

Bernini y la capilla Cornaro

Diego SUÁREZ QUEVEDO
Universidad Complutense
de Madrid

“... [Y]a los testimonios contemporáneos aludían a Bernini como] *un verdadero «regista» no sólo de la escena, sino de Roma misma -entendida como escena de un teatro que es el mundo-, así como de sus proyectos aislados, sobre todo de aquellos en los que su concepción del «bel composto», según Baldinucci, o del «maravilloso compuesto», según su hijo Domenico Bernini, confirmaban que, como él mismo decía, quien «no sale de la regla no la salta nunca» ... la capilla Cornaro en Santa María della Vittoria, con el éxtasis de Santa Teresa, la Fontana dei Quattro Fiumi en la Piazza Navona o su Constantino en la Scala Regia del Vaticano, [constituyen] variaciones todas sobre el mismo concepto, sobre el mismo tema, aunque de dimensiones distintas, y no sólo por el tamaño, sino también por las consecuencias que implican: teatro en el teatro, templo en el templo, milagro eternamente representado en un espacio sagrado en el caso de la primera ...”.*

Delfín Rodríguez Ruiz¹.

I. Introducción.

II. La escultura del Éxtasis.

III. La capilla Cornaro.

IV. Addenda.

Santa Teresa y el mundo teresiano del Barroco,
San Lorenzo del Escorial 2015, pp. 567-580. ISBN: 978-84-15659-31-0

¹ “Gian Lorenzo Bernini y la Monarquía Hispánica”, pp. 12-43 [la cita en p. 13; el destacado es mío], en *Bernini. Roma y la Monarquía Hispánica*, edición a cargo de Delfín Rodríguez Ruiz. Madrid, Museo del Prado, 2014; obra editada con motivo de la exposición *Las Ánimas de Bernini. Arte en Roma para la corte española*, celebrada en el Museo Nacional del Prado, Madrid (6 de noviembre de 2014-8 de febrero de 2015). Remitimos a la completísima bibliografía incluida en esta publicación, desde las aportaciones (1968-2006) de Irving Lavin, referente y gran patriarca de los estudios berninianos, a Rudolf Wittkower (1958-1979), Paolo Portoghesi (1966-2001), Howard Hibbard (1961-1982), Marcello Fagiolo (1971-2013), Maurizio Fagiolo dell’Arco (1982-2002), hasta las del propio comisario de la exposición citada, Delfín Rodríguez (1991-2014).

I. INTRODUCCIÓN

Cita admirable, contundente, precisa y extraordinariamente aclaratoria de este autor, profundo conocedor y estudiioso de Gian Lorenzo Bernini (Nápoles: 1598-Roma: 1680) y el arte del *Sei-Settecento*, con la Ciudad Eterna como eje, pero no sólo; he tratado de “acomodarla”, pecando de restrictivo en relación con los intereses a tratar seguidamente, a la capilla Cornaro que ya aquí queda perfecta y certeramente perfilada, dentro del arte, poética y ámbito bermínianos que, desborda incluso, la Roma *seicentista*; Bernini y capilla Cornaro son datos y referentes de la cultura artística occidental, desde cualquier ángulo que se les encare y a todos los niveles que se les estudie y trate.

La conformación de la capilla Cornaro, 1647-1653, corresponde al pontificado de Inocencio X Pamphili (1644-1655) y, por tanto, “horas bajas” para Bernini; un paréntesis digamos de ocaso para el artista, que no obstante diseña y ejecuta esta obra paradigmática en *Santa Maria della Vittoria*, entre los pontificados de Urbano VIII Barberini (1624-1644) y Alejandro VII Chigi (1655-1657) en los cuales había sido y será respectivamente *factotum* y artista oficial en Roma².

Comentarios, miradas -nunca mejor vía en el caso de Bernini y sus intenciones- y reflexiones sin ánimos de exhaustividad y, desde luego, sin pretensiones conclusivas, constituyen las intenciones que aquí me propongo, incidiendo en la ideación, diseño, logros e intenciones -valga la redundancia- de Bernini en esta obra, precisando de entrada que, en mi opinión, ni se debe ni conviene encarar de otro modo que como Capilla en su conjunto, como el adecuado y perfecto *locus* y ámbito exquisita y brillantemente preparado, calculado e ideado en todos sus detalles por el artista napolitano, para exponer y presentar el éxtasis de Santa Teresa, el centenario de cuyo nacimiento celebramos este 2015 y que es precisamente el ícono del *Symposium* escurialense de este año. Escultura extraordinaria en sí misma e hito de la producción plástica bermíniana, fue concebida en íntima y necesaria relación con la capilla Cornaro, por lo cual,

² La vinculación y relaciones continuadas con la monarquía hispánica quedaron expuestas, valoradas y óptimamente perfiladas, entre 1619 y 1666, en la citada exposición, 2014-2015 del Museo del Prado, así como en la publicación subsiguiente, asimismo citada, con el correspondiente catálogo de las obras expuestas y la precisa aportación de FAGGIOLO, Marcello: “La España secreta de Bernini: debate político, fiestas y apoteosis”, pp. 44-73 [*Bernini. Roma y la Monarquía Hispánica, op. cit.*], que supone el brillante y adecuado complemento al catálogo de obras y al estudio del profesor Rodríguez Ruiz, también reseñados.

insisto, no debe disociarse de ésta que, como se precisaba en la cita de inicio de estas líneas, fue concebida como *templo en el templo* y el Éxtasis de la santa de Ávila, como *teatro en el teatro*, en los términos y planteamientos más excelsos y efectivos emanados del genio de Bernini; escultura, arquitectura, pintura, luz y escenografía, se dan aquí la mano en una magna composición, todo en claves del asimismo citado *bel composto* que ensamblara y concatenara el más conspicuo *regista*. Una controlada orquestación de las artes fruto de continuadas experiencias previas y, a su vez, base de futuros logros y aportaciones³.

Como autor teatral e incluso actor que había sido, Bernini al encarar el diseño de la Capilla, conocía perfectamente todos los mimbres al efecto, nunca mejor dicho, y además desde dentro, pudiendo apurar la escenografía, llevar y llegar a determinados puntos límites en pro de sus concepciones, ideaciones, ambientaciones y presentaciones, sorpresivas, atrayentes y siempre sugestivas y persuasivas respecto al espectador; en otras palabras, ir más allá de las normas sin transgredirlas, mediante un calculado uso de licencias muy pensadas y meditadas, a partir de un improbo trabajo previo basado ante todo en el dibujo, cuyo manejo y adaptación a obra y espacio, en los más mínimos detalles y en el conjunto, fue determinante en el artista que, como quedaba expresado certeramente en la cita introductoria, llegó a hacer de la propia Roma una espléndida escena como teatro del mundo.

II. LA ESCULTURA DEL ÉXTASIS

Se trata de una fidedigna transcripción a blanquísmo mármol de Carrara⁴ del celebérrimo párrafo en que la propia Santa de Ávila, en el *Libro de su*

³ Como conjunto monumental, la capilla Cornaro es un auténtico referente de -y vía hacia- la Cátedra de San Pedro (*Cathedra Petri*) del ábside de la basílica de San Pedro de Roma, 1657-1666, usualmente considerada culmen de la carrera y producción berninianas [vid. WITTKOWER, Rudolf: *Gian Lorenzo Bernini. El escultor del barroco romano*. Madrid, Alianza, 1990 (Phaidon Press Limited, Oxford, 1955, 1981), “Catálogo”, pp. 196-325, Cat. 61: *Cathedra Petri*, pp. 273-276; en adelante, simplemente, Witt. y el número de su catálogo e HIBBARD, Howard: *Bernini*. Madrid, Xarait, 1982 (1^a ed. Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex, England, 1965), pp. 141-144; en adelante, simplemente Hibbard]. Ante todo la *Cathedra*, visualizada a través del *Baldaquino* vaticano, 1624-1633, cuestión que ya explicitaba un dibujo del propio Bernini (Hibbard, p. 143), como expresión excelsa y perfecto *concreto* de la *Ecclesia Triumphans*.

⁴ Escultura-alto relieve [aún frente a la obra, no estaremos seguros de si es escultura estricta y/ o alto relieve; ni en esto puede disociarse del contexto arquitectónico-escenográfico] y complemento de rayos dorados que “descienden” del Paraíso; altura: 350 cm.

vida⁵, describe su experiencia mística entre dolor físico, unión espiritual con la divinidad y ensoñación-aceptación plena con total entrega, que Bernini representa con excepcional sabiduría, no exenta de dosis notorias de sensualismo, con Santa Teresa elevada sobre una nube -“arrebatada” hacia lo alto, hacia la divinidad, desde el suelo de su celda- para recibir el dardo que porta el enviado de Dios que se concretiza en un hermoso muchacho de rostro sonriente y con atisbos de una cierta complacencia “perversa”. Constituye el punto focal y de máxima referencia tanto de la estructura conformada a modo de retablo, casi mejor “continente escenográfico”, como de toda la capilla⁶. Santa, nube y querubín armado, que ya ha atravesado con su dardo el alma de la Santa, destacan como ingrávidos en su preciso y calculado *locus*; representación congelada en un instante supremo del éxtasis, en que el ámbito más oscuro de todo el entorno, potencia el níveo blanco del grupo escultórico que asimismo recibe la luz dirigida desde lo alto.

Al parecer, el propio Bernini aducía complacido, que era la escultura más bella que había realizado y, desde luego, se trata de un grupo del que dimana el *bel composto* que precisara Baldinucci. Lo que resulta indudable es la madurez alcanzada por el artista en esta escultura, controlando pausas, movimiento y flexibilidad en todos sus componentes, con un grado de libertad que ahora, en el pontificado del papa Pamphili sin las imposiciones y controles de la oficialidad Barberini, despliega sin cortapisas; cenit acaso de su producción escultórica, sus logros y alcances ya se intuían en la gran obra inmediatamente anterior, la Fuente del Tritón⁷, 1642-1643, en la romana plaza Barberini, o en la denominada Tumba de María Raggi⁸ de 1643, monumento funerario de esta monja en *Santa Maria sopra Minerva*.

Ante la disyuntiva, ya aludida, de escultura y/ o relieve, suele aludirse al “carácter y tratamiento pictóricos” del Éxtasis de Santa Teresa, al tiempo que se

⁵ Autobiografía escrita entre 1561/ 1562 y 1565/ 1566, usualmente conocida como *Libro de la vida* de Santa Teresa de Jesús (Transverberación, XXIX, 13); *en el siglo*, como solía entonces aludirse a la condición seglar previa a la conventualidad y cambio de nombre en el clero regular, Teresa de Cepeda y Ahumada (Ávila: 1515-Alba de Tormes: 1582); obra publicada en 1588 por fray Luis de León. Fue beatificada en 1614 por Paulo V Borghese y canonizada en 1622 por Gregorio XV Ludovisi y, en 1970 proclamada Doctora de la Iglesia por Pablo VI.

⁶ Siempre como capilla Cornaro en su conjunto, *vid. Hibbard*, pp. 111-124 y Witt. Cat. 48, pp. 251-253; se trata de la personificación del querubín portador del “dardo de oro largo” que, en su punta, “parecía tener un poco de fuego”, según el relato teresiano, y que le producía un “grandísimo dolor, que me hacía dar aquellos quejidos”, que no era “un dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo...”; “... requiebro tan suave, que pasa entre el alma y Dios...”.

⁷ *Vid. Witt. Cat. 32, p. 232; Hibbard, pp. 94-97.*

⁸ *Vid. Witt. Cat. 44, pp. 246-247; Hibbard, pp. 92-93.*

señala como “precedente pictórico” el Éxtasis de Santa Margarita de Cortona, 1621, de Giovanni Lanfranco que, en la actitud de esta Santa al recibir el mensaje divino, sí pudo interesar a Bernini; por lo demás, el carácter plástico de la obra berninesca es obvio, pero a renglón seguido, habría que matizar que las sutilezas y los planos cambiantes de las superficies que esperan la luz o luz-sombra para mostrarse, ante todo la soberbia vestimenta de la Santa, así como la ingratitud del grupo, autorizan el apelativo de más propio de la pintura, pero es algo difícil de admitir si no se acompaña dicho calificativo de las pertinentes matizaciones⁹.

En la idea de dos figuras como paralizadas en un instante supremo de la acción, sí cabe aludir desde mi punto de vista, a la trayectoria recorrida por Bernini plena de experiencias, de continua superación de sí mismo y de madurez escultórica, desde su Apolo y Dafne Borghese¹⁰, 1622-1625. ¡Cuánto camino recorrido!, cabría decir; el toque del dios paraliza a la ninfa que ya comienza a ser árbol; toque físico; en la capilla Cornaro, traspasada el alma de Santa Teresa por el dardo místico del querubín, que sólo toca su vestimenta, queda extáticamente como suspendida, ingravidísima y espiritualmente complacida. Sería como la diferencia entre el hecho realizado en la primera, y la consumación del milagro, en la segunda. El rostro entre exangüe y ensueñado de la Santa, sus párpados cerrados, la boca ligeramente abierta y su mano izquierda, la más visible, laxa y sin fuerzas, en tanto que la derecha queda como engarfiada, así como las calidades y cualidades del importante componente textil, inciden en ello, de tal modo, que el grupo escultórico parece flotar ingravido en y sobre el fondo y, de modo rotundo, destacado y priorizado, a lo que coadyuva fehacientemente el rutilante blanco del mármol de Carrara.

Como pieza escultórica, ésta de Santa Teresa preludia, es referente y vía para la más tardía obra, La Beata Lodovica Albertoni, 1674, en la capilla Altieri de la romana iglesia de *San Francesco a Ripa*, realmente la agonía final de esta beata bajo un gran cuadro de la Sagrada Familia¹¹; pero es preciso señalar que, en la capilla Altieri, Bernini diferenció conscientemente arquitectura y pintura de la escultura de la Albertoni, otorgándoles funciones diversas, dando una vuelta de tuerca al proceso de ensamblaje, unificación y conformación de un todo único e indivisible, que quedó culminado en la capilla Cornaro.

⁹ En planteamientos o juicios más o menos “comprometidos” y precisen de una aclaración, puede ser conveniente añadir “en tanto que” y la matización o alegato que lo valide en relación con la obra/ obras, artista/ artistas, encargo/ encargos, comitente/ comitentes, etc., todo en su preciso contexto; en el caso que aquí trato y su *factotum* -Bernini- aludir simplemente a barroco, aclara muy poco al tiempo que es obvio, si no se precisan las coordenadas *ad hoc*.

¹⁰ *Vid. Witt. Cat.* 18, pp. 211-212; Hibbard, pp. 33-43.

¹¹ *Vid. Witt. Cat.* 76, pp. 298-300; Hibard, pp. 198-205.

He querido destacar un tanto y prioritariamente el grupo escultórico de la capilla Cornaro, a pesar de haber insistido justo en lo contrario, en función del centenario del nacimiento de Santa Teresa *leit-motiv* de este *Simposium*. Asimismo por atender a aspectos, a mi juicio, muy significativos planteados en la reciente exposición, 2014-2015, del Museo del Prado ya reseñada; como no podía ser de otro modo, la atención de Bernini en relación a este grupo escultórico fundamental y verdadero *umbilicus* de toda la Capilla, fue grande, intensa y, de algún modo, primigenia. Así se hizo constar que el conocido boceto en terracota, no aceptado con unanimidad por la crítica, no fue un “simple estudio previo”, sino el boceto como idea primigenia presentado por el artista al comitente, lo cual le confiere otro valor y alcance, fechándose c. 1647, tras precisar el recorrido de la pieza, con su bibliografía específica, en su periplo de Venecia a San Petersburgo¹²; se incluye aquí, también, un dibujo de Bernini con sendos estudios de la cabeza de la Santa española¹³, asimismo de c. 1647.

Respecto a este crucial grupo escultórico, quiero reseñar que el carácter asexuado del querubín, al que se alude a menudo, ni resulta tan claro ni tiene, a mi modo de ver, excesiva importancia tal cuestión -hoy diríamos que no computa-; sí, en cambio, su vestimenta más holgada, suelta y de textura contrastante con la más “rígida”, si es posible tal término aquí, de la Santa, de textura más prieta diríamos y, a su vez, ambas muy diferentes de la correspondiente a las nubes; esto sí es elocuente y contundente, al tiempo que congruente con la poética y dicción berninescas alcanzadas en esta obra.

III. LA CAPILLA CORNARO

A través del encargo de un ilustre veneciano que quiso, a mediados del siglo XVII, tener su capilla funeraria en una relativamente sencilla iglesia romana, quedó conformado uno de los más completos y excelsos homenajes a la gran mística española, obviando fronteras y demarcaciones territoriales. En efecto, el cardenal Federico Cornaro¹⁴ encargaba a Gian Lorenzo Bernini en 1647 su

¹² RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: *Bernini. Roma y la monarquía hispánica*, op. cit., Cat. 16, pp. 110-112, correspondiente al apartado II: “Roma, teatro de las naciones”; *El éxtasis de santa Teresa*, terracota, 45 X 35 X 32 cm. San Petersburgo. Museo Estatal del Hermitage. H. ck. 619

¹³ *Ibidem*, Fig. 54, p. 110; sanguina, 280 X 207 mm. Leipzig, Museum der Bildenden Künste, inv. NI. 788(2r.)

¹⁴ Federico Baldissera Bartolomeo Cornaro (1579-1653), Cardenal con los título de *Santa Cecilia in Trastevere* (1627) y *San Marco* (1629) y Patriarca de Venecia entre 1631 y 1644; miembro de la importante e influyente familia Cornaro, Cornèr en Venecia, y descendiente de la gens *Cornelia*, una de las principales familias patricias de la antigua Roma. Baste recordar, entre *Quattro e Cinquecento*, a Caterina Cornaro, reina de Chipre, usualmente conocida como la

capilla funeraria, ya indisolublemente unida a su apellido, sita en el brazo izquierdo del transepto¹⁵ de *Santa Maria della Vittoria*, iglesia de los carmelitas descalzos en Roma y, al ser de la rama masculina de la orden, con funciones parroquiales; es decir, un auténtico espacio público y cara a la feligresía que, con toda seguridad, estimuló la imaginación de Bernini, en su planteamiento e ideación del conjunto como una escenografía total del milagro. Éste, además de la luz natural sabiamente dirigida y potenciada por este consumado *regista*, habría que imaginarlo, sin luz eléctrica posible, con la oscilante iluminación de cirios en sus correspondientes candelabros; con todo ello, el hecho persuasivo quedaba prácticamente asegurado, cara al fiel-espectador.

Para alojar la preciado grupo escultórico comentado de la Transverberación de Santa Teresa, Bernini concibió y trazó un receptáculo o *locus* arquitectónico, esto es que comportaba un espacio, a modo de pequeño templo oval, con su eje menor marcando la profundidad de este especial tabernáculo y el mayor perpendicular al anterior y de desarrollo axial paralelo al fondo de Capilla; es el templo en el templo reseñado, de fondo cóncavo¹⁶ que, hacia el interior de la iglesia carmelitana, presenta un alzado a modo de precioso retablo marmóreo o fachada convexa, abierta mediante una hornacina central que, concebida como escenario, aloja y posibilita la visión del éxtasis teresiano y los dorados rayos que materializan la luz celestial que es, asimismo, luz dirigida desde un oculus superior no visible en principio, hasta no situarse al pie mismo de la citada fachada. Óculo o transparente que se sitúa en el centro de la bóveda de este peculiar micro templo, no visible como ha quedado puntualizado, con la intención de que parezca recoger la luz emanada desde una pintura al fresco, en la bóveda general de la Capilla que obviamente “engloba” y contiene, a modo de *sancta sanctorum* o tabernáculo donde acaece el milagro, que representa el Paraíso¹⁷, y desde donde parecen descender y materializarse tanto la luz

Regina Cornaro [respecto a Caterina Cornaro, vid. SUÁREZ QUEVEDO, Diego: “Miradas y reflexiones sobre Gentile Bellini quinientos años después”, *Anales de Historia del Arte*, nº 17 (2007), pp.247-276]

¹⁵ Esto es del lado del Evangelio; capillas, altar con su pala correspondiente o retablo en su caso, que se ubicaban en estos precisos lugares -uno u otro lado del transepto- lo hacían en un privilegiado *locus*, desde que fuera ponderado por la Compañía de Jesús, en su iglesia madre, *il Gesù* de Roma (Vignola, 1568), que reservó para capilla de San Ignacio de Loyola, fundador de la Orden, precisamente el lado izquierdo del transepto. Imágenes de la muerte, representada en varios esqueletos, forman parte del solado de la Capilla, incidiendo en el carácter funerario de la misma.

¹⁶ Construcción visible al exterior, como una pequeño estructura sobre ménsulas, que se corresponde con el citado fondo cóncavo al interior y, obviamente, en el correspondiente brazo del transepto; “añadido” asimismo de concepción berniniana.

¹⁷ Pintura diseñada por Bernini y ejecutada por Guido Ubaldo Abbatini (c. 1600-1656), colaborador habitual del aquél, c. 1630-1650, dispuesta sobre y en torno a la ventana

divina (concretizada en los aludidos rayos), como el propio querubín, que adquiere conformación humana, para cumplir su muy especial misión. Un dibujo de mano de Bernini al efecto con la ventana y la pintura de sus entornos, c. 1647-1651, avalan lo dicho; asimismo ha llegado a nosotros una vista general de toda la Capilla, una pintura, 1651-1652, óleo sobre lienzo, realizada por Guido Ubaldo Abbatini pintor y asiduo colaborador de Bernini¹⁸.

La aludida fachada convexa, de cuidadísimo, refinado y muy meditado diseño, queda planteada a modo de precioso retablo, con hornacinas laterales, ciegas y planas, enmarcadas por pilastras, en las que se disponen materiales más claros sobre el fondo oscuro, pero menos que el blanquísimo mármol del grupo escultórico central, al cual de este modo potencian. Desde estas superficies laterales, se curva con agilidad y *grazia infinitas*¹⁹, la gran hornacina horadada del centro, en realidad el único y definitivo alzado凸, sobre columnas exentas y pareadas que sostienen un elegantísimo frontón triangular y asimismo convexo, cuya parte central queda retranqueada. En general con los precisos, calculados y contenidos toques más claros en los materiales circundantes al éxtasis como elemento absolutamente prioritario, predominan los materiales oscuros, verdes y marrones. Todo ello asegura el impacto visual como sutil escenografía teatral, supeditada a la escena central y primordial de la Transverberación, que se desarrolla en su propio y más íntimo espacio. Soberbia y magistral solución global, atendiendo al tiempo, a los más mínimos detalles parciales, con una sabia unificación y concatenación de las artes, por parte del consumado *regista* que fue Gian Lorenzo Bernini que, con libertad y creatividad plenas, elude todo tipo de convencionalismos y normas estrictas, pero sin transgresiones, mediante un control absoluto que mesura y mensura el todo y las partes; todo y partes que inexorablemente conducen la vista del espectador hacia ese punto álgido y prioritario de toda la escenificación: el éxtasis de Santa Teresa.

Éxtasis que, de manera privilegiada y extraordinaria, contemplan, parecen discutir y comentar, desde sendos palcos-proscenios laterales engalanados

rectangular de fondo de la Capilla al completo, con su vidriera; elemento que atendió y cuidó especialmente Bernini en sus diseños, así como a las partes de la pintura a desarrollar a su alrededor.

¹⁸ El dibujo figuró en la citada reciente exposición del Prado [vid. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, *op. cit.*, Cat. 14, pp. 106-107, *Ventana de la capilla Cornaro en Santa María della Vittoria*, 172 x 237 mm. Biblioteca Nacional de España, Madrid, Dib/16/ 42/ 20]. Esta ficha catalógrafa, como Fig. 53, p. 106, incluye la vista de Abbatini, óleo sobre lienzo, 168,5 x 120 cm. Staatliches Museum (inv. G 930), Schwerin

¹⁹ *Mutatis mutandi* y a una muy superior escala y con otras intenciones, es comparable a la hábil agilidad que, en su curvatura, planteará y evidenciará en la columnata de la plaza de San Pedro, desde la fachada de la Basílica y la conformación trapezoidal ante la misma, soluciones asimismo de raigambre escenográfica.

con sus correspondientes elementos textiles que cuelgan de sus antepechos, el comitente y su familia: el entonces dux o dogo de Venecia Giovanni Cornaro y seis cardenales Cornaro del siglo XVI. De este modo, conviven en ambos lugares una suerte de retratos con imágenes de un acusado decoro, convencionales *ad hoc*. Todos se hacen eco de lo que, de modo privilegiado, pueden contemplar desde sus proscenios, con unas arquitecturas que les confieren notoria profundidad y que conforman sendas perspectivas sesgadas respecto al hito focal. Una vez más, y de manera notoria, aparece clara la componente teatral del conjunto; de algún modo y siempre en esta línea escenográfica de eficacia rotunda, estos proscenios de los Cornaro sustituyen a las más tradicionales referencias funerarias, que solamente aparecen en esta Capilla en su solería.

Estos destacados espectadores pueden contemplar perfectamente una imagen mental que se configura como un fenómeno real, atrayente, convincente y persuasivo en muy alto grado, lo cual puede tener reminiscencias de la composición de lugar ignaciana glosada y recomendada en sus *Ejercicios Espirituales*²⁰, pero trascendida, a su vez, ante todo por el uso de la luz/ luces, la exultante escenografía y la precisa unión-concatenación de todos los elementos expuestos, presentados y, en su caso, ocultados.

Muy cuidado asimismo, con atención del propio Bernini -según diseños que nos han llegado- el resto de la Capilla, singularmente el gran arco doblado de acceso a la misma y su intradós²¹, con una esmerada decoración figurada que trata de “pulsar” al espectador y captar su atención, en un primer momento, potenciando la mirada hacia lo alto, hacia el gran fresco del *Paraíso*, con la convicción absoluta -como así suele suceder- que, una vez atravesado este umbral, somos atrapados irresistiblemente por el Éxtasis y su precioso ámbito.

IV. ADDENDA

No querría concluir sin hacer una serie de consideraciones que, a modo de apéndice o *addenda* y tras lo expuesto, incluyo aquí; más o menos personales y, desde luego, opinables, son consideraciones, creo, válidas, fundadas y comprobables.

²⁰ LOYOLA, san Ignacio de, *Exercitia spiritualis*. Roma, 1548, redactados seguramente c. 1526-1527.

²¹ Dibujo, asimismo, en la exposición citada, 2014-2015, del Prado; *op. cit.*, pp. 108-109, Cat. 15: *Proyecto para la decoración del arco de ingreso a la capilla Cornaro en Santa María della Vittoria*, obviamente de Bernini, 255 X 146 mm. Biblioteca Nacional de España, Madrid (Dib/ 15/ 20/ 50)

Un breve recorrido por la iglesia de Santa María della Vittoria, templo de dimensiones modestas, cuyo interior ha quedado literalmente “cuajado” de decoración, imágenes, elementos litúrgicos y pinturas de diversa cualificación, nos haría comprobar, aún más si cabe, la excepcionalidad de la capilla Cornaro, su refinamiento, calidades y contención al tiempo, como he reseñado y reiterado²².

Sobre un lugar santificado por la tradición, desde un humilde reducto dedicado a San Pablo, se asentaron los carmelitas descalzos a inicios del *Seicento*. Éstos²³ iniciaron, en 1605, la construcción de la iglesia, como capilla con igual advocación. Pasó luego a ser de advocación mariana, en función de una venerada imagen de la Virgen²⁴ aquí conservada hasta 1833; el templo fue ampliándose bajo dirección de Carlo Maderno, hasta 1624, año en que bajo directa protección y mecenazgo de Scipione Borghese, Giovanni Battista Soria²⁵ diseñaba y construía, entre 1624 y 1526, su fachada, con una traza más elaborada, que es el elemento más significativo de la iglesia arquitectónicamente hablando.

En el importante y privilegiado eje romano, hoy *Via XX Settembre*²⁶, entre el *Quirinale* y la *Porta Pia*, se insertaron en pleno *Seicento* las iglesias de *Sant'Andrea al Quirinale*, del propio Bernini y *San Carlino alle Quattro Fontane*, de Borromini, así como la iglesia de Santa Susana de Maderno, muy próxima a la de los carmelitas descalzos; en este “exigente” contexto urbano *Santa María della Vittoria*, fue quedando, y así es en la actualidad, como arquitectura menos significativa, más convencional y de escaso empeño, incluso su fachada que no es comparable a la de Santa Susana de Maderno, ni en estructuración ni composición arquitectónicas, al tiempo que se constituía en un hito del binomio arquitectura-ciudad, en función de la visión desde el ámbito urbano.

²² Por cierto que la actual vidriera en la ventana de fondo comentada, con una imagen de la santa de Ávila, es un añadido relativamente reciente y, en mi opinión, de dudoso buen gusto y poco adecuado al contexto.

²³ De modo oficial, según dictamen favorable de Paulo V, desde 1606 se permitían sus fundaciones en todo el orbe católico; ésta pasa por ser la primera de las mismas, con sede conventual contigua a la iglesia.

²⁴ Milagrosamente había hecho factible la victoria católica (1620) en Bohemia. De ahí la denominación de *Santa María della Vittoria*; advocación que será confirmada tras la reconquista de Praga, 1671, bajo su amparo y patrocinio.

²⁵ Vid. WITTKOWER, R., “Paulo V y Scipione Borghese como mecenas”, pp. 28-37, en *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*, Cátedra, Madrid 1979 y reeds. [1^a ed. inglés, The Pelican History of Art, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex, England, 1958]; para la fachada se propone aquí la data 1625-1627.

²⁶ Esta *Via Pia* fue el “sueño” de Pío IV, llegándose en el *Cinquecento* a realizar solamente la aludida Puerta de su nombre, c. 1561, con proyecto de Miguel Ángel (Puerta “hacia el interior urbano”); en el siglo XVII se levantaron aquí otros importantes templos.

Finalmente quiero exponer a modo de idea-reflexión, por supuesto como planteamiento a debate, la reseña y conjeturas siguientes, respecto a Rafael y la *Cappella Chigi en Santa Maria della Pace* de Roma.

Unos ciento ochenta años después, en Roma sí, pero en contextos muy diversos, se podría poner en paralelo hipotético a Bernini, en su concepción de la capilla Cornaro, en los componentes de escultura, pintura, luz, su simbiosis y “puesta en escena”, con el *Urbinate* y sus proyectos que no llegaron a materializarse para la citada Capilla de la *Pace* en Roma, la arquitectura de la misma²⁷ ya realizada, como toda la iglesia, en el *Quattrocento*; se trataba de aunar aquí la pintura exterior en torno al medio punto²⁸, pinturas de profetas encima y a ambos lados de la ventana superior, que proporcionaba luz natural a ser utilizada escenográficamente y un relieve en bronce de la Resurrección de Cristo; todo quedó en ideas, dibujos y proyecto salvo el fresco conocido como de *Las Sibillas*²⁹.

Por lo demás ambos artistas sintonizaban en genio creativo, sensibilidad, constante búsqueda de *l'idea del Bello*, meditadas y muy estudiadas composiciones e interacción de las artes, con el concurso de la luz tanto en la conformación berniniana como en el intento de Rafael.

La capilla Cornaro, de ideación y proyecto global de Bernini sí llegó a ser una feaciente realidad, que aún podemos contemplar y admirar; este ámbito cabría ser calificado como auténtico y emblemático hito de *Santa Maria della Vittoria* en la Ciudad Eterna.

²⁷ Realmente una gran hornacina, la primera a la derecha entrando en la iglesia, con una ventana sobre la misma.

²⁸ Fue lo único del ambicioso proyecto que sí llegó a realizar Rafael; se trata del fresco (c. 1511? - 1512-1514) con Ángeles y Sibillas realizado bajo comitencia de Agostino Chigi.

²⁹ Al respecto, *vid. DE VECCHI, P., “Estudios analíticos de la obra pictórica de Rafael* (pp. 81-125), en *La obra pictórica completa de Rafael*, Noguer-Rizzoli, Barcelona-Madrid, 1972; Cat. 107, pp. 110-111 y *ZANCAN, Mª A., Rafael. Catálogo completo de pinturas*. Akal, Madrid 1992, Cat. 56, p. 93.



Fig. 1. Éxtasis de santa Teresa y detalle.



Fig. 3. Capilla Cornaro, detalle.



Fig. 2. Capilla Cornaro. *Santa Maria della Vittoria*, Roma.

