emigró en abril de 1848 para huir de los austriacos; dicho joven tomó el apellido Masino, convirtiéndose en el heredero de la condesa (*Archivio di Stato di Torino*, Emigrazione italiana, m.3).

Entre las disposiciones del testamento destaca que dejó a su hijo adoptivo parte sustancial de su herencia, a su amigo Cibrario algunas pinturas de su elección, a Clementina el retrato del obispo armenio, a la marquesa Sofia Brignole Rostan su retrato en miniatura hecho por Alberto Cugia, a su amiga Giuseppina Roasenda Delmele Salambertetto el retrato de figura entera de su cuñado, a la dama Giuseppa Melyna di Capriglio una *Addolorata* firmada por Conka y a su primo señor Gonella los pequeños retratos de figuras enteras de sus padres. Tampoco se olvidó de los más necesitados: hizo una generosa donación de una propiedad de Grugliasco al Instituto Real de Sordomudos, instituido por Carlo Alberto en 1838, con la que se construyó el primer edificio en Turín dedicado a la educación de sordos y luego el gran centro de Pianezza, donde aún se conserva un busto-retrato de la pintora y mecenas realizado en 1869 por el escultor Giuseppe Dini, una placa en su honor y un autorretrato, que la muestra en su vejez, probablemente ya muy afectada por la enfermedad ocular que empeoró hasta al punto de no ver.

En sus últimas cartas expresa quejas y valoraciones sobre su existencia, una actividad cultural aún ferviente y un compromiso hacia los necesitados y los exiliados políticos que fueron acogidos en su vivienda (*Biblioteca Nazionale di Firenze*, Carteggi Vari, 463, n.40).

Finalmente, la condesa falleció en Turín, asistida por su hijo, el 11 de enero de 1856, tras dos años padeciendo un cáncer de mama.

## 8. A modo de conclusión

En octubre de 1852, en una conmovedora carta, la pintora expresó su desencanto con la sociedad romana. Su experiencia tras haber vivido muchos años en la ciudad papal le había llevado a distinguir entre la obra del hombre y la de Dios, concluyendo con una dura afirmación sobre la infelicidad de las mujeres de letras, citando para sí misma que, aun no habiendo tenido mérito, sufrió la envidia y persecución de mujeres y artistas cuando era joven y un aislamiento que hubiera sido absoluto si no hubiera contado con pocos, pero excelentes amigos. Esta última declaración evidencia la dificultad de ascenso profesional de las artistas, aunque a veces, a pesar de las dificultades relacionadas con la formación, de los obstáculos para acceder a instituciones y espacios reservados solo para hombres y, sobre todo, de los prejuicios sobre su capacidad, lograban competir con ellos también en la pintura más solemne y refinada por sus propios méritos.

## Referencias

- Alacevich, A. (2004). *Artiste di corte da Emanuele Filiberto a Vittorio Emanuele II*. Théléme.
- Avattaneo G. (1864). *Camposanto di Torino. Collezione di tutte le iscrizioni inamovibili scolpite sulle lapidi e sui monumenti sepolcrali esistenti nella necropoli di Torino dalla sua fondazione a tutto il 1863 raccolte e collocate per ordine di data da Giuseppe Avattaneo*. Tipografia Cerutti e Derossi.
- Baudi di Vesme, A. (1963). *Schede Vesme. L'Arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*. Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti.
- Borghese Masino di Mombello, O. (1839). Biografía del P.Ottavio Assarotti. Fondatore delle scuole de' sordimuti a Genova. *Museo scientifico, letterario*. Anno I, 337-341. Stabilimento Tipografico Fontana.

- Borghese Masino di Mombello, O. (1840). Il Mercoledì delle Ceneri. *Museo scientifico, letterario ed artistico*. Anno II, 68-69. Stabilimento Tipografico Fontana.
- Cardona Suanzes, A. (2020). Aficionadas, pintoras y miniaturistas en la España de la primera mitad del siglo XIX. En *Invitadas: Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España 1833-1931* (pp. 262-271). Museo Nacional del Prado.
- Casavecchia B. (2000). Senza nome. La difficile ascesa della donna artista. En Negri A., *Arte e artisti nella modernità* (pp. 83-108). Jaka Book.
- Castelnuovo, E., Rosci, M. (1980). *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna (1773-1861)*. Vol.I. Regione Piemonte.
- Catalogo degli oggetti ammessi alla pubblica esposizione procurata dalla Società Promotrice delle Belle Arti in Torino l'anno 1844.* (1844). Pietro Marietti Editore.
- Catalogo dei prodotti dell'Industria de' Regi Stati ammessi alla prima Triennale Pubblica Esposizione dell'anno 1829 nelle sale del R.Castello del Valentino.* (1829). Tipografia Chirio e Mina.
- Catalogo dei prodotti dell'Industria de' R.Stati ammessi alla seconda triennale pubblica esposizione dell'anno 1832 nelle sale del R.Castello del Valentino e degli oggetti di Belle Arti che ne accrescono l'ornamento.* (1832). Tipografia Chirio e Mina.
- Catalogo dei prodotti dell'Industria de' R.Stati per la Pubblica Esposizione dell'anno 1844.* (1844). Tipografia Chirio e Mina.
- Cibrario, L. (1841). *Storia della Monarchia di Savoia*. vol.III. Alessandro Fontana.
- Gazzetta Piemontese*, 2 de mayo 1829, p. 333.
- Gazzetta Piemontese*, 15 de enero de 1856, p. 1.
- Gozzoli, M.C. (1980) Il "gentil sesso". En Castelnuovo, E., Rosci, M., *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna (1773-1861)*. Vol.I. (pp. 444-445). Regione Piemonte.
- Incisa della Rocchetta, G. (1979). *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*. Accademia di San Luca.
- Lanteri, F. (1829). *All'esimia signora contessa Ottavia Borghese Masino di Mombello nata Borghese ode sull'esposizione de' prodotti d'industria e BB.AA. de' Regi Stati nel Real Castello del Valentino*. Stamperia Reale.
- Lamberti, M.M. (1981). La Società Promotrice di Belle Arti in Torino; fondatori, soci, esposizioni dal 1842 al 1852. En Gozzoli, M.C., *Istituzioni e strutture espositive in Italia, secolo XIX: Milano, Torino* (pp. 289-321). Scuola Normale Superiore di Pisa.
- Le glorie delle Belle Arti esposte nel Palazzo di Brera l'anno 1833.* (1833). Pietro e Giuseppe Vallardi Editore.
- Lollobrigida, C. (2013). *Donne che dipingono. Itinerari romani. Sulle tracce delle artiste dal XVI al XXI secolo*. EtGraphiae.
- Mariaux, P.A. (2015). *L'Abbaye de Saint-Maurice d'Againe 515-2015, Le trésor*. Vol.II. Infolio.
- Marini, G. L. (2013). *Dizionario dei pittori piemontesi dell'Ottocento*. AdArte.
- Montecchi, P. (2016). *Giuseppina Anselmi Faina. Una pittrice dell'Ottocento tra Piemonte ed Umbria*. Ceccarelli.
- Notizia sulle opere di pittura e scultura esposte nel Palazzo della Regia Università.* (1820). Stamperia Reale.
- O. (1838). Esposizione degli oggetti di Belle Arti e d'Industria al Valentino. *Messaggiere Torinese*. Anno IV, n.24, 97.
- Pesci, U. (1901). *Il Re martire. La vita e il regno di Umberto I*. Zanichelli.
- Peyrot, A. (1972). *La Valle d'Aosta nei Secoli. Vedute e piante dal IV al XIX secolo*. Tipografia Torinese Editrice.
- Reviglio della Veneria, M.L. (2014). *Recherche sui pittori di famiglia. Artisti della nobiltà tra il XIX e il XX secolo*. Medias.
- Ricorda, R. (2011). *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento. Dall'Adriatico all'altrove*. Odeporica Adriatica. Palomar.
- Rovere, C. (1858). *Descrizione del Reale Palazzo di Torino*. Tipografia Eredi Botta.
- Sacchi, D. (1836). Donne illustri contemporanee. *La Fama*, n.64, 27 maggio 1836, 1.
- Sacchi, D. (1836). La profezia del Tasso. *La Fama*, n.64, 27 maggio 1836,1-2.
- Salata, F. (1931). *Carlo Alberto inedito, Il diario autografo del Re. Lettere intime ed altri scritti inediti*. Mondadori.
- San Martino, F. (1787). *Alla gentildonna Gioseffina Borghese: la pittura ad olio: poemetto/ di Felice San Martino*. Stamperia Reale.
- Spalla, C. (1839). Alla Contessa Ottavia Masino di Mombello su parecchi suoi dipinti. *La Strenna Piemontese*. Anno secondo, 269-271.
- Stefani, G. (1856). *Epistolario di Silvio Pellico*. Le Monnier.
- Trasforini, M.A. (2007) *Nel segno delle artiste. Donne, professioni d'arte e modernità*. Il Mulino.
- Vallauri, T. (1845). *Fasti della Real casa di Savoia e della Monarchia*. Pomba.