

Enterrando al papa Ludovisi. El *apparato* fúnebre de Gregorio XV en el contexto político de la Roma de los Barberini¹

Eneko Ortega Mentxaka

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU) 

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.98882>

Recibido: 5 de noviembre de 2024 • Aceptado: 30 de abril de 2025 • Publicado: 1 de enero de 2026

Resumen: Este artículo analiza la ceremonia fúnebre celebrada en 1624 con motivo del primer aniversario de la muerte del papa Gregorio XV en la catedral de Bolonia. La ceremonia y el *apparato* alegórico desplegado en el templo fueron promovidos por el cardenal-nepote Ludovico Ludovisi, sobrino del difunto papa y uno de los mayores coleccionistas de arte de su época. Este *apparato* efímero, con una estrategia sensible y emotiva, se centró en exaltar las virtudes y la labor llevada a cabo por el pontífice y también en tratar de promover la imagen del cardenal en los círculos de poder de la Roma de Urbano VIII. Con ello, el cardenal quería establecer un marcador visual de la memoria cultural de su tío, creando un proyecto artístico de gran esplendor material, auténtico ejemplo de la retórica barroca de la época. El artículo reconstruye el programa iconográfico del *apparato* fúnebre, entendido como instrumento de propaganda, relacionándolo con las fuentes literarias y gráficas contemporáneas, así como con el ambiente de nepotismo reinante en la corte papal, para comprender el significado político y religioso de esta ceremonia.

Palabras clave: ritos fúnebres y ceremonias en el arte; arte italiano del siglo XVII; nepotismo; Ludovico Ludovisi (cardenal); Gregorio XV (papa); cultura visual.

ENG Burying Pope Ludovisi. The Funereal *Apparato* of Gregory XV in the Political Context of the Rome of the Barberini

Abstract: This article analyses the funeral ceremony held in 1624 on the occasion of the first anniversary of the death of Pope Gregory XV in the cathedral of Bologna. The ceremony and the allegorical *apparato* displayed in the church were promoted by Cardinal-nephew Ludovico Ludovisi, nephew of the late pope and one of the greatest art collectors of his time. This ephemeral *apparato*, with a sensitive and emotive strategy, focused on exalting the virtues and work carried out by the pontiff and also on trying to promote the image of the cardinal in the circles of power in the Rome of Urban VIII. In doing so, the cardinal wanted to establish a visual marker of his uncle's cultural memory, creating an artistic project of great material splendour, an authentic example of the Baroque rhetoric of the time. The article reconstructs the iconographic programme of the funereal *apparato*, understood as an instrument of propaganda, relating it to contemporary literary and graphic sources, as well as to the atmosphere of nepotism prevailing at the papal court, in order to understand the political and religious significance of this ceremony.

Keywords: funereal rites & ceremonies in art; 17th century Italian art; nepotism; Ludovico Ludovisi (cardinal); Gregory XV (pope); visual culture.

Sumario: 1. Introducción. 2. El patronazgo artístico en la Roma del Seicento. 3. El funeral de aniversario. 4. El *apparato* fúnebre y su programa visual. 5. El *apparato* fúnebre como instrumento de propaganda política. 6. Conclusión. 7. Referencias bibliográficas. 7.1 Fuentes literarias. 7.2. Otras fuentes

¹ Este artículo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación I+D+i *Disrupciones y continuidades en el proceso de la modernidad (siglos XVI-XIX). Un análisis pluridisciplinar (Historia, Arte, Literatura)*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (PID2020-114496RB-I00), y del Grupo (A) de Investigación del Sistema Universitario Vasco *Sociedades, Procesos, Culturas (siglos VIII-XVIII)*, financiado por el Gobierno Vasco (IT1465-22). El autor quiere expresar su más profundo agradecimiento a los padres jesuitas Ignacio Echarte (Loiolako Santutegia), Raúl González (Archivum Romanum Societatis Iesu) y Marek Ingłot (Pontificia Università Gregoriana), por hacer posible la estancia de investigación en Roma en 2019 en la que se gestó este artículo.

Cómo citar: Ortega Mentxaka, Eneko. “Enterrando al papa Ludovisi. El *apparato* fúnebre de Gregorio XV en el contexto político de la Roma de los Barberini”. En *Ecosistemas sagrados Imágenes de devoción, representaciones y medio ambiente* (siglos IV-XX), editado por Ivan Folletti, Adrien Palladino y Zuzana Frantová. *Monográfico temático, Eikón Imago* 15 (2025), e98882. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.98882>

1. Introducción

El 24 de julio de 1624 tuvo lugar la ceremonia fúnebre por el primer aniversario del fallecimiento del papa Gregorio XV en la catedral de Bolonia. El organizador de dicha ceremonia fue su sobrino, el cardenal Ludovico Ludovisi, quien encargó un magnífico *apparato* fúnebre que tenía como fin ensalzar la labor y las virtudes del papa fallecido. Este programa efímero fue diseñado por Giovanni Luigi Valesio, artista muy próximo a la familia Ludovisi. Como demostraré en las páginas siguientes, tanto la ceremonia como el programa visual adquieren pleno sentido en el contexto del mecenazgo artístico de la Roma de comienzos del Seicento, en cuyo panorama político el cardenal-nepote Ludovisi había jugado un destacado papel hasta que fue relegado durante el pontificado de Urbano VIII, perteneciente a la familia rival de los Barberini.

Este artículo tiene como principal objetivo analizar y reconstruir el *apparato* de 1624 a partir de diversas fuentes, situándolo en el contexto del nepotismo y el mecenazgo artístico de la Roma de principios del siglo diecisiete y el papel desempeñado por el cardenal-nepote Ludovisi en este ambiente político hostil para sus intereses. Así, desde la perspectiva de la historia de la cultura visual, este artículo queda enmarcado en una línea de investigación consolidada en la que, partiendo de las fuentes coetáneas, recurre a los principales investigadores actuales y a la historiografía más reciente sobre el tema.

Para comprender su sentido, este *apparato* debe ser analizado y contextualizado en el seno de la teatralidad barroca del Seicento y de los espectáculos efímeros, entre los cuales los funerales de estado constituyeron una destacada práctica de piedad y honra sociales hacia el fallecido². Las distintas celebraciones religiosas que llenaban de ambientes festivos los espacios urbanos estaban conformadas por distintas prácticas en función de la naturaleza de

cada espectáculo³. Todas ellas tenían en común la capacidad de transformar la arquitectura, hasta el punto de fragmentarla y dislocarla⁴, buscando hacer visible lo invisible y convirtiendo la arquitectura en un poderoso instrumento de evangelización⁵. Un ejemplo muy cercano al caso que me ocupa fue el de la ceremonia fundacional de la iglesia de Sant'Ignazio di Loyola en 1626, en la que todo el protagonismo recayó sobre el cardenal-nepote Ludovisi en calidad de fundador y en cuyo honor se desplegó un espectacular *apparato* en el que las alegorías de las Artes rendían homenaje al cardenal y a su tío Gregorio XV, como ya analicé en un artículo anterior⁶.

2. El patronazgo artístico en la Roma del Seicento

El funeral por el primer aniversario del fallecimiento de Gregorio XV⁷ fue celebrado en la catedral de Bolonia el 24 de julio de 1624. La ceremonia religiosa y su *apparato* fueron organizados a instancias del cardenal Ludovisi, sobrino del papa fallecido, dentro del contexto del patrocinio artístico en la Roma de comienzos del siglo diecisiete, cuando poderosas familias aristocráticas estaban en pugna por el papado y, entre otras medidas, recurrían a labores de mecenazgo artístico como medio de propaganda personal y familiar⁸. Además de para honrar la

² Maurizio Fagiolo dell'Arco y Silvia Carandini, *L'Effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del '600* (Roma: Bulzoni, 1977); Roy Strong, *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650* (Berkeley: University of California Press, 1984); Maurizio Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca* (Roma: De Luca, 1997); Minou Schraven, “Il lutto pretenzioso dei cardinali nipoti per la felice memoria dei loro zii-papi. Tre catafalchi papali 1591-1624”, *Storia dell'arte* 98 (2000): 5-24; Minou Schraven, “The Rhetoric of Virtue. The Vogue for Catafalques in Late Sixteenth-Century Rome”, en *Praemium Virtutis II. Grabmäler und Begräbniszereemonien in der italienischen Renaissance*, eds. Joachim Poeschke, Britta Kusch-Arnhold y Thomas Weigel (Münster: Rhema, 2005), 41-63; Sarah Bonnemaison y Christine Macy, *Festival Architecture* (Londres: Routledge, 2008); Minou Schraven, *Festive Funerals in Early Modern Italy. The Art and Culture of Conspicuous Commemoration* (Farnham: Ashgate, 2014); Andrew Horn, *Andrea Pozzo and the Religious Theatre of the Seventeenth Century* (Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2019), 92-96; John Pitcher, “Burying Mountjoy and Penelope Rich: King James, the Heralds and a Counter-Statement from the Poet Samuel Daniel”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 85, no. 1 (2022): 71-112, <https://doi.org/10.1086/720360>.

³ Minou Schraven, “Roma Theatrum Mundi: Festivals and Processions in the Ritual City”, en *A Companion to Early Modern Rome, 1492-1692*, eds. Pamela M. Jones, Barbara Wisch y Simon Ditchfield (Leiden: Brill, 2019), 247-265, https://doi.org/10.1163/9789004391963_016.

⁴ Ralph Dekoninck, Maarten Delbeke, Annick Delfosse y Koen Vermeir, “Performing Emotions at the Canonization of Ignatius of Loyola and Francis Xavier in the Southern Low Countries”, en *Changing Hearts. Performing Jesuit Emotions between Europe, Asia, and the Americas*, eds. Yasmin Haskell y Raphaële Garrod (Leiden: Brill, 2019), 197, https://doi.org/10.1163/9789004385191_010.

⁵ Evonne Levy, *Propaganda and the Jesuit Baroque* (Berkeley: University of California Press, 2004), 187, <https://doi.org/10.1525/california/9780520233577.001.0001>.

⁶ *Ragguaglio della solennità con che l'illustrissimo sig. Cardinale Ludovisi pose la prima pietra della nuova chiesa di S. Ignazio nel Collegio Romano della Compagnia di Giesu* (Roma: Bartolomeo Zannetti, 1626); Eneko Ortega Mentxaka, “Building a Ludovisian Monument. The Apparato of the Arts in the Cornerstone Ceremony of the Church of Sant'Ignazio di Loyola in Rome”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 86, no. 1 (2023): 193-229, <https://doi.org/10.1086/725099>.

⁷ Filippo Bonanni, *Numismata pontificum romanorum quæ a tempore Martini V, usque ad annum M.DC.XCIX*, vol. 2 (Roma: Typographia Dominici Antonii Herculis, 1699), 545-562; Ludwig von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, vol. 13 (Friburgo: Herder, 1886-1933), 1-226; Klaus Jaitner, *Die Hauptinstruktionen Gregors XV. Für die Nuntien und Gesandten an den europäischen Fürstenhöfen, 1621-1623* (Tübinga: Max Niemeyer, 1997); Klaus Jaitner, “Kurie und Politik. Der Pontifikat Gregors XV”, en *Kurie und Politik. Stand und Perspektiven der Nuntiaturbereichsforschung*, ed. Alexander Koller (Tübinga: Max Niemeyer, 1998), 1-16.

⁸ Leopold von Ranke, *History of the Popes, Their Church and State*, vol. 13 (Nueva York: The Colonial Press, 1901), 11-19; Francis Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque* (New

labor al frente de la Iglesia y la memoria de su tío, el cardenal quiso utilizar esta ceremonia como medio para mejorar su posición política en un momento muy desfavorable para sus intereses, ya que la celebración de este tipo de ceremonias era una práctica habitual durante este período, pues solían utilizarse como instrumentos de propaganda y autopromoción en la corte⁹.

Este sistema jerárquico tuteló las actuaciones en el marco de la vida pública y privada de los cardenales-nepotes y provocó el nacimiento de una concepción de Roma como *Theatrum mundi*. Sus protagonistas se reafirmaron en un sistema que esgrimía un proyecto político de mecenazgo cardenalicio que traía como consecuencia unos gastos desproporcionados¹⁰. De esta manera, los diversos *apparati* sufragados por estos aristócratas se convirtieron en herramientas para cumplir sus aspiraciones políticas y se generó una competencia entre los distintos mecenas. Roma se convirtió así en un centro de redes diplomáticas, políticas y religiosas en el que las distintas dinastías papales pugnaban entre sí¹¹.

El patrocinio artístico en la Roma del Seicento supuso una ruptura con respecto a las prácticas de mecenazgo que se habían desarrollado en el Cinquecento, tras la austeridad impuesta por el concilio de Trento¹². Los grandes exponentes de

esta nueva tendencia basada en el lujo y en la espectacularidad fueron Pablo V, Gregorio XV y, especialmente, Urbano VIII, cada uno de los cuales, apoyado en una política de nepotismo y de reparto de poder entre sus familiares, trataría de emular y superar a sus predecesores¹³. Este nepotismo, que funcionaba a modo de bisagra entre el papado y el mundo secular¹⁴, estaba plenamente asentado en la Iglesia y tenía como ejes las relaciones familiares interesadas, los nombramientos para destacados cargos eclesiásticos y el deseo de que la memoria de estos ilustres personajes sobreviviera a la muerte. Así, la práctica durante estos tres pontificados fue siempre la misma: en cuanto un miembro de algunas de las más destacadas familias aristocráticas era elegido para dirigir la Iglesia, procedía a rodearse de parientes, allegados y clientes, a quienes otorgaba los más altos cargos de la curia, asegurando su privilegiada posición, así como cuantiosos beneficios económicos¹⁵. De forma inmediata, estos familiares solían aprovechar su nuevo estatus dentro de la jerarquía para comenzar una destacada labor de mecenazgo artístico, siguiendo el ejemplo de los pontífices. El fin de su actividad al frente de las grandes obras romanas también repitió los mismos patrones, ya que, tras el fallecimiento de un papa y el nombramiento de uno nuevo perteneciente a una familia rival, los sobrinos del anterior caían en desgracia, siendo condenados al ostracismo político en el nuevo régimen pontificio¹⁶.

Tal fue el caso de Scipione Borghese, nombrado cardenal en 1610 por su tío Pablo V¹⁷. Gracias a su nombramiento, este acumuló una gran riqueza, que le permitió rodearse de los artistas más talentosos

Haven: Yale University Press, 1980), 3-6; Frederick Hammond, *Music and Spectacle in Baroque Rome. Barberini Patronage under Urban VIII* (New Haven: Yale University Press, 1994); Lisa Beaven, "Elite Patronage and Collecting", en *A Companion to Early Modern Rome, 1492-1692*, eds. Pamela M. Jones, Barbara Wisch y Simon Ditchfield (Leiden: Brill, 2019), 400-405, https://doi.org/10.1163/9789004391963_023.

⁹ Schraven, *Festive*, 4.

¹⁰ Macarena Moralejo Ortega, "Humanismo y manifestaciones artísticas en el *milieu* del cardenal Alessandro Farnese (1520-1589). La retratística de 'familiares' y 'allegados' en Roma", *Acta Artis. Estudis d'Art Modern* 6 (2018): 42, <https://doi.org/10.1344/actaartis.6.2018.27485>.

¹¹ Schraven, *Festive*, 4.

¹² Francis Haskell, "The Role of the Patrons: Baroque Style Changes", en *Baroque Art. The Jesuit Contribution*, eds. Rudolf Wittkower e Irma B. Jaffe (Nueva York: Fordham University Press, 1972), 51-62; Haskell, *Patrons*, 1-6; Volker Reinhard, *Kardinal Scipione Borghese (1605-1633). Vermögen, Finanzen und sozialer Aufstieg eines Papsnepoten* (Berlín: De Gruyter, 1984); Clare Robertson, "Il Gran Cardinale". *Alessandro Farnese, Patron of the Arts* (New Haven: Yale University Press, 1992); Clare Robertson, "Two Farnese Cardinals and the Question of Jesuit Taste", en *The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, eds. John W. O'Malley, Gauvin A. Bailey, Steven J. Harris y T. Frank Kennedy (Toronto: University of Toronto Press, 1999), 134-147, <https://doi.org/10.3138/9781442681569-009>; Pamela M. Jones, "The Recent Study of Art and Catholicism in Late-Cinquecento and Seicento Rome: State of Question", *Annali di Storia Moderna e Contemporanea* 8 (2002): 481-493; Marcia B. Hall, *Rome* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005); Jill Burke y Michael Bury, *Art and Identity in Early Modern Rome* (Farnham: Ashgate, 2008); Massimo Firpo y Fabrizio Biferalli, "Navicula Petri". *L'arte dei papi nel Cinquecento, 1527-1571* (Roma: Laterza, 2009); Belinda Granata, *Le passioni virtuose. Collezionismo e committenze artistiche a Roma del cardinale Alessandro Peretti Montalto (1571-1623)* (Roma: Campisano, 2012); Miles Pattenden, "The Roman Curia", en *A Companion to Early Modern Rome, 1492-1692*, eds. Pamela M. Jones, Barbara Wisch y Simon Ditchfield (Leiden: Brill, 2019), 44-59, https://doi.org/10.1163/9789004391963_004; Beaven, "Elite"; Piers Baker-Bates y Irene Brooke, "Portraying the Princes of the Church", en *Portrait Cultures of the Early Modern Cardinal*, eds. Piers Baker-Bates y Irene Brooke (Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2021), 21-41.

¹³ Ranke, *History*, vol. 3, 11-19; Josef Grisar, *Päpstliche Finanzen, Nepotismus und Kirchenrecht unter Urban VIII* (Friburgo: Herder, 1943), 207-365; Wolfgang Reinhard, "Nepotismus. Der Funktionswandel einer papstgeschichtlichen Konstanten", *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 86 (1975): 146-149; Haskell, *Patrons*, 3-23, 31-34; Laurie Nussdorfer, "The Vacant See. Ritual and Protest in Early Modern Rome", *Sixteenth Century Journal* 18, no. 2 (1987): 173-189, <https://doi.org/10.2307/2541175>; Michael Borgolte, "Nepotismus und Papstmemoria", en *Person und Gemeinschaft im Mittelalter*, eds. Gerd Althoff, Dieter Geuenich y Otto Gerhard Oexle (Ostfildern: Thorbecke, 1988), 541-556; Wolfgang Reinhard, "Papal Power and Family Strategy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries", en *Princes, Patronage and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age, 1450-1650*, eds. Ronald G. Asch y Adolf M. Birke (Oxford: Oxford University Press, 1991), 332; Schraven, "Il lutto"; Schraven, *Festive*, 23-24; Beaven, "Elite", 400-405; Birgit Emich, "The Cardinal Nephew", en *A Companion to the Early Modern Cardinal*, eds. Mary Hollingsworth, Miles Pattenden y Arnold Witte (Leiden: Brill, 2020), 71-87, https://doi.org/10.1163/9789004415447_007; Karen J. Lloyd, *Art, Patronage, and Nepotism in Early Modern Rome* (Nueva York: Routledge, 2022), 9-10, <https://doi.org/10.4324/9781003222385>.

¹⁴ Karen J. Lloyd, "Cardinal Nephews and Ottomans in Two Thesis Prints by Giovanni Luigi Valesio", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 86, no. 1 (2023): 257, <https://doi.org/10.1086/726746>.

¹⁵ Gigliola Fragnito, *Parenti e familiari nelle corti cardinalizie del Rinascimento* (Roma: Bulzoni, 1988); Gianvittorio Signorotto y Maria Antonietta Visceglia, *La corte di Roma tra Cinque e Seicento. Teatro della politica europea* (Roma: Bulzoni, 1991); Gigliola Fragnito, *Le corti cardinalizie nella Roma del Cinquecento* (Roma: Bulzoni, 1994); Pattenden, "The Roman", 45-46.

¹⁶ Schraven, *Festive*, 5.

¹⁷ Reinhard, *Kardinal*.

del momento y embarcarse en no pocos proyectos constructivos. No obstante, tras la muerte de su tío y la elección de Alessandro Ludovisi como Gregorio XV, fue abandonado por su corte de artistas y allegados, que se acercaron al nuevo pontífice. La misma suerte corrió Ludovico Ludovisi cuando su tío falleció y Maffeo Barberini fue nombrado pontífice con el nombre de Urbano VIII, dando comienzo a la época dorada del patrocinio artístico papal. Este pontífice llegó a ejercer el poder supremo basado en tres pilares: la dirección espiritual del catolicismo, su gobierno como monarca absoluto y su labor como cabeza de familia¹⁸.

La práctica del nepotismo durante estos pontificados del Seicento condujo a la aparición de conflictos entre las familias rivales y se dieron sucesos de hostilidad hacia los linajes precedentes. Tras la muerte de Gregorio XV, el cardenal-nepote Ludovisi luchó con todas sus fuerzas para que Maffeo Barberini no fuera elegido papa en el cónclave de 1623, lo que finalmente acabó sucediendo, con la correspondiente caída en desgracia del cardenal¹⁹.

Nacido en Bolonia en 1595, Ludovico Ludovisi²⁰ era hijo del conde Orazio Ludovisi y de Lavinia Albergati. Fue educado en el Collegio Germanico de Roma y en la Universidad de Bolonia, donde obtuvo un doctorado en Derecho Canónico en 1615. Su fulgurante carrera eclesiástica comenzó con el nombramiento como arcebispo en la catedral de Bolonia en 1616, y recibió diversos cargos menores en la curia romana a partir de 1619, hasta que en 1621 fue nombrado cardenal por su tío Gregorio XV. Inmediatamente comenzó a acumular cargos de mayor responsabilidad en el seno de la institución, como los de camarlingo de la Iglesia, arzobispo de Bolonia, prefecto de la Propaganda de la Fe o vicescanciller de la Iglesia. El corto pontificado de su tío no fue obstáculo para que el cardenal Ludovisi acumulara un poder ilimitado en la corte. No obstante, con la llegada al trono de Urbano VIII en 1623, Ludovisi dejó de ejercer como camarlingo de la Iglesia, pero mantuvo sus cargos de arzobispo de Bolonia, prefecto de la Propaganda de la Fe y vicescanciller de la Iglesia hasta su muerte en 1632, lo cual le garantizó el acceso a grandes riquezas hasta su fallecimiento. A pesar de esta situación de privilegio, el ambiente de hostilidad hacia su persona en la Roma del papa Barberini lo

forzó a abandonar la ciudad, a la que regresaría desde Bolonia en contadas ocasiones antes de su muerte en 1632.

Una de las escasas visitas que el cardenal Ludovisi realizó a Roma desde el exilio tuvo como fin participar en 1626 en la mencionada ceremonia de colocación de la primera piedra de la iglesia de Sant'Ignazio di Loyola, la cual puede ser entendida como un segundo intento por su parte de recuperar el poder perdido tras la muerte de su tío²¹. A este respecto, la ceremonia por el primer aniversario del fallecimiento de Gregorio XV que analizo aquí debe ser considerada como el primer intento. El autor del programa visual del *apparato* de esta ceremonia fue Giovanni Luigi Valesio²², artista que llevaba trabajando como secretario para la familia Ludovisi desde 1617 y que diseñó unos elaborados *apparati* y un gran catafalco central que ensalzaban las virtudes del papa, en cuya concepción participó, sin duda, su sobrino el cardenal. De hecho, este impulsó un concurso público para el diseño del catafalco, cuya ejecución recayó en el mencionado Valesio y su taller, dando como resultado una estructura que simulaba un acabado en mármol y en la que ocupaban una posición destacada los cinco santos canonizados por Gregorio XV. Valesio y su taller también fueron los encargados de la manufactura de las pinturas que representaban a los cuatro continentes, las alegorías de Roma y Bolonia, así como las esculturas que reproducían las efigies de los catorce papas anteriores llamados también Gregorio.

3. El funeral de aniversario

Los funerales de la Edad Moderna eran auténticos *teatri della morte*, en los que las palabras y los *apparati*, junto con las propias ceremonias, tenían como fin la *spettacolosità*, ya que funcionaban conjuntamente a modo de progresión secuenciada sobre las virtudes del difunto²³. En este sentido, no debemos olvidar que los funerales papales ejercían de instrumentos devocionales que mostraban a los pontífices como modelos

¹⁸ Haskell, *Patrons*, 24-62; Beaven, "Elite", 400-406.

¹⁹ Lorenzo Cardella, *Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa* (Roma: Stamperia Pagliarini, 1793), 221; Haskell, "The Role", 53; Haskell, *Patrons*, 4; Schraven, "Il lutto", 8-9.

²⁰ Giovanni Nicolò Pasquali Alidosi, *I sommi pontefici, cardinali, patriarchi, arcivescovi, e vescovi bolognesi. Da gl'Anni CCLXX. sin'al MDCXXI* (Bolonia: Nicolò Tebaldini, 1621), 152; Celso Faleoni, *Memorie storiche della Chiesa bolognese e suoi pastori* (Bolonia: Giacomo Monti, 1649), 668-698; Antonio Masini, *Bologna perlustrata*, vol. 2 (Bolonia: l'Erede di Vittorio Benacci, 1666), 28, 135, 157; Cardella, *Memorie storiche*, vol. 6, 220-222; Ranke, *History*, vol. 3, 11-19; Madeleine Laurain-Portemer, "Absolutisme et népotisme. La surintendance de l'État ecclésiastique", *Bibliothèque de l'École des chartes* 131, no. 2 (1973): 513-516; Luciano Meluzzi, *I vescovi e gli arcivescovi di Bologna* (Bolonia: La Grafica Emiliana, 1975), 423-429; Carolyn H. Wood, "The Indian Summer of Bolognese Painting. Gregory XV (1621-1623) and Ludovisi Art Patronage in Rome" (PhD diss., University of North Carolina, 1988); Arne Karsten, *Künstler und Kardinäle: vom Mäzenatentum römischer Kardinalnepoten im 17. Jahrhundert* (Colonia: Böhlau, 2003), 39-79.

²¹ Ortega Mentxaka, "Building", 193-229.

²² Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642* (Roma: Andrea Fei, 1642), 354-355; Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi alla maesta christianissima di Luigi XIII. re di Francia e di Navarra* (Bolonia: Erede di Domenico Barbieri, 1678), 138-153; Giovanni Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, vol. 8 (Bolonia: S. Tommaso d'Aquino, 1781-1794), 134-136; Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia. Dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, vol. 5 (Bassano del Grappa: Remondini, 1809), 82-83; Adam von Bartsch, *Le peintre graveur*, vol. 18 (Viena: J. V. Degen, 1802-1821), 209-248 <https://doi.org/10.11588/diglit.22881>; Antonio Bolognini Amorini, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*, vol. 5 (Bolonia: Tipi Governativi alla Volpe, 1841-1843), 126-129; Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. 19 (München: E. A. Fleischmann, 1835-1852), 329-336; Ulrich Thieme y Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 34 (Leipzig: Wilhelm Engelmann, E. A. Seemann, 1907-1950), 72; Veronika Birke, *Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, vol. 40 de *The Illustrated Bartsch*, eds. Adam von Bartsch y Walter Strauss (Nueva York: Abaris, 1982), 12-112; Veronika Birke, *Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, vol. 40, parte 1 de *The Illustrated Bartsch*, eds. Adam von Bartsch y Walter Strauss (Nueva York: Abaris, 1987), 21-171; Kenichi Takahashi, *Giovanni Luigi Valesio. Ritratto de "l'instabile academico incaminato"* (Bolonia: CLUEB, 2007).

²³ Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento* (Roma: Lat-erza, 1997), 61.

de virtud²⁴. Estos rituales deben ser entendidos como muestras de devoción y conmemoración a través del uso de las imágenes y las oraciones, pero también de la gestualidad, el movimiento e, incluso, la iluminación²⁵. El éxito de este tipo de espectáculos condujo a que algunos cardenales-nepotes no se conformaran con los funerales oficiados en primera instancia –los cuales no solían estar personalizados– y organizaran un nuevo funeral en honor de sus tíos, como había sucedido con Sixto V en 1622²⁶. En este mismo sentido, el fastuoso funeral de aniversario de Gregorio XV fue organizado por su sobrino, quien quiso conmemorar el papado de su tío en un contexto político absolutamente desfavorable para sus intereses, de ahí que descartara celebrarlo en Roma y optara por hacerlo en Bolonia, ciudad natal de los Ludovisi y donde el cardenal ejercía como arzobispo²⁷.

Dada la naturaleza efímera del objeto de estudio de este artículo, las dos principales fuentes para conocer los pormenores de la ceremonia y del *apparato* resultan fundamentales. La primera de ellas corresponde al libreto descriptivo y conmemorativo titulado *Apparato fúnebre dell'anniversario à Gregorio XV*, firmado por el diseñador del mismo, Valesio²⁸. Las estampas que reproducen los distintos espacios y elementos discursivos del *apparato* fueron grabadas por Oliviero Gatti, Giacomo Lodi y Giovanni Battista Coriolano. La segunda fuente literaria es un manuscrito que contiene un poema laudatorio anónimo titulado “Descrizione del funerale di Gregorio XV fatto dall’Illustrissimo Cardinale Ludovisi nella Sua Cathedrale”, conservado en la Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio de Bolonia²⁹.

Gracias a estas fuentes sabemos que, si bien la ceremonia tuvo lugar el 24 de julio de 1624, la víspera se permitió la entrada del público a la catedral para satisfacer la curiosidad que el acto había despertado desde las semanas anteriores y para disminuir la esperada asistencia masiva del día siguiente. El comienzo de la ceremonia fue anunciado mediante el repique de todas las campanas de Bolonia, a partir de lo cual se paró toda actividad comercial. Todos los habitantes de la ciudad pudieron asistir a la ceremonia a través de la celebración simultánea de la misma en todas las parroquias. En la catedral, la Guardia Suiza estuvo presente para contener y controlar a la multitud que se agolpó en torno al templo. Allí, tras la llegada de las damas de la nobleza y de las mujeres solteras del pueblo llano que habrían de recibir limosnas para su dote, a mediodía llegaron los magistrados, cardenales y senadores. El encargado de celebrar la ceremonia fue monseñor Cariofalo, arzobispo de Iconio. Tras cantar el oficio de difuntos, las autoridades realizaron la absolución de Gregorio XV mediante el rocío de agua bendita y la difusión de incienso sobre el túmulo del homenajeado. Las numerosas oraciones por el alma del difunto estuvieron acompañadas en todo momento por

composiciones musicales instrumentales y vocales. Tras una duración de cinco horas, la ceremonia llegó a su conclusión con el cardenal Ludovisi entregando la limosna para la dote de las mujeres solteras³⁰.

La ceremonia se desarrolló en un ambiente de gran teatralidad, para lo cual el interior de la catedral se había vestido con estructuras efímeras, decoradas con numerosas estatuas y pinturas alegóricas (fig. 1). Así, el programa visual en el interior del templo se basó en el concepto de persuasión espiritual; una persuasión que recurría a las emociones a través de distintos medios –textuales, visuales, sonoros, olfativos e, incluso, táctiles– para introducir a los espectadores en el ambiente psicológico del sistema retórico de la teatralidad de la época³¹. Esta experiencia multisensorial partía del *apparato* en el que se glorificaban la labor pontificia de Gregorio XV y el linaje familiar de los Ludovisi.

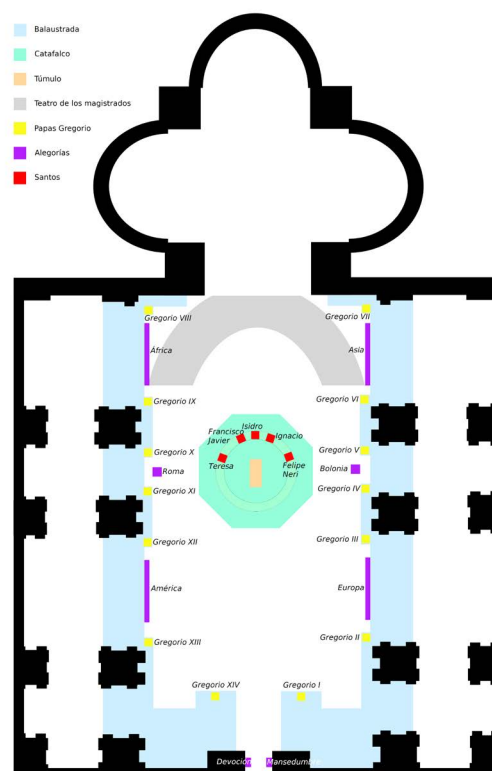


Fig. 1. Esquema del programa visual del *apparato* fúnebre en la catedral de Bolonia. Fuente: Diseño de autor[®].

4. El *apparato* fúnebre y su programa visual

Al igual que el resto de ceremonias fúnebres del Seicento³², esta celebrada en Bolonia estaba ambientada con ornamentos litúrgicos y decoraciones efímeras en el interior de la catedral metropolitana y, junto

²⁴ Schraven, *Festive*, 140-141.

²⁵ Horn, *Andrea*, 92.

²⁶ Schraven, *Festive*, 199-208, 265-267.

²⁷ Schraven, “Il lutto”, 5, 8-9.

²⁸ Giovanni Luigi Valesio, *Apparato fúnebre dell'anniversario à Gregorio XV, celebrato in Bologna à XXIV. di Lvglio M.DC.XXIV* (Bolonia: Vittorio Benacci, 1624).

²⁹ “Descrizione del funerale di Gregorio XV fatto dall’Illustrissimo Cardinale Ludovisi nella Sua Cathedrale”, Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio (BCA), Bolonia, MS Series B, 35-59, ff. 191r-200v. Cit. en Schraven, “Il lutto”, 9.

³⁰ Valesio, *Apparato*, 17-19.

³¹ Andrew Horn, “Andrea Pozzo and the Jesuit ‘Theatres’ of the Seventeenth Century”, *Journal of Jesuit Studies* 6 (2019): 217-218, <https://doi.org/10.1163/22141332-00602003>.

³² Helen Watanabe-O’Kelly y Anne Simon, *Festivals and Ceremonies. A Bibliography of Works Relating to Court, Civic and Religious Festivals in Europe, 1500-1800* (Londres: Mansell, 2000); J. R. Mulryne y Elizabeth Goldring, *Court Festivals and the European Renaissance. Art, Politics, and Performance* (Aldershot: Ashgate, 2002); J. R. Mulryne, Helen Watanabe-O’Kelly y Margaret Shewring, *Europa Triumphans. Court and Civic Festivals in Early Modern Europe* (Aldershot: Ashgate, 2004).

con la música de los conciertos, las oraciones por el difunto, la iluminación de las miles de velas, el olor del incienso y las telas negras colgantes, el *apparato* apelaba directamente a la imaginación de los asistentes al ritual, creando una atmósfera dramática y sobrenatural. Los ornamentos efímeros simulaban estar realizados en ricos materiales, como el mármol en el caso de las estatuas o el bronce en otros elementos. El punto focal lo constituyó el catafalco ubicado en el centro de la nave, con el resto de elementos decorativos dispuestos en derredor. Este diseño sirvió para centrar la atención sobre el túmulo vacío situado en la parte inferior del catafalco y que simbólicamente representaba contener el cadáver del papa³³.



Fig. 2. Oliviero Gatti, *Decoración de la puerta principal (exterior)*, 1624. Fuente: Los Ángeles, The Getty Research Institute (HathiTrust, Dominio Público).

El *apparato* vistió todo el interior del templo metropolitano, pero también parte del exterior. La puerta principal del edificio acogió en su parte externa una estructura efímera que buscaba dotar de una entrada digna a tan destacada ceremonia. Como vemos en el grabado de Gatti (fig. 2)³⁴, el vano de entrada estaba decorado con elementos arquitectónicos de orden corintio y una gran fantasía. La parte interna de este acceso estaba flanqueada por dos nichos en los que se dispusieron imágenes de las virtudes de la Devoción y la Mansedumbre. Por otro lado, en el centro del frontón se colocó el escudo de armas de Gregorio XV y, a ambos lados de este,

sendos medallones con las representaciones de la Fe y la Caridad. En los extremos del entablamento se dispusieron dos jarrones y, sobre estos, dos *putti* plorantes³⁵. Este elemento servía de anticipo al programa visual que se había de desplegar en el interior de la catedral, donde las personificaciones del papa fallecido a través de su escudo de armas serían constantes, en un ambiente de estricto luto y con permanentes alusiones a las virtudes y a los logros del pontífice.

La parte interior de la puerta era incluso más espectacular, pues, según el grabado de Lodi (fig. 3)³⁶, la decoración efímera ocupaba toda la pared de los pies de la iglesia. Tanto en esta zona, como en el resto del espacio litúrgico del templo, las telas negras colgantes con bordados dorados lo ocupan todo, convirtiendo la catedral boloñesa en un auténtico teatro fúnebre³⁷. Una estructura a modo de arco de triunfo servía de soporte al gran escudo del papa, bajo el cual, en el vano ciego del arco, se dispuso una inscripción con su dedicatoria fúnebre, que también indicaba el destacado papel ejercido por el cardenal-nepote en esta ceremonia, tal y como se ve en otra estampa de Lodi (fig. 4)³⁸.



Fig. 3. Giacomo Lodi, *Decoración de la puerta principal (interior)*, 1624. Fuente: Los Ángeles, The Getty Research Institute (HathiTrust, Dominio Público).

La entrada a la capilla mayor del templo también fue decorada siguiendo el mismo patrón fúnebre,

³³ Valesio, *Apparato*, 5-16; BCA, MS Series B, 35-59, ff. 191r-200v, líneas 1-320.

³⁴ Kenichi Takahashi, "L'Apparato funebre per l'anniversario di Papa Gregorio XV nella cattedrale bolognese di San Pietro il 24 luglio 1624, soprinteso e descritto da Giovanni Luigi Valesio", *Strenna storica bolognese* 52 (2002): 395; Takahashi, *Giovanni*, 78.

³⁵ Valesio, *Apparato*, 9; Claude-François Ménéstrier, *Des decorations funebres, ou il est amplement traité des Tentures, des Lumieres, des Mausolées, Catafalques, Inscriptions & autres Ornemens funebres* (Paris: R. J. B. De la Caille, 1683), 155-156.

³⁶ Takahashi, "L'Apparato", 396; Takahashi, *Giovanni*, 77.

³⁷ Valesio, *Apparato*, 10.

³⁸ Birke, *Italian*, 1987, 76; Takahashi, "L'Apparato", 393; Takahashi, *Giovanni*, 78.

como se observa en el grabado de Gatti (fig. 5)³⁹. El arco de triunfo fue engalanado con una estructura efímera que, a modo de portada barroca con columnas corintias a los lados que sostenían un entablamento partido y un frontón curvo abierto, acentuaba el sentido teatral del espacio. El remate era un frontón triangular sobre el que se dispuso el escudo de armas de Gregorio XV flanqueado por dos ángeles y bajo el que se colocó una inscripción con su nombre. Sirviendo de marco a toda la estructura había un gran arco de medio punto a modo de guardapolvo, el cual, en su parte inferior, disponía de nichos con jarrones con incienso, al igual que sobre el entablamento y en el ático. A su vez, tres lámparas con incienso colgaban del frontón curvo, enmarcadas por telas negras colgantes trasdosando la estructura⁴⁰. En la parte inferior de este escenario se dispuso el denominado “teatro para los magistrados”⁴¹. Se trataba de una estructura con forma semicircular en la que varias filas de bancos servían para acoger a las autoridades de la ceremonia, en una disposición en la que estos daban la espalda al presbiterio y quedaban dispuestos con la estructura descrita a modo de telón de fondo. De esta manera, las autoridades dirigían su mirada hacia el catafalco del papa Ludovisi en una concepción espacial con un marcado sentido teatral.



Fig. 4. Giacomo Lodi, *Dedicatoria a Gregorio XV*, 1624. Fuente: Los Ángeles, The Getty Research Institute (HathiTrust, Dominio Público).

Otro elemento de gran entidad visual fue la balaustrada que recorría todo el perímetro interior de

la iglesia⁴². La planta grabada por Gatti muestra la disposición espacial de esta balaustrada que, partiendo del arco de triunfo de la capilla mayor, recorría los laterales de la nave, sirviendo de marco y soporte para todo el programa visual, en el que las empresas eclesiásticas y los trofeos de la muerte situados en la parte inferior de la balaustrada sirven de hilo conductor para el discurso fúnebre y laudatorio desplegado en la parte superior⁴³.

Uno de los conjuntos iconográficos más llamativos del programa lo constituyen las estatuas de los catorce pontífices anteriores que adoptaron el nombre de Gregorio y que se dispusieron a lo largo de toda la balaustrada, como recogen las estampas de Lodi y de Coriolano (figs. 6-7). Gregorio I y Gregorio XIV aparecían a los pies de la iglesia, a ambos lados de la entrada, mientras que las seis efigies de Gregorio II a Gregorio VII estaban dispuestas en el lado de la epístola y las de Gregorio VIII a Gregorio XIII estaban en el lado del evangelio⁴⁴. Desde un punto de vista

⁴² Valesio, *Apparato*, 6-7.

⁴³ Takahashi, “L’Apparato”, 394; Takahashi, *Giovanni*, 77.

⁴⁴ BCA, MS Series B, 35-59, líneas 105-208: “Quasi in teatro lagrimoso e tetro, / che rappresenta altrui pianto, cordoglio, / stanno i Gregori, che del vecchio Pietro / calcaro in Vatican ornato soglio, / ed intorno al mestissimo feretro / de l’empia morte incolpano l’orgoglio, / e con mente discosta e taciturna / de l’ultimo Gregorio honoran l’urna. / Quel che là primo in ordine si mira / puote acquistarsi il titolo di Grande. / Questo a dar vita a la Germania aspira, / mentre del sacro fonte i rivi sponde. / Evvi chi contra Isauo empio s’adira / e lascia opere illustri e memorande. / V’è chi con cor pacifico et audace / cerca il suo Regno stabilire in pace. / Eccoti quel che de l’Impero i voti agli / Alamani e l’Aquila concede. / Il giusto i calli perigliosi e ignoti / ai viandanti assicurar si vede. / Piangono fuor del tempio i sacerdoti / quando la chiusa porta al vento cede. / E mentre l’aura intorno a lui rimbomba / dichiarato è dignissimo chi tomba. / Surrebbe un altro e de le genti infide / gli odi sostiene e i tradimenti a torto. / Salerno il sa, che generoso il vide / da gravi affanni al ciel guidato e scorto. / Hor t’addito colui che par che sfide / il vento, e spicca l’ancore da porto. / Spera a Gerusalem portar soccorso, / ma tronca morte a la vittoria il corso. / Un altro vedi poi, ch’al cielo aggiunse / tre nove stelle d’infocati raggi. / Francesco è l’una, e lo trafisse e punse / divino amor infra le rupi e i faggi, / e l’Moro Gusmano a lui congiunse, / ambi de nostri prieghi a Dio messaggi. / Antonio, e tu fra questi lumi avampi, / chiaro splendor degli Antenorei campi. / Segue un Gregorio, e con sublime ingegno / pensa e promulga inviolabil legge / perché sempre s’elegga un, che sia degno / regger di Christo e custodir la gregge. / Ma perché questi a celebrar mi ingegno, / s’alcun non è, che l’ tuo valor paregge, / Gran Ludovisi, a cui ragion concede / per santi in cielo, e successori in sede? / Erano molti lustrì ormai trascorsi / e senza il suo Pastor Roma piangea, / quando di nuovo la gran sede a porsi / venne ai colli di Romolo e d’Enea. / Volle un Gregorio a più perigli esporsi / per renderla adorata, ove solea. / Un altro in sacro manto e in varia veste / animoso ondeggiò fra le tempeste. / Né lascio te, né i memorandi pregi, / che la tua gloria al picciol Ren comparte. / Arriva il suono de’ tuoi fatti egregi / in più straniera e più lontana parte. / Nunzi inviaro i Giaponesi Regi, / quasi nunzi divin per adorarte. / Né d’altri ascondo la pietade immensa / ch’a poveri di Christo oro dispensa. / Hora precorser questi il buon Pastore, / hoggi pianto dal mondo e sospirato, / e più traccia di luce e di splendore / li segnaro la strada al soglio ornato. / Cos’i diedero il pegno a successori / con pari gloria a quella sede alzato, / poichè i lor fatti in ammirando eccesso / esser devono epilogiati in esso. / Che s’altri acceso di paterno zelo / hebbe, con puro cor, candida mente, / e fin che si disciolse il mortal velo, / avampò di pietà, d’affetto ardente, / questi, additando a noi la via del Cristo, / gloriosi pensieri hebbe egualmente, / e si prefisse fortunata impresa, / di sublimar, di propagar la Chiesa. / E s’altri, intento a faticosi studi, / giustamente d’Astrea trattò la libra / e questi

³⁹ Takahashi, “L’Apparato”, 401; Takahashi, *Giovanni*, 78.

⁴⁰ Valesio, *Apparato*, 13.

⁴¹ Valesio, *Apparato*, 7.

simbólico, estas estatuas salían al encuentro del homenajeado y lo acogían como un miembro de pleno derecho del papado que se remontaba hasta los primeros siglos de la Iglesia. El papa Ludovisi era ensalzado como un destacado personaje cuyas acciones, virtudes y legitimidad eran puestas de manifiesto a ojos de los asistentes a la ceremonia.

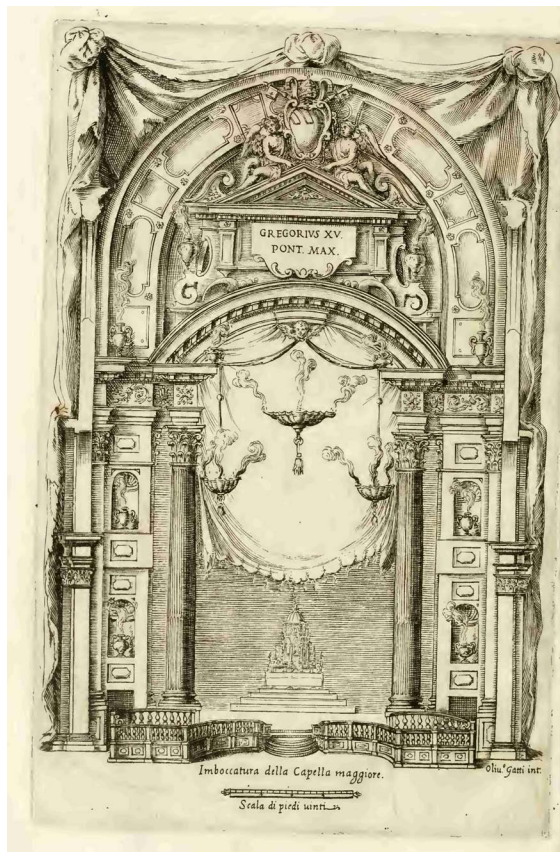


Fig. 5. Oliviero Gatti, *Decoración del presbiterio*, 1624. Fuente: Los Ángeles, The Getty Research Institute (HathiTrust, Dominio Público).

A este respecto, y como puede apreciarse con gran detalle en los grabados de Coriolano⁴⁵, resulta muy elocuente la decoración frente a las capillas laterales del templo en las que se alojaban gran parte de estos Gregorios anteriores. Junto a ellos, una estructura efímera similar a la dispuesta a la entrada al edificio y a la de la embocadura de la capilla mayor llenaba de sentido luctuoso el espacio frente a estas capillas laterales, pues recurría a los omnipresentes “trofeos de la muerte”, es decir, candelabros con velas encendidas y jarrones con incienso para dotar a la atmósfera interna de un marcado sentido

fra magnanime virtudi / gli incerti affari altrui misura e libra; / egli ne' cori inferociti e crudi / da l'arco de la pace i colpi vibra, / mentre interposto con soave forza / l'appresso in[cendio] ne l'Insubria amorza. / Ma chi non sa de le grandezze tue / la serie immensa, e de la Fama il grido, / che sollevata in su le penne sue / chiaro ti porta in ogni estranio lido? / Rimbombar il tuo nome udito fue / sin colà, dove ha il sol la tomba e il nido / e dispiegar vittorioso il volo / dell'armati guerrieri al freddo Polo. / E quale lingua giamai può celebrarti, / là, dov'ogni tuo fatto al mondo è noto, / al mondo che s'unisce ad inchinarsi, / da se stesso diviso e s'i rimoto? / Viene nobil retaggio ad amirarti / supplice in vista, in humiltà divoto; / e dona a te, de' secoli più prischi / le piramidi eccelsi e gli obelischii". Valesio, *Apparato*, 10.

⁴⁵ Valesio, *Apparato*, 8-11; Takahashi, “L'Apparato”, 398-399; Takahashi, *Giovanni*, 78.



Fig. 6. Giovanni Battista Coriolano, *Decoración del lado del evangelio*, 1624. Fuente: Los Ángeles, The Getty Research Institute (HathiTrust, Dominio Público).



Fig. 7. Giovanni Battista Coriolano, *Decoración del lado de la epístola*, 1624. Fuente: Los Ángeles, The Getty Research Institute (HathiTrust, Dominio Público).

sobrenatural⁴⁶. Además, los arcos de las capillas laterales estaban cubiertos con telas negras y escudos del papa en la parte superior, así como pinturas alegóricas de los cuatro continentes en la parte inferior⁴⁷. La presencia de estas figuras alegóricas de los continentes debe entenderse como una representación del poder terrenal del pontífice, pero también como un signo de proximidad tanto de Gregorio XV como del cardenal-nepote Ludovisi a la Compañía de Jesús, cuyo fundador fue canonizado por el pontífice en 1622 y en cuyo honor el sobrino de este habría de construir la nueva capilla del Colegio Romano a partir de 1626⁴⁸. De hecho, los jesuitas contaban con una larga tradición iconográfica en la que su labor misionera y su expansión por todo el mundo conocido eran mostradas a través de estas representa-

⁴⁶ BCA, MS Series B, 35-59, líneas 17-24.

⁴⁷ Valesio, *Apparato*, 11-12: “Nel di dentro poi delle Cappelle grandi, [...] erano le quattro parti del mondo in quattro grandissimi Quadri à chiaro, e scuroda eccellenti Artefici figurate, nel sito apunto della Cappella poste, che è luogo proprio della Tauola de gl'istessi Altari. Ciascuna si moslraua afflitta della morte di Gregorio, perche nissuna ve n'è frà esse, che non habbia sperimentata abbondantemente propitia la beneficenza, la carità, la pietà, il zelo, & il suo paterno affetto”. Ménestrier, *Des decorations*, 51.

⁴⁸ Ortega Mentxaka, “Building”, 193-229.

ciones alegóricas de los continentes y cuyo punto culminante puede situarse en la pintura de Andrea Pozzo en la bóveda central de la mencionada iglesia.

Cubriendo la capilla más próxima al presbiterio en el lado del evangelio se encontraba la representación del continente africano, si bien las descripciones de la misma en el texto de Valesio y en el poema son muy exiguas⁴⁹. No obstante, el grabado de Coriolano que acompaña al primero permite conocer los detalles iconográficos de la misma. En esta estampa África aparece representada como una mujer sentada y vestida con ampulosos ropajes, con un turbante con una pluma sobre la cabeza, acompañada por un elefante, un león y una serpiente y con una pirámide al fondo. Es evidente que, en el diseño de esta alegoría, Valesio tuvo presente la descripción de Cesare Ripa, aunque con algunas diferencias⁵⁰.

A continuación, en la segunda capilla del lado del evangelio se dispuso la alegoría del continente americano. Aunque el texto de Valesio solo alude a su riqueza minera⁵¹, el poema anónimo es algo más prolífico en detalles, pues recoge que esta tenía una melena dorada rematada con plumas de diversos colores, portaba un arco y abría paso al luto por la muerte del pontífice⁵². En la imagen de Coriolano comprobamos además que América aparece representada semidesnuda y acompañada por una imagen de Atlas sosteniendo la bóveda celeste y que, a rasgos generales, coincide con la descripción que de ella hace Ripa⁵³.

En la capilla más próxima al presbiterio en el lado de la epístola aparecía representado el continente asiático. El texto de Valesio menciona el Mausoleo

de Halicarnaso⁵⁴, detalle que puede apreciarse al fondo de la estampa de Coriolano, mientras que el poema anónimo resalta el incienso procedente de ese continente y que tuvo un destacado papel en la ceremonia que me ocupa⁵⁵. Además, el grabado muestra a una mujer vestida acompañada por un camélido, como recomienda Ripa⁵⁶.

Por último, la representación del continente europeo estaba situada en la segunda capilla del lado de la epístola. Tampoco en este caso la descripción de Valesio es muy prolífica en detalles iconográficos⁵⁷, aunque el poema anónimo sí proporciona una gran cantidad de información⁵⁸, como su majestuoso porte y que estaba adornada con joyas de todo tipo o que con su pie pisaba atributos de poder de distintos reinos y que se acompañaba por un caballo. En el grabado de Coriolano podemos distinguir a una mujer coronada y vestida con regios ropajes, con numerosas armas y atributos de poder a sus pies, mientras sostiene un edificio con su mano izquierda y está acompañada por un caballo. Sin duda, esta imagen es la que más se aproxima a la de Ripa, pues tanto la vestimenta y la corona como los atributos de poder a sus pies, pasando por el templo que sostiene con su mano derecha y el caballo que la acompaña, se repiten en ambas representaciones⁵⁹.

⁴⁹ Valesio, *Apparato*, 11: "L'Africa con più ragione, che già non fece à' suoi Regi, consecraua al morto Pontefice l'Egittie Piramidi". BCA, MS Series B, 35-59, líneas 233-240: "Quell'altra a cui l'adusto crin s'arriccia / e, benché fosca i riguardanti appaga, / ne la faccia dal sol biata et arsiccia / altrui si scopre a meraviglia vaga; / dal destro lato il Nilo alzar li spiccia / e'l fertil terren scorrendo allaga. / Tutta si turba e si dimostra intanto / più che de l'onda sua, molle di pianto".

⁵⁰ Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero Descrittione di diverse Imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione* (Roma: Lepido Facii, 1603), 335-337: "VNA donna mora, quasi nuda, hauerà li capelli crespi, & sparsi, tenendo in capo come per cimiero vna testa di elefante, al collo vn filo di coralli, & di essi à l'orecchie due pendenti, con la destra mano tenga vn scorpione, & con la sinistra vn cornucopia pien di spighe di grano; da vn lato appresso di lei vi farà vn ferocissimo leone, & da l'altro vi saranno alcune vipere, & serpenti venenosi".

⁵¹ Valesio, *Apparato*, 11: "L'America mostraua d'offrire per fabbrica d'vn Regio Sepolcro tutt'i Tesori, che oltra l'Oceano producono nell'Antartico Mondo l'Orientali, e l'Occidentali minere".

⁵² BCA, MS Series B, 35-59, líneas 241-248: "L'ultima vien dal più lontan confine / e porta al fianco la feretra e l'arco. / Erge su l'aureo ed incomposto crine / di diversi color pennuto incarco. / In sembianze straniere e peregrine / apre a dolori et a sospiri il varco / et a la pompa flebile e funesta / di statue in vece un novo mondo appresta".

⁵³ Ripa, *Iconologia*, 338-339: "DONNA ignuda, di carnagione fosca, di giallo color mista, di volto terribile, & che vn velo rigato di più colori calandogli da vna spalla à trauerso al corpo, le copri le parti vergognose. Le chione saranno sparse, & à torno al capo sia vn vago, & artificioso ornamento di penne di varij colori. Tenga con la sinistra mano vn'arco, con la destra mano vna frezza, & al fianco la faretra parimente piena di frecce, sotto vn piede vna testa humana passata da vna frezza, & per terra da vna parte sarà vna lucertola, ouero vn liguro di smisurata grandezza".

⁵⁴ Valesio, *Apparato*, 11-12: "L'Asia le dedicaua quella mole famosa, con cui la Vedoua Regina la memoria dell'estinto Marito si studiò di honorare; Onde poi alle funebri fabbriche di Mausoleo rimase il nome; [...]".

⁵⁵ BCA, MS Series B, 35-59, líneas 225-232: "Segue l'Asia feroce in volto acerba, / ricca di cento barbare corone, / che di forze invincibili superba / a popoli tributi e leggi impone. / E quanto mai di memorabil serba, / di porger quasi in voto in se propone / e sparge incensi eletti e preziosi, / ginitrice d'aromati odorosi".

⁵⁶ Ripa, *Iconologia*, 334-335: "DONNA coronata di vna bellissima ghirlanda di vaghi fiori, & di diuersi frutti contesta, sarà vestita di habito ricchissimo, tutto ricamato d'oro, di perle, & altre gioie di stima; nella mano destra hauerà ramuscelli con foglie, & frutti di cassia, di pepe, & di garofani, le cui forme si potranno vedere nel Matthiolo, nella sinistra terrà vn bellissimo, & artificioso incensiero dal qual si veggia esalare assai fumo. Appresso la detta donna vi starà vn camelo à giacere su le ginocchia, ò in altro modo come meglio parerà all'accorto, & discreto pittore".

⁵⁷ Valesio, *Apparato*, 12: "E l'Europa gli haueua consecrato vno di quei più nobili, e sontuosi monumenti, che l'antica Roma per alcuno de' suoi più famosi Cittadini, ò Principi sapesse inuentare".

⁵⁸ BCA, MS Series B, 35-59, líneas 209-224: "Donna in volto reale e maestosa / di gemme adorna appar, d'oro e d'elettri, / e col piè vincitor calca fastosa / regni, scudi trofei, corone e scettri. / Hor in armi travaglia ed hor riposa / al clangor de la tromba, al suon di plettri, / invitta, o se con Pallade contrasta, / o se col Dio guerrier pugna con l'hasta. / Hora costei sen vie[ne] seco porta / copia di frutti nel fecondo grembo. / Nobil destrier, che guerra e pace apporta, / de l'aurea veste s'avicina al lembo. / Sul mesto funeral pallida e smorta / versa dagli occhi un lagrimoso nembo; / e con sembianza amabile s'appressa / non ch'i suoi doni, ad offrir se stessa".

⁵⁹ Ripa, *Iconologia*, 332-334: "DONNA ricchissimamente vestita di habito Regale di più colori, con vna corona in testa, & che siede in mezzo di due cornucopia incrociati, pieni d'ogni sorte di frutti, grani, migli, panichi, risi, & simili, come anco vne bianche, & negre, con la destra mano tiene vn bellissimo tempio, & con il dito indice della sinistra mano, mostri Regni, Corone diuerse, Scettri, ghirlande, & simili cose, che gli staranno da vna parte, & da l'altra vi farà vn caualllo, trofei, scudi, & più sorte d'armi, vi farà ancora vn libro, & sopra di esso vna ciuetta, & à canto diuersi instrumenti musicali, vna squadra, alcuni scarpelli, & vna tauoletta, la quale sogliono adoperare i pittori con diuersi colori sopra, & vi saranno anco alquanti pennelli".

Por otro lado, tanto el texto de Valesio⁶⁰ como el poema anónimo⁶¹ mencionan otras dos representaciones alegóricas, Bolonia y Roma, que estuvieron ubicadas a ambos lados del catafalco frente a las capillas menores y, por tanto, entre cada pareja de continentes. A este respecto, resulta llamativo el hecho de que los grabados de Coriolano no incluyan estas imágenes junto con el resto de elementos del *apparato*. A modo de estatuas yacentes, Bolonia fue representada con una profunda aflicción debida a la pérdida de su ilustre hijo Gregorio XV, mientras que Roma mostraba una gran alegría por la elección de Urbano VIII como sucesor del papa Ludovisi. Esta forma de representar un gran dolor por el papa fallecido y una gran euforia por el nuevo pontífice era un convencionalismo que aparecía ya en las ceremonias de Sixto V y Pablo V, por lo que debe interpretarse como lo que es y no como un intento por parte del cardenal-nepote Ludovisi de apaciguar al papa Barberini, que no olvidaría la oposición del primero en el cónclave que habría de elegir al segundo.

Para el diseño del catafalco en torno al cual giraría todo el programa visual del *apparato* se convocó un concurso en el que finalmente resultó elegido el diseño de Valesio, aunque otro de los participantes fue Giacomo Lippi, cuyo proyecto fue grabado por Gatti⁶². Dispuesta en el centro de la nave, entre el teatro para las autoridades y la puerta de entrada al templo, la estructura efímera finalmente construida fue grabada por Lodi (fig. 8)⁶³ y descrita por Valesio como una gran estructura clásica similar al templo de Apolo en Delfos, inundado de ornamentos de todo tipo, incluyendo una miríada de velas, ángeles, jarrones que imitaban el bronce y esculturas que simulaban el mármol⁶⁴. El poema, por su parte, era más escueto en su descripción, pero llama la atención que mencione un detalle ausente en el texto del anterior: se trata de una tiara papal a modo de remate de todo

el conjunto del catafalco⁶⁵. La estampa de Lodi tampoco reproduce este detalle, pero sí aparece en el diseño de Lippi grabado por Gatti. El catafalco finalmente construido estaba dividido en tres niveles: el nivel inferior, de planta octogonal y orden dórico, albergaba en su interior el túmulo funerario del pontífice y estaba decorado con telas negras, lámparas y jarrones, además del escudo de armas de Gregorio XV y una inscripción con su nombre; el nivel superior, de planta circular y orden jónico, mostraba un retrato de perfil del papa fallecido, así como más lámparas colgantes y las representaciones de los cinco santos canonizados por este y cuatro ángeles; y el remate, de planta octogonal y cúpula semiesférica, con una miríada de cirios blancos por todo el cascarón y un grupo de cuatro ángeles sosteniendo un orbe con la cruz en lo alto del conjunto.



Fig. 8. Giacomo Lodi, *Catafalco de Gregorio XV*, 1624. Fuente: Los Ángeles, The Getty Research Institute (HathiTrust, Dominio Público).

Dado que el sentido último de la ceremonia y del *apparato* fue exaltar la figura de Gregorio XV, el centro compositivo y simbólico de todo el programa visual estaba ubicado en este catafalco, concretamente en el túmulo que a modo de cenotafio se dispuso en el nivel inferior del mismo. Esta ceremonia celebrada en Bolonia no supuso un nuevo enterramiento, ya que el cuerpo del papa permaneció en la basílica del Vaticano desde su funeral en 1623 hasta su traslado definitivo en 1717 a la capilla funeraria de los Ludovisi diseñada por Pierre Le Gros en la iglesia de Sant'Ignazio di Loyola⁶⁶. Por tanto, este fasto

⁶⁰ Valesio, *Apparato*, 11: "Sul voto di ciascuna delle due minori Cappelle dalla volta à basso staua posta vna Statua giacète, che rappresentauano Roma, e Bologna questa mestissima perla perdita di vn suo Cittadino, e Padre, e quella gioconda per hauer sortito per successore di Gregorio XV. Vrbano Ottauo sì ricco di prudenza, sì ardente di carità, sì esemplare d'integrità della vita, & di candore de' costumi, così zelante della pace commune, & dell'honore della Religione Cattolica, & sì prouido nel gouerno vniuersale; che non hà ella perduto nel morto cosa, che non si vegga nel viuo ampiamente rinata".

⁶¹ BCA, MS Series B, 35-59, líneas 289-312: "Ma Felsina, che dentro al chiuso seno / l'interno pianto contener non puote, / per non turbar l'angelico sereno, / esce dal tempio e bagna ambe le gote. / Qui rilassando a le querele il freno / il volto e il petto con la man percote; / di tormento si sface e si dilegua, / né vuole al suo martir pace, né tregua. / Qui trova a par di te dogliosa e trista, / nel flebil caso e ne' sospir compagna, / Roma, già lieta e già ridente in vista / e egualmente si lacera e si lagna. / L'empia sorte comune ambe contrista; / l'una de l'altra i gemiti accompagna / e con dimesso, non turbato ciglio / piangon ambe il pastor, piangono il figlio. / Cos'ì stanno ambedue del sacro tempio / in su l'entrata ed angosciosi in fronte / discoprendo il dolore acerbo et empio / fanno degli occhi lagrimosi un fonte. / Mostrano alzato in memorando essemplio / quasi di gloria un luminoso monte, / ond'a Gregorio in Ciel fra l'alme elette / del gran Nipote lo splendor riflette".

⁶² Istituto Centrale per la Grafica, Roma, FN 6378/11446. Cit. en Takahashi, *Giovanni*, 78-79.

⁶³ Birke, *Italian*, 1982, 109; Takahashi, "L'Apparato", 403; Takahashi, *Giovanni*, 79; Schraven, *Festive*, 244.

⁶⁴ Valesio, *Apparato*, 14-16.

⁶⁵ BCA, MS Series B, 35-59, líneas 25-26, 29-32.

⁶⁶ Schraven, "Il lutto", 8; Takahashi, "L'Apparato", 407; Schraven, *Festive*, 244; Ortega Mentxaka, "Building", 229.

boloñés no se celebró ante el cuerpo presente del papa, aunque esta omisión física fue suplida por las numerosas imágenes artísticas del mismo. Esta ausencia del cuerpo de Gregorio XV constituyó el eje a partir del cual se desarrolló un discurso retórico en el que se produjo un deslizamiento ontológico desde el propio cuerpo ausente hacia los retratos que llenaban el *apparato*, compartiendo ambas categorías la evocación de ese vacío y fijando la imagen del papa en la memoria cultural de la Iglesia. Son numerosos los casos en los que, esgrimiendo artificios visuales, algunas imágenes rompían con la representación artística de la realidad y, a través de la *verosimilitudo*, estas figuraciones se relacionaban con la práctica de la *enargeia*, consistente en fijar imágenes frente a los ojos de la imaginación para así implicar emocionalmente a la audiencia⁶⁷. De esta manera, el cardenal Ludovisi buscaba que estas imágenes se erigieran en arquetipos que sirvieran para la construcción visual del retrato de su tío y que su memoria perdurara en el tiempo. El túmulo se dispuso bajo un dosel de terciopelo negro con flecos de plata, configurado a modo de caja fúnebre cubierta por un gran manto de terciopelo negro con flecos de oro, una tiara papal colocada encima y multitud de cirios blancos dispuestos alrededor⁶⁸.

Por último, en el nivel superior del catafalco, inmediatamente por encima de este túmulo, había diversas imágenes escultóricas. En los cuatro pilares que daban al acceso principal del templo se dispusieron sendas representaciones de ángeles⁶⁹, mientras que el nicho central y los cuatro pilares que daban al teatro de los magistrados alojaron las imágenes de los cinco santos canonizados por Gregorio XV⁷⁰, dispuestos en el mismo orden que tuvieron durante la ceremonia de canonización de 1622⁷¹. En el nicho central estaba Isidro Labrador, y flanqueándolo en los pilares más próximos, estaban Ignacio de Loyola y Francisco Javier, mientras

que Felipe Neri y Teresa de Jesús se encontraban en los pilares más alejados. El modelo que sirvió de inspiración a Valesio a la hora de diseñar las imágenes conceptuales de estos cinco santos fue el grabado de Matthäus Greuter sobre la ceremonia de canonización de 1622, el cual sirvió para difundir la primera iconografía de estos santos⁷².

La exaltación del papa Ludovisi en esta ceremonia recurrió a la utilización de distintos medios de comunicación, siendo los más evidentes la palabra y la imagen, aunque el olfato también tuvo un papel relevante en todo este proceso evocador pues, según Valesio, “de las operaciones externas hay que argumentar los afectos internos”⁷³. La estructura narrativa de la ceremonia es la habitual en este tipo de celebraciones religiosas de la Edad Moderna en las que la amplificación lingüística y visual estaba ligada a una atmósfera divina en la que se introducía una suspensión temporal de la vida ordinaria. Las complejas operaciones retóricas que implicaban este tipo de ceremonias traían a colación contenidos morales y espirituales, de tal manera que la asociación establecida entre todos estos elementos que participaron en la exaltación del papa buscaba lograr una unidad significativa a través de distintos medios que se complementaban mutuamente⁷⁴. La ceremonia se basaba en el concepto de la persuasión espiritual a través de la emoción para introducir al público en el sistema retórico de la teatralidad⁷⁵. Los asistentes a la ceremonia sentían despertar sus sentidos gracias al incienso, a la música y a las voces del coro, a la palabra de los oficiantes y a las luctuosas imágenes del *apparato* que atraían su mirada y que convertían el espacio eclesiástico en un *caelum in terris* adaptado a la retórica barroca⁷⁶. En última instancia, mediante este *apparato*, la catedral de Bolonia fue sometida a una teatralización progresiva, concebida como un escenario para el desarrollo de la liturgia en la que participaron todos los sentidos, con el objetivo de “deleitar, enseñar y emocionar”⁷⁷.

5. El *apparato* fúnebre como instrumento de propaganda política

El formato de este *apparato* tiene su origen en los desfiles triunfales que, iniciados en la Roma pagana, fueron rescatados durante el primer Renacimiento y que, ya durante el Barroco, permitían glorificar figuras contemporáneas concretas, así como dinastías

⁶⁷ Steffen Zierholz, “‘To Make Yourself Present’: Jesuit Sacred Space as Enargetic Space”, en *Jesuit Image Theory*, eds. Wietse de Boer, Karl A. E. Enenkel y Walter S. Melion (Leiden: Brill, 2016), 419-460, https://doi.org/10.1163/9789004319127_015; Adolfo R. Posada, “¿Écfrasis o hipotiposis?: *enargeia* y retórica visual en la poesía del Siglo de Oro”, e-*Spania* 37 (2020), <https://doi.org/10.4000/e-spania.36222>.

⁶⁸ Valesio, *Apparato*, 15-16.

⁶⁹ Valesio, *Apparato*, 14; BCA, MS Series B, 35-59, líneas 33-36.

⁷⁰ BCA, MS Series B, 35-59, líneas 41-72: “Veggionsi quivi in un drappello uniti / quei, che pur dianzi habitatori havea / la terra: amati figli e s'i graditi, / ch'a l'empirea magione equal facea. / Questi ad apportar pace al mondo usciti, / perché la sù di vagheggiarli ardea, / pria con fede adorati et immortali, / scrisse Gregorio in quegli eterni annali. / Sonvi due de le campagne ibere / l'un con l'aratro l'infeconde felci / svelse et in compagnia d'alate schiere / legò le biade et trasse acqua da' selci, / l'altra, sciogliendo a Dio voti e preghiere, / romita amante infra gli abeti e l'elci, / da lo stral, che divino il colpo inalza, / fu passata nel cor, povera e scalza. / Spira Ignatio dal sen foco e dal volto, / e la fiamma raddoppia il buon Save-ro. / E l'uno a l'armi e l'altro agli agi tolto, / vien de la Chiesa a dilatar l'impero, / e più che l'oro in bionde zolle accolto, / ambi arricchio l'indiche piagge, e fero / ch[è] l'nome di Giesù da l'onde istesse, / luminoso non men che il sol, nascesse. / Quei, ch'in senile aspetto e crin d'argento / le anime avviva e questa etade indora / è il gran Filippo, nobile ornamento / de l'Italico cielo, honor di Flora. / Egli ai piacer del paradiso intento / per riverir quel Dio che l'innamora, / traboccante di gioia e di diletto / fece a novo trionfo arco il suo petto”. Valesio, *Apparato*, 14; Ménestrier, *Des decorations*, 201.

⁷¹ Bonanni, *Numismata*, vol. 2, 562.

⁷² Ursula König-Nordhoff, *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Armen einer Kanonisationskampagne um 1600* (Berlín: Mann, 1982), 22-23.

⁷³ Valesio, *Apparato*, 19.

⁷⁴ Bruna Filippi, “The Orator's Performance: Gesture, Word, and Image in Theatre at the Collegio Romano”, en *The Jesuits II. Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, eds. John W. O'Malley, Gauvin A. Bailey, Steven J. Harris y T. Frank Kennedy (Toronto: University of Toronto Press, 2006), 521-522.

⁷⁵ Horn, “Andrea”, 217-218.

⁷⁶ José Javier Vélez Chaurri, “Imágenes, música y palabra en la parroquia de N^a S^a de la Asunción de Labastida (Álava). La transformación barroca de una arquitectura clasicista”, en *Vestir la arquitectura*, eds. René J. Payo Hernanz, Elena Martín Martínez de Simón, José Matesanz del Barrio y María José Zaparaín Yáñez (Burgos: Universidad de Burgos, 2019), 1005-1011.

⁷⁷ Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (Bolonia: Arnaldo Forni, 1582), 215-216.

completas⁷⁸. La consecuencia a corto plazo para el homenajeado era la manifestación de sus virtudes y de su magnificencia. Sin embargo, a largo plazo, estas ceremonias y la parafernalia en ellas empleada servían para perpetuar su memoria y la de su linaje⁷⁹.

En este sentido, tanto el librito de Valesio como el poema anónimo analizados entroncan con la tradición de publicar textos alusivos a este tipo de ceremonias religiosas, resultando, en este caso, en un ejercicio de écfasis⁸⁰. Este tipo de literatura tiende a presentar la ceremonia en términos favorables para el homenajeado y para el promotor, en su redacción abunda el lenguaje laudatorio y, además, suele disponer de una dedicatoria a este patrono al comienzo del texto, representando públicamente el sistema de clientelismo que estructuraba la corte papal en la Edad Moderna⁸¹.

Así, al igual que el resto de festejos públicos de este período, el *apparato* fúnebre de Gregorio XV impulsado por su sobrino pretendía funcionar como un vehículo de autopropaganda por parte del cardenal Ludovisi. En la ceremonia, este se rodeó de familiares y de allegados que aún se mantenían leales a su persona tras su caída en desgracia en la Roma de Urbano VIII y realizó un uso propagandístico del espacio público representado en la catedral de Bolonia. En este contexto, el mensaje de exaltación de la figura de su tío y de su linaje que transmite todo el *apparato* puede entenderse como un intento infructuoso por su parte de recuperar el estatus parcialmente perdido en la curia romana tras la muerte de Gregorio XV y el ascenso de Urbano VIII.

6. Conclusión

La ceremonia fúnebre por el primer aniversario del fallecimiento del papa Gregorio XV celebrada el 24 de julio de 1624 a instancias del cardenal Ludovico Ludovisi, así como el programa visual desplegado en el *apparato* de la catedral de Bolonia, solo pueden ser entendidos en el contexto del ambiente de nepotismo y mecenazgo artístico de la corte papal de comienzos del Seicento. El discurso retórico empleado tenía como fin la exaltación del pontífice fallecido, pero también supuso un ejercicio de promoción personal por parte del cardenal-nepote. Diseñado con el objetivo de producir un efecto emocional en los asistentes a la ceremonia, el *apparato* fúnebre de Valesio buscaba dotar a la ceremonia de un significado de especial relevancia simbólica y alegórica a través de un espectacular despliegue de elementos efímeros que transformaron el aspecto del interior del templo, ampliando los efectos de la arquitectura perenne. El cardenal Ludovisi quiso establecer un marcador

visual de la memoria cultural de su tío, creando para ello un proyecto artístico de gran esplendor material, auténtico ejemplo de la retórica barroca del momento. Las ideas vigentes en la Roma del Seicento han actuado de decodificadores visuales que me han permitido establecer una relación entre el patrimonio material –el *apparato*– y el inmaterial –el contexto político–. Así, este efímero discurso fúnebre fue creado como ejemplo de epifanía artística o arte de la revelación, pues permitía una aproximación a la espiritualidad a través de lo sensible, produciendo una intensificación de la belleza. Por ello, estamos ante un caso paradigmático de cómo las élites romanas del momento concebían las artes visuales, la magnificencia y la pompa a modo de discursos intensificadores de su imagen pública.

7. Referencias bibliográficas

7.1 Fuentes literarias

- Alidosi, Giovanni Nicolò Pasquali. *I sommi pontefici, cardinali, patriarchi, arcivescovi, e vescovi bolognesi. Da gl'Anni CCLXX. sin'al MDCXXI*. Bolonia: Nicolò Tebaldini, 1621.
- Baglione, Giovanni. *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a' tempi di Papa Vrbano Ottauo nel 1642*. Roma: Andrea Fei, 1642.
- Bartsch, Adam von. *Le peintre graveur*. 21 vols. Viena: J. V. Degen, 1802-1821. <https://doi.org/10.11588/diglit.22881>
- Bolognini Amorini, Antonio. *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*. 5 vols. Bolonia: Tipi Governativi alla Volpe, 1841-1843.
- Bonanni, Filippo. *Numismata pontificum romanorum quæ a tempore Martini V, usque ad annum M.DC. XCIX*. 2 vols. Roma: Typographia Dominici Antonii Herculis, 1699.
- Cardella, Lorenzo. *Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa*. 9 vols. Roma: Stamperia Pagliarini, 1793.
- "Descrizione del funerale di Gregorio XV fatto dall'Illustrissimo Cardinale Ludovisi nella Sua Cathedrale", Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (BCA), Bolonia, MS Series B, 35-59, ff. 191r-200v.
- Faleoni, Celso. *Memorie storiche della Chiesa bolognese e suoi pastori*. Bolonia: Giacomo Monti, 1649.
- Fantuzzi, Giovanni. *Notizie degli scrittori bolognesi*. 9 vols. Bolonia: S. Tommaso d'Aquino, 1781-1794.
- Lanzi, Luigi. *Storia pittorica della Italia. Dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*. 6 vols. Bassano del Grappa: Remondini, 1809.
- Malvasia, Carlo Cesare. *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi alla maesta christianissima di Luigi XIII, re di Francia e di Navarra*. Bolonia: Errede di Domenico Barbieri, 1678.
- Masini, Antonio. *Bologna perlustrata*. 2 vols. Bolonia: l'Erede di Vittorio Benacci, 1666.
- Ménestrier, Claude-François. *Des decorations funebres, ou il est amplement traité des Tentures, des Lumieres, des Mausolées, Catafalques, Inscriptions & autres Ornemens funebres*. París: R. J. B. De la Caille, 1683.

⁷⁸ Anne Rabeyroux, "Triomphe", en *Dictionnaire critique d'icographie occidentale*, ed. Xavier Barral i Altet (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2003), 824.

⁷⁹ Maarten Delbeke y Minou Schraven, "Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe. An Introduction", en *Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe*, eds. Maarten Delbeke y Minou Schraven (Leiden: Brill, 2012), 1-5, https://doi.org/10.1163/9789004222083_002.

⁸⁰ Dagmar Germonprez, "Foundation Rites in the Southern Netherlands: Constructing a Counter-Reformational Architecture", en *Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe*, eds. Maarten Delbeke y Minou Schraven (Leiden: Brill, 2012), 289-290, https://doi.org/10.1163/9789004222083_013.

⁸¹ Lloyd, "Cardinal", 256.

- Nagler, Georg Kaspar. *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*. 22 vols. München: E. A. Fleischmann, 1835-1852.
- Paleotti, Gabriele. *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*. Bologna: Arnaldo Forni, 1582.
- Pastor, Ludwig von. *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*. 16 vols. Friburgo: Herder, 1886-1933.
- Ragguaglio della solennità con che l'illustrissimo sig. Cardinale Ludovisi pose la prima pietra della nuova chiesa di S. Ignatio nel Collegio Romano della Compagnia di Giesu. Roma: Bartolomeo Zannetti, 1626.
- Ripa, Cesare. *Iconologia, ovvero Descrittione di diverse Imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*. Roma: Lepido Facii, 1603.
- Valesio, Giovanni Luigi. *Apparato fvnebre dell'anniversario à Gregorio XV, celebrato in Bologna à XXIV. di Lvglio M.DC.XXIV*. Bologna: Vittorio Benacci, 1624.

7.2. Otras fuentes

- Baker-Bates, Piers, y Irene Brooke. "Portraying the Princes of the Church". En *Portrait Cultures of the Early Modern Cardinal*, editado por Piers Baker-Bates y Irene Brooke, 21-41. Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2021.
- Beaven, Lisa. "Elite Patronage and Collecting". En *A Companion to Early Modern Rome, 1492-1692*, editado por Pamela M. Jones, Barbara Wisch y Simon Ditchfield, 387-411. Leiden: Brill, 2019. https://doi.org/10.1163/9789004391963_023
- Birke, Veronika. *Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, vol. 40 de *The Illustrated Bartsch*, editado por Adam von Bartsch y Walter Strauss. Nueva York: Abaris, 1982.
- Birke, Veronika. *Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, vol. 40, parte 1 de *The Illustrated Bartsch*, editado por Adam von Bartsch y Walter Strauss. Nueva York: Abaris, 1987.
- Bonnemaison, Sarah, y Christine Macy. *Festival Architecture*. Londres: Routledge, 2008.
- Borgolte, Michael. "Nepotismus und Papstmemoria". En *Person und Gemeinschaft im Mittelalter*, editado por Gerd Althoff, Dieter Geuenich y Otto Gerhard Oexle, 541-556. Ostfildern: Thorbecke, 1988.
- Burke, Jill, y Michael Bury. *Art and Identity in Early Modern Rome*. Farnham: Ashgate, 2008.
- Carandini, Silvia. *Teatro e spettacolo nel Seicento*. Roma: Laterza, 1997.
- Dekoninck, Ralph, Maarten Delbeke, Annick Delfosse y Koen Vermeir. "Performing Emotions at the Canonization of Ignatius of Loyola and Francis Xavier in the Southern Low Countries". En *Changing Hearts. Performing Jesuit Emotions between Europe, Asia, and the Americas*, editado por Yasmin Haskell y Raphaële Garrod, 187-210. Leiden: Brill, 2019. https://doi.org/10.1163/9789004385191_010
- Delbeke, Maarten, y Minou Schraven. "Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe. An Introduction". En *Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe*, editado por Maarten Delbeke y Minou Schraven, 1-13. Leiden: Brill, 2012. https://doi.org/10.1163/9789004222083_002
- Emich, Birgit. "The Cardinal Nephew". En *A Companion to the Early Modern Cardinal*, editado por Mary Hollingsworth, Miles Pattenden y Arnold Witte, 71-87. Leiden: Brill, 2020. https://doi.org/10.1163/9789004415447_007
- Fagiolo dell'Arco, Maurizio. *La festa barocca*. Roma: De Luca, 1997.
- Fagiolo dell'Arco, Maurizio, y Silvia Carandini. *L'Effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*. 2 vols. Roma: Bulzoni, 1977.
- Filippi, Bruna. "The Orator's Performance: Gesture, Word, and Image in Theatre at the Collegio Romano". En *The Jesuits II. Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, editado por John W. O'Malley, Gauvin A. Bailey, Steven J. Harris y T. Frank Kennedy, 512-529. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- Firpo, Massimo, y Fabrizio Biferali. *"Navicula Petri". L'arte dei papi nel Cinquecento, 1527-1571*. Roma: Laterza, 2009.
- Fragno, Gigliola. *Le corti cardinalizie nella Roma del Cinquecento*. Roma: Bulzoni, 1994.
- Fragno, Gigliola. *Parenti e familiari nelle corti cardinalizie del Rinascimento*. Roma: Bulzoni, 1988.
- Germonprez, Dagmar. "Foundation Rites in the Southern Netherlands: Constructing a Counter-Reformational Architecture". En *Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe*, editado por Maarten Delbeke y Minou Schraven, 275-295. Leiden: Brill, 2012. https://doi.org/10.1163/9789004222083_013
- Granata, Belinda. *Le passioni virtuose. Collezionismo e committenze artistiche a Roma del cardinale Alessandro Peretti Montalto (1571-1623)*. Roma: Campisano, 2012.
- Grisar, Josef. *Päpstliche Finanzen, Nepotismus und Kirchenrecht unter Urban VIII*. Friburgo: Herder, 1943.
- Hall, Marcia B. *Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Hammond, Frederick. *Music and Spectacle in Baroque Rome. Barberini Patronage under Urban VIII*. New Haven: Yale University Press, 1994.
- Haskell, Francis. *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. New Haven: Yale University Press, 1980.
- Haskell, Francis. "The Role of the Patrons: Baroque Style Changes". En *Baroque Art. The Jesuit Contribution*, editado por Rudolf Wittkower e Irma B. Jaffe, 51-62. Nueva York: Fordham University Press, 1972.
- Horn, Andrew. "Andrea Pozzo and the Jesuit 'Theatres' of the Seventeenth Century". *Journal of Jesuit Studies* 6 (2019): 213-248. <https://doi.org/10.1163/22141332-00602003>
- Horn, Andrew. *Andrea Pozzo and the Religious Theatre of the Seventeenth Century*. Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2019.
- Jaitner, Klaus. *Die Hauptinstruktionen Gregors XV. Für die Nuntien und Gesandten an den europäischen Fürstenhöfen, 1621-1623*. 2 vols. Tübinga: Max Niemeyer, 1997.
- Jaitner, Klaus. "Kurie und Politik. Der Pontifikat Gregors XV". En *Kurie und Politik. Stand und Perspektiven der Nuntiaturberichtsforschung*, editado por Alexander Koller, 1-16. Tübinga: Max Niemeyer, 1998.

- Jones, Pamela M. "The Recent Study of Art and Catholicism in Late-Cinquecento and Seicento Rome: State of Question". *Annali di Storia Moderna e Contemporanea* 8 (2002): 481-493.
- Karsten, Arne. *Künstler und Kardinäle: vom Mäzenatentum römischer Kardinalnepoten im 17. Jahrhundert*. Colonia: Böhlau, 2003.
- König-Nordhoff, Ursula. *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Armen einer Kanonisationskampagne um 1600*. Berlin: Mann, 1982.
- Laurain-Portemer, Madeleine. "Absolutisme et népotisme. La surintendance de l'État ecclésiastique". *Bibliothèque de l'École des chartes* 131, no. 2 (1973): 487-568.
- Levy, Evonne. *Propaganda and the Jesuit Baroque*. Berkeley: University of California Press, 2004. <https://doi.org/10.1525/california/9780520233577.001.0001>
- Lloyd, Karen J. *Art, Patronage, and Nepotism in Early Modern Rome*. Nueva York: Routledge, 2022. <https://doi.org/10.4324/9781003222385>
- Lloyd, Karen J. "Cardinal Nephews and Ottomans in Two Thesis Prints by Giovanni Luigi Valesio". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 86, no. 1 (2023): 231-260. <https://doi.org/10.1086/726746>
- Meluzzi, Luciano. *I vescovi e gli arcivescovi di Bologna*. Bologna: La Grafica Emiliana, 1975.
- Moralejo Ortega, Macarena. "Humanismo y manifestaciones artísticas en el milieu del cardenal Alessandro Farnese (1520-1589). La retratística de 'familiares' y 'allegados' en Roma". *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern* 6 (2018): 39-53. <https://doi.org/10.1344/actaartis.6.2018.27485>
- Mulryne, J. R., Helen Watanabe-O'Kelly y Margaret Shewring. *Europa Triumphans. Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*. 2 vols. Aldershot: Ashgate, 2004.
- Mulryne, J. R., y Elizabeth Goldring. *Court Festivals and the European Renaissance. Art, Politics, and Performance*. Aldershot: Ashgate, 2002.
- Nussdorfer, Laurie. "The Vacant See. Ritual and Protest in Early Modern Rome". *Sixteenth Century Journal* 18, no. 2 (1987): 173-189. <https://doi.org/10.2307/2541175>
- Ortega Mentxaka, Eneko. "Building a Ludovisian Monument. The Apparato of the Arts in the Cornerstone Ceremony of the Church of Sant'Ignazio di Loyola in Rome". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 86, no. 1 (2023): 193-229. <https://doi.org/10.1086/725099>
- Pattendem, Miles. "The Roman Curia". En *A Companion to Early Modern Rome, 1492-1692*, editado por Pamela M. Jones, Barbara Wisch y Simon Ditchfield, 44-59. Leiden: Brill, 2019. https://doi.org/10.1163/9789004391963_004
- Pitcher, John. "Burying Mountjoy and Penelope Rich: King James, the Heralds and a Counter-Statement from the Poet Samuel Daniel". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 85, no. 1 (2022): 71-112. <https://doi.org/10.1086/720360>
- Posada, Adolfo R. "¿Écfrasis o hipotiposis?: enargeia y retórica visual en la poesía del Siglo de Oro". *e-Spania* 37 (2020). <https://doi.org/10.4000/e-spania.36222>
- Rabeyroux, Anne. "Triomphe". En *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, editado por Xavier Barral i Altet, 823-825. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2003.
- Ranke, Leopold von. *History of the Popes, Their Church and State*. 3 vols. Nueva York: The Colonial Press, 1901.
- Reinhard, Volker. *Kardinal Scipione Borghese (1605-1633). Vermögen, Finanzen und sozialer Aufstieg eines Papsnepoten*. Berlin: De Gruyter, 1984.
- Reinhard, Wolfgang. "Nepotismus. Der Funktionswandel einer papstgeschichtlichen Konstanten". *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 86 (1975): 145-185.
- Reinhard, Wolfgang. "Papal Power and Family Strategy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries". En *Princes, Patronage and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age, 1450-1650*, editado por Ronald G. Asch y Adolf M. Birke, 329-356. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Robertson, Clare. "Il Gran Cardinale". *Alessandro Farnese, Patron of the Arts*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- Robertson, Clare. "Two Farnese Cardinals and the Question of Jesuit Taste". En *The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, editado por John W. O'Malley, Gauvin A. Bailey, Steven J. Harris y T. Frank Kennedy, 134-147. Toronto: University of Toronto Press, 1999. <https://doi.org/10.3138/9781442681569-009>
- Schraven, Minou. *Festive Funerals in Early Modern Italy. The Art and Culture of Conspicuous Commemoration*. Farnham: Ashgate, 2014.
- Schraven, Minou. "Il lutto pretenzioso dei cardinali nipoti per la felice memoria dei loro zii-papi. Tre catafalchi papali 1591-1624". *Storia dell'arte* 98 (2000): 5-24.
- Schraven, Minou. "Roma Theatrum Mundi: Festivals and Processions in the Ritual City". En *A Companion to Early Modern Rome, 1492-1692*, editado por Pamela M. Jones, Barbara Wisch y Simon Ditchfield, 247-265. Leiden: Brill, 2019. https://doi.org/10.1163/9789004391963_016
- Schraven, Minou. "The Rhetoric of Virtue. The Vogue for Catafalques in Late Sixteenth-Century Rome". En *Praemium Virtutis II. Grabmäler und Begräbniszeremonien in der italienischen Renaissance*, editado por Joachim Poeschke, Britta Kusch-Arnhold y Thomas Weigel, 41-63. Münster: Rhema, 2005.
- Signorotto, Gianvittorio, y Maria Antonietta Visceglia. *La corte di Roma tra Cinque e Seicento. Teatro della politica europea*. Roma: Bulzoni, 1991.
- Strong, Roy. *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Takahashi, Kenichi. *Giovanni Luigi Valesio. Ritratto de "l'instabile academico incaminato"*. Bologna: CLUEB, 2007.
- Takahashi, Kenichi. "L'apparato funebre per l'anniversario di Papa Gregorio XV nella cattedrale bolognese di San Pietro il 24 luglio 1624, soprinteso e descritto da Giovanni Luigi Valesio". *Strenna storica bolognese* 52 (2002): 389-410.

- Thieme, Ulrich, y Felix Becker. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. 37 vols. Leipzig: Wilhelm Engelmann, E. A. Seemann, 1907-1950.
- Vélez Chaurri, José Javier. "Imágenes, música y palabra en la parroquia de N^a S^a de la Asunción de Labastida (Álava). La transformación barroca de una arquitectura clasicista". En *Vestir la arquitectura*, editado por René J. Payo Hernanz, Elena Martín Martínez de Simón, José Matesanz del Barrio y María José Zapaín Yáñez, 1004-1014. Burgos: Universidad de Burgos, 2019.
- Watanabe-O'Kelly, Helen, y Anne Simon. *Festivals and Ceremonies. A Bibliography of Works Relating to Court, Civic and Religious Festivals in Europe, 1500-1800*. Londres: Mansell, 2000.
- Wood, Carolyn H. "The Indian Summer of Bolognese Painting. Gregory XV (1621-1623) and Ludovisi Art Patronage in Rome". PhD diss., University of North Carolina, 1988.
- Zierholz, Steffen. "'To Make Yourself Present': Jesuit Sacred Space as Enargetic Space". En *Jesuit Image Theory*, editado por Wietse de Boer, Karl A. E. Enenkel y Walter S. Melion, 419-460. Leiden: Brill, 2016. https://doi.org/10.1163/97890004319127_015