

## THE PANTHEON OF THE DUQUES DEL INFANTADO: SPACE AND LIGHT

### *EL PANTEÓN DE LOS DUQUES DEL INFANTADO: ESPACIO Y LUZ*

Antonio Miguel Trallero Sanz 

Departamento de Arquitectura, Universidad de Alcalá. España. antonio.trallero@uah.es

#### Abstract

The main branch of the Mendoza family had close ties with the Convent of San Francisco in Guadalajara and chose the convent church's main chapel as their burial site. In the 17th century, Juan de Dios de Mendoza y Silva, 10th Duke of the Infantado, decided to build a pantheon for his family's remains inside the church and commissioned Felipe Sánchez to design it. The outcome was a splendid Baroque structure inspired by the pantheon designed by Juan Bautista Crescenzi for the royal family in El Escorial. The Pantheon of the Dukes of the Infantado is neither as grandiose nor as richly decorated as the Pantheon of the Kings in El Escorial, but, from a compositional perspective, its spaces are far richer and its solutions more advanced. Above all, it stands out for the way in which light is used to surprise and move the beholder.

**Keywords:** Mendoza; crypt; funerary; ellipse; San Francisco; symbols.

#### Resumen

La rama principal de la familia Mendoza mantuvo una estrecha relación con el convento de San Francisco de Guadalajara y eligieron la capilla mayor del templo conventual como lugar para ser enterrados. En el siglo XVII, D. Juan de Dios de Mendoza y Silva, X Duque del Infantado, decidió construir en este templo un Panteón en el que reunir los restos familiares encargando el proyecto a Felipe Sánchez. Se trata de un magnífico conjunto barroco inspirado en diseñado por Juan Bautista Crescenzi para los Reyes en El Escorial. El panteón de los Duques del Infantado no tiene la grandiosidad ni la riqueza decorativa del de los Reyes del Escorial, sin embargo, desde un punto compositivo, sus espacios son más ricos y sus soluciones más avanzadas y sobre todo destaca sobre él por el uso que hace de la luz para sorprender y emocionar al espectador.

**Palabras clave:** Mendoza; Cripta; Funerario; Elipse; San Francisco; Símbolos.

## 1. THE PANTHEON OF THE DUKES OF THE INFANTADO AT THE CHURCH OF SAN FRANCISCO

Guadalajara had four convents in the Middle Ages, although this number had risen to fourteen by the 17th century. As tradition would have it, the Convent of San Francisco was founded by Queen Berenguela as a monastery for monks and Knights Templar (Layna 1943:128)<sup>1</sup>. When this order was dissolved, the convent was given to the Order of San Francisco by Queen Isabella in around 1330.

When the Mendoza family settled in Guadalajara in the late 14th century, they took charge of the convent's main chapel: Pedro Hurtado de Mendoza, the Admiral of Castile, ordered the

<sup>1</sup> Layna refers to the tradition compiled by Friar Pedro de Salazar, chronicler for the order, and by Alonso Núñez and Francisco de Torres.

chapel to be rebuilt after a fire before stipulating that he should be buried there upon his death. In his will, Iñigo López de Mendoza, 1st Marquis of Santillana, also asked to be buried in the main chapel, where successive Dukes of the Infantado would be buried over the years.

The Mendozas were not the only family to choose the Church of San Francisco (Fig. 1) as their burial site; other noble families in the city did the same, including the Alvargómez de Ciudad Real family, the Orozcos, the Núñez de Castro family, the Velascos, the Castañedas and the Velazquez family. All that is left of these burials are the remains of several Gothic tombs in what was once the Chapel of Avalos (Trallero 2022:39-53).

In the 17th century, the 6th Duchess of the Infantado decided to build a family pantheon beneath the church's presbytery.

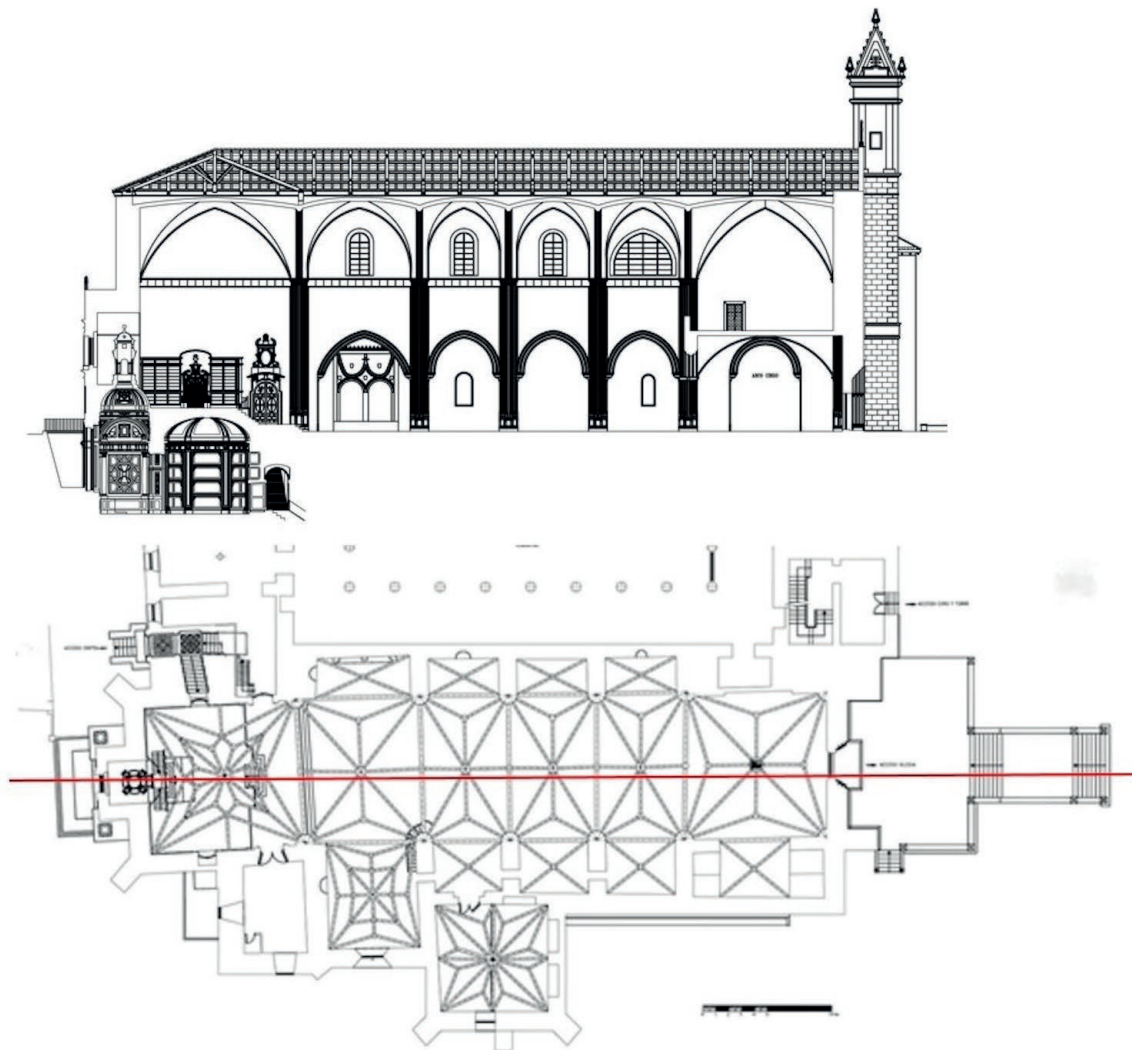


Fig. 1. Floor plan and cross section of the Church of San Francisco and the Pantheon of the Dukes of the Infantado. Drawing: Antonio González Albacete.

According to Layna, Ana de Mendoza ordered a small crypt to be built beneath the presbytery between 1628 and 1633, which may coincide with the chapel of the current pantheon, «where she had the corpses of her father, her husbands, her sons and her daughters transferred.», deaving the remains of her other ancestors in the church (Layna 1943:149)<sup>2</sup>. Victor Bonilla situates the pantheon commissioned by Ana de Mendoza in the area subsequently used as a temporary storage chamber for dead bodies (Bonilla 1999:81-82)<sup>3</sup>.

Doña Ana también fue la responsable de Ana de Mendoza was also responsible for major changes to the church chancel and for the new *transparente* altar piece inspired by El Escorial, as we will see later. The altarpiece was destroyed during the War of Independence.

Tras la construcción por parte de D<sup>a</sup> Ana de After the new crypt was built by Ana de Mendoza, the 10th Duke of the Infantado, Juan de Dios de Mendoza y Silva, commissioned a design for a new pantheon where his ancestors' remains would be gathered (Fig. 2). The architect selected by the duke was Felipe Sánchez, who took inspiration from the Pantheon of the Kings at the Monastery of San Lorenzo de El Escorial.

The work began in 1696 and ended in 1728, with master builder Felipe de la Peña overseeing the construction process.

In addition to the constraints imposed by the previous project, the new pantheon was highly complex in architectural terms, due to the spatial limitations of the existing church, and in terms of construction, as the groundwater level on the site prevented any further excavation.

## 2. THE PANTHEON'S BAROQUE ARCHITECTURE

The pantheon designed by Felipe Sánchez comprises staircases leading to the church and the exterior, a funerary chamber and a chapel, as well as a temporary storage chamber.

<sup>2</sup> Layna, draws on Friar Hernando Pecha's unpublished *Historia de /as vidas de ios Excmos. señores duques del infantado y sus progenitores* from 1635, of which he claimed to have a copy.

<sup>3</sup> Bonilla notes that the earlier pantheon was located beneath the presbytery, which was never demolished and occupied the site of the current temporary storage chamber. As the graphic material shows, the current temporary storage chamber does not coincide with the presbytery.

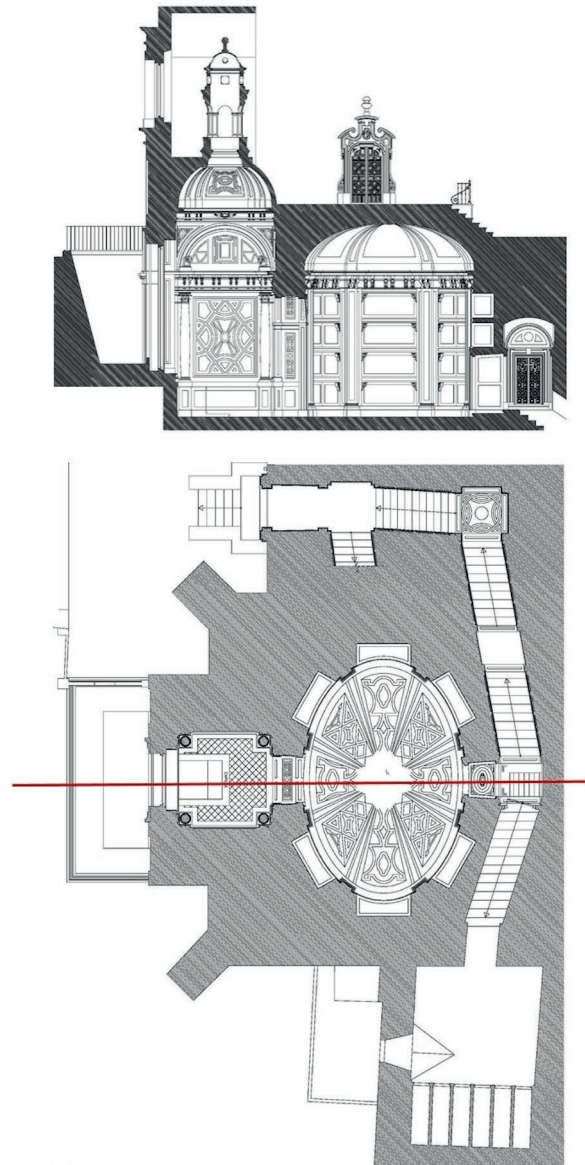


Fig. 2. Floor plan and cross section of the Pantheon of the Dukes of the Infantado. Drawing: José Luis Condado Ayuso / Antonio Dombriz del Prado.

### 2.1 THE FUNERARY CHAMBER

Prior to this commission, Felipe Sánchez had worked on the restoration of the Church of San Antonio de los Portugueses in Madrid and it is possible that he drew inspiration from Pedro Sánchez's design for the church in his work on the pantheon. Of the different spaces within the pantheon, this influence is most visible in the chamber where the Mendoza family's remains are laid to rest.

Pedro Sánchez began work on San Antonio de los Portugueses in 1624 and the church's original



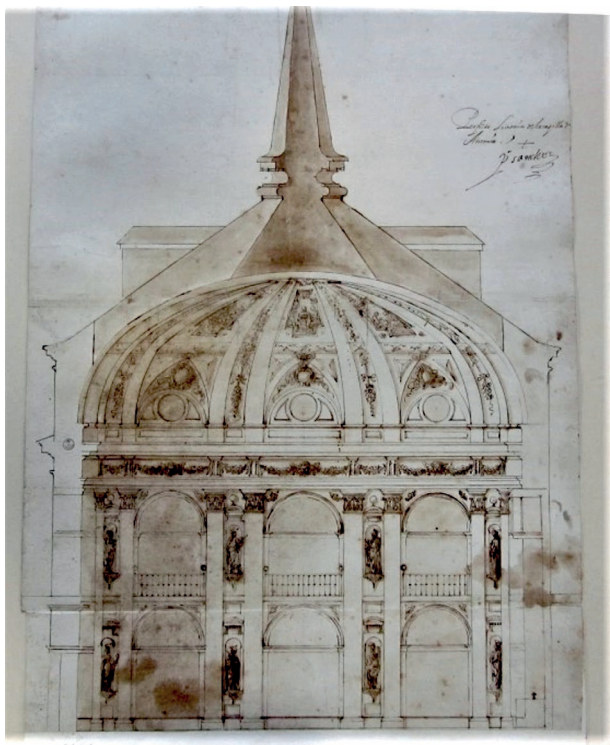


Fig. 3. Pedro Sánchez: Longitudinal section of San Antonio de los Portugueses. Gabinetto dei Disegni e delle stampe, Uffizi Gallery, Florence.

configuration, prior to the pictorial configuration seen today, is evidenced by the cross section held by the Department of Prints and Drawings at the Uffizi Gallery in Florence<sup>4</sup> (Fig. 3).

Felipe Sánchez began to participate in the project in 1690, when the church was ceded to the German Catholics and became known as San Antonio de los Alemanes.

Amparo Berlinches and José Miguel Merino de Cáceres mapped the church's floor plan, which is reproduced in the master's dissertation 'Geometric analysis of the ellipsoidal vault at the Church of San Antonio de los Alemanes'<sup>5</sup>. The floor plan indicates that the church is elliptical in shape.

In the 'oval floor plans' category of her typology, Margarita Fernández (Fernández 1997:18-19), includes both oval and elliptical floor plans, which are geometrically different but hard to distinguish from one another at first glance. This category

encompasses churches with an oval-shaped floor and vault.

The plans in (Fig. 2) show that both the floor and the vault of the Pantheon of the Dukes are elliptical.

Oval floor plans form part of an Italian model<sup>6</sup> used primarily by Vignola, whose Church of Santa Anna dei Palafrenieri in the Vatican influenced the design for San Antonio. Although this model was rarely used in Spain at that time, it was chosen for the funerary chamber at the pantheon. However, there is one major difference between the Church of San Antonio, where the main axis of the ellipse links the entrance door to the small presbytery where the main altar is located, and the funerary chamber at the pantheon, where the main axis is transversal due to the difference in function and the constraints imposed by the space, adapting to the width of the Church of San Francisco.

It is uncommon to see an elliptical floor plan positioned transversally. The most direct precedents can be seen at the Church of San Andrés del Quirinal (1658-1661) and Bernini's Chapel of the Three Kings (1634); years later, the latter was replaced by a larger chapel designed by Borromini (Martínez 2000:385-389). Another example, built after the pantheon, is the Church of San Juan de Dios in Murcia (Sánchez-Rojas 1972).

Oval floor plans represent a compromise between centralised floor plans and those oriented towards the altar and have a symbolism that is commonly associated with the Virgin Mary (Rodríguez 1990:172). In this case, the oval floor plan retains the funerary symbolism frequently found in central layouts.

In the funerary chamber, the vertical surfaces (Fig. 4) are clad in red, black, and, to a lesser degree, white marble. Reproducing the layout at El Escorial, they are divided into eight sections by rectangular pilasters without capitals, which support a cornice decorated with double gilded corbels that runs around the whole chamber. The entrance door to the chamber is lintelled and located between the sections at the ends of the minor axis; opposite it, we find the entrance to the chapel. Above the lintel, there are two recesses. The six remaining sections are divided by marble panels supported by gilded corbels, creating

<sup>4</sup> Adrián Gómez Checa (Gómez 2016:14) reprints the image.

<sup>5</sup> Adrian Gómez Checa (Gómez 2016:16) reproduces the floor plan mapped by A. Berlinches y J.M. Merino de Cáceres (1974).

<sup>6</sup> Alfonso Rodríguez (Rodríguez 1990) has studied the emergence and expansion of oval floor plans in Spanish architecture.





Fig. 4. Interior of the Pantheon of the Dukes of the Infantado. Photograph: The author.

recesses at four different levels that contain the red and black marble funerary urns designed to fit the curvature of the chamber (Fig. 5).

The Convent of San Francisco, especially the church and pantheon, suffered extensive damage during the War of Independence, when the urns were looted and many were destroyed. The human remains were subsequently gathered and taken to the Pantheon of the Dukes of Pastrana at the Collegiate Church of Pastrana (Sanz, Abenza,

Garcés 2007:849). The chamber is covered by an elliptical lowered vault (Fig. 6) divided by eight radial ribs that coincide with the pilasters along the walls and come together to form a large central rosette. The segments between the ribs are lavishly decorated with plant motifs in relief made from gilded alabaster.

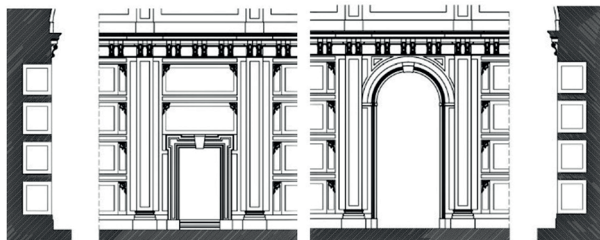


Fig. 5. Sections and elevations for the Pantheon of the Dukes of the Infantado. Drawing: Antonio González Albacete.



Fig. 6. Elliptical vault and floor in the funerary chamber at the pantheon. Photographs: The author.

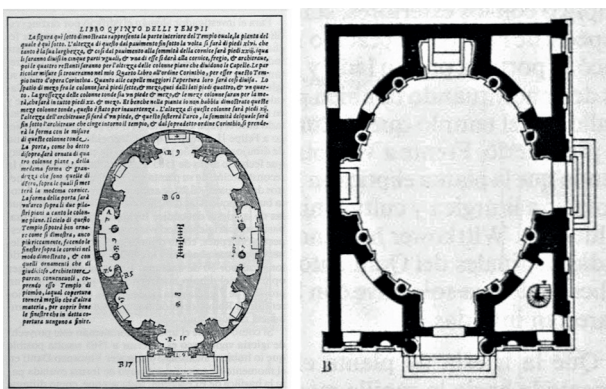


Fig. 7. Floor plan of a Church of Serlio and Floor of the Church of Santa Ana dei Palafrenieri by Vignola.<sup>7</sup>

The floor (Fig. 6) is made from marble in the same colours as the rest of the chamber and is divided in a manner that echoes the vault above.

The layout of the room and the approach taken to the vault lend the funerary chamber a dynamism that is reminiscent of the Italian Baroque approach employed by Sebastiano Serlio and Jacopo Vignola (Fig. 7).

## 2.2 THE PANTHEON CHAPEL

The chapel is accessed via a passageway below a semi-circular arch, whose intradós is decorated with geometric motifs and marble panels in the same colours as the funerary chamber. It has a square floor plan with four Corinthian columns in the corners that transform it into a Greek cross with underdeveloped arms. Above the columns, an entablature made up of an architrave, a frieze with gilded corbels and a cornice featuring four gilded angels runs around the perimeter of the chapel.

The side walls are smooth and clad with marble panels in geometric shapes. Occupying almost the entire front wall, there is a large window illuminating the chapel with natural light.

In front of the window are the remains of the old altar, a solid brick structure that had lost its covering and was recently re-clad in limestone.

<sup>7</sup> These floor plans by Serlio and Vignola, as well as their vaults, are presented in numerous publications, including *La planta elíptica: de El Escorial al Clasicismo Español* (Rodríguez 1990), *Evolución de las iglesias de planta ovalada* (Cuevas 2007), *La planta oval. Traza y símbolo*, (Fernández 1997).

In 1869, José María Escudero de la Peña described the original altar as follows:

its altar in the form of a pavilion supported by four columns in the same material, its giiit bronze crucifix and its front made from a piece of marble in striking colours, along with all the rest, are tragically in ruins (Escudero 1869:47).

The bronze crucifix is currently in the sacristy at the Church of Santiago.

Basándose en esta descripción, Layna entendió Based on this description, Layna concluded that the shrine in the church’s main chapel had previously served as the altar in the pantheon chapel (Layna 1943: 153)<sup>8</sup>.

The pantheon chapel is topped by a hemispherical dome on spandrels (Fig. 8). Above it, there is a tall tambour with four vertical openings closed by semi-circular arches around its perimeter and above this, behind a small spherical rim, there is another smaller tambour with four square openings that supports a small cupola featuring oculi.

The skylight from the dome is displayed in the church chancel as a shrine, although, contrary to Layna’s supposition, there is no evidence to suggest that this was not its original location.

Nor do its style and composition, which differ considerably from that of the Gothic church, prove that it was not originally placed in this position; as we will see later on, the construction of the Baroque pantheon was supplemented by work on the main chapel.

This all appears to suggest that, during the construction of the pantheon at the time of the 10th Duke, the shrine forming part of the *transparente* commissioned by Ana de Mendoza in the church chancel, following the example of El Escorial, was used as the lantern of the dome in the lower chapel or served as a replacement for it.

Layna mentions the bronze cross that once stood in the pantheon chapel and provides information about the figures of the four evangelists that came from San Francisco and are now kept on the tabernacle in the Baroque altarpiece at the Church of San Nicolás, suggesting that they were once placed on top of the four columns in the shrine.

<sup>8</sup> Layna, produced a drawing showing where he believed the shrine to have been located originally.





Fig. 8. Entrance and vault of the Pantheon Chapel. Photograph: The author.

The shrine/skylight in the church had four columns, which have been destroyed. On the cornice running around the perimeter, there are four marble prisms that may have served as pedestals, but their layout makes it difficult to envisage them supporting the figures of the four evangelists at San Nicolás.

Drawing on Escudero's description and the remains of the altar preserved prior to the recent restoration, the chapel appears to have been dominated by a marble-clad altar with the shrine on top, which was smaller than the shrine in the church and featured four columns, a gilt bronze crucifix and the figures of the four evangelists.

The presence of the crucifix in the chapel represents another feature that is shared with the Pantheon of the Kings. The pantheon at El Escorial was designed as a funerary chapel dedicated to Santa Cruz (Bustamante 1992:210)<sup>9</sup>

<sup>9</sup> In 1654, the kings' remains were transferred to the pantheon at El Escorial, which became a funerary chapel dedicated to Santa Cruz from that moment on.

and there is a gilded crucifix on its altar. The first crucifix to be positioned there was designed by Piero Tacca (1.90m). It was later replaced with a smaller crucifix by Bernini (1.40m) and then by a slightly smaller one by Domenico Guidi (1.20m) (Bustamante 1992:210) which remains part of the altarpiece to this day. Bustamante attributes the succession of crucifixes to size considerations, but García Cueto (García 2010:1091-1094), views the replacement of Bernini's work with the crucifix by Guidi as the product of the iconographic rules regarding the Crucifixion that were in place in Spain at the time: Bernini's crucifix does not conform to these rules, while Guidi's does as it conveys a sense of greater serenity and balance.

Like the chapel at El Escorial, the chapel at the Pantheon of the Dukes of the Infantado was dedicated to Santa Cruz. The chapel's crucifix was smaller - the figure of Christ stood 0.75m tall on a 1.05m cross - due to its intended position on the altar tabernacle rather than on an altarpiece, where it would stand out against the light coming from the exterior behind it.





Fig. 9. Puertas de acceso al Panteón desde el exterior y desde el interior de la Iglesia. Fotos: Autor.

Unlike the crucifix at El Escorial, which shows Christ after his death, this crucifix portrays the moment of dying. Despite lacking the same balance and following a more 'Italian' model, the crucifix at the chapel at the Pantheon of the Dukes of the Infantado has many similar characteristics: the use of four nails and the position of the hands alluding to the Trinity and imparting a blessing.

The same materials and finishes are used in both the funerary chamber and the chapel, although there are several major differences in the composition of each room.

Following an Italian model, the elliptical shape of the funerary chamber combines a centralised floor plan with a transversal layout in which the minor axis points towards the chapel altar. This trajectory is reinforced through the use of other resources, such as light, while the major axis is positioned transversally to leave sufficient space at the sides next to the recesses containing the urns.

Meanwhile, the design of the chapel is more reminiscent of the Spanish Baroque tradition. Adopting a classical approach, there is no movement in either the floor plan or cross section

and the Baroque style is largely apparent in the abundant decoration and in the light, which plays a key role in evoking emotion in the beholder.

### 2.3 THE ENTRANCES AND THE TEMPORARY STORAGE CHAMBER

The pantheon may be accessed from outside the convent or from inside the church. On the building's rear façade, there is a large Baroque doorway in coloured marble (Fig. 9). The doorway is topped with a semi-circular arch, which is flanked by two pilasters with Corinthian capitals that support an entablature.

In the church's main chapel, a door decorated with a Baroque frame (Fig. 9) opens to the right and leads to the pantheon. Above the opening, there is a mixtilinear arch and a broken curved pediment displaying the family crest topped with a flower vase. The jambs feature mouldings and large scrolls on the lower part.

To the right of the door leading from the presbytery to the crypt, another similar yet larger Baroque doorway connected to it by marble skirting as part of the same intervention leads to the convent's



Fig. 10. View of the temporary storage chamber at the Panteón of the Dukes of the Infantado. Photograph: The author / Elevation of recesses. (Bonilla 1999:73).<sup>10</sup>

cloister. Opposite the two doors, on the left-hand side, another two symmetrical doors led to the sacristy and to a chapel.

From the exterior entrance, a small flight of stairs leads to a landing where another staircase heads up to the church's chancel. The landing is also the starting point for a staircase in three sections, with a change in direction between the second and third sections, which takes us to another landing providing access to the funerary chamber and, from there, to the chapel. Opposite the last section of the staircase, a further flight of stairs leads to the temporary storage chamber.

The temporary storage chamber (Fig. 10) is a rectangular space covered by a barrel vault with a lunette on one side to allow ventilation. A series of recesses opposite the entrance to the chamber were used to store corpses before they were placed into the urns in the pantheon

The walls of the different flights of stairs are divided by vertical pilasters. These are connected at the top by cornices, which support barrel vaults with transverse arches following the slope of the staircase. The landings and changes of direction are covered by flat groin vaults on pendentives and soffits. (Fig. 11 and 12).

All the walls, arches and staircases are made from the same type of marble as the rest of the pantheon.

### 3. THE IMPORTANCE OF LIGHT

Baroque architecture may be considered both a product of Renaissance architecture and a rebellion against it. Whereas Renaissance architecture seeks balance, the Baroque style casts off order, harmony and proportion in an attempt to impress. It produces more dynamic architectures and more complex compositions, where light takes on a central role.

While Renaissance architecture employs light to show and encourage understanding of the work, Baroque architecture uses light to elicit emotion. Light is employed for effect and contrast; it guides our eye towards what the architect wishes to highlight and shows us what they consider to be truly important.

In short, Baroque architecture eschews many Renaissance concepts and strives for effect, seeking to surprise and move the beholder.

The Catholic Church used the grandiosity and complexity of the new Baroque aesthetic to convey an image of renewal and triumph over Protestantism. In civil architecture, movement, colour, light and sumptuous materials served to demonstrate plenitude and power.

Light is immensely important in Baroque architecture and this is particularly apparent in interior spaces. Natural light is especially important in churches as it not only provides illumination but also carries great symbolic weight. On the one hand, light from the exterior is harnessed on the walls of the chancel, where *transparentes* are positioned to allow external light to illuminate the custodia or tabernacle

<sup>10</sup> Bonilla states the origin of the image: Ministry of Education and Culture, National Historical Archive. NOBILITY. Osuna. Folder 5, plan 118.



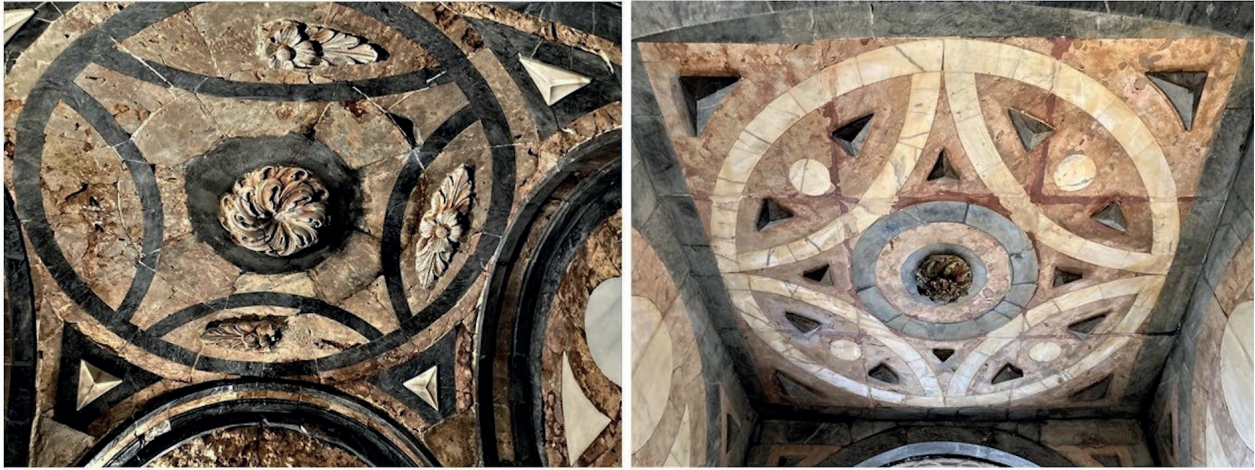


Fig. 11. Decoration on the vaults in the staircase leading to the Pantheon of the Dukes of the Infantado. Photographs: The author.



Fig.12. Staircase leading of the Pantheon of the Dukes of the Infantado. Photographs: The author.

from the rear, marking the longitudinal axis of the church that runs from the entrance to the main altar and symbolising the path from the earthly world to salvation.

On the other hand, light from the exterior is also sought from above through high windows or the domes of the transept, creating vertical or sloping axes and representing the supernatural or the divine.

Despite the significance of light in Baroque architecture, it seems counterintuitive that it should perform such a central function in a funerary crypt, unless it comes from an artificial source. In this regard, the role of natural light in creating sensations and reinforcing beliefs is a rather surprising feature of the Pantheon of the Dukes of the Infantado.



As we have already noted, one of the main problems faced by the architect who designed the Pantheon of the Dukes of the Infantado was the limited space available, which was determined by the dimensions of the church above and the waterways underground. This meant that the pantheon stretched further than the church longitudinally. The funerary crypt in its entirety is located beneath the main chapel of the Church of San Francisco. However, only a small part of the crypt's chapel is situated below the main chapel; the vast majority of its surface area can be found beneath the front wall of the church and another part exceeds the bounds of the church entirely. Part of the staircase leading to the pantheon lies beneath the convent building but beyond the bounds of the church, while the temporary storage chamber is situated beneath one of the church's chapels.

The fact that the pantheon chapel extends beyond the walls of the church above made it necessary to build a new façade on the front of the church (Fig. 1), which did not cover the front of the chancel entirely but extended the bounds of the Gothic church, creating a Baroque effect of movement and an interplay of light and shadow that was absent from the original façade. Designed as a portal, this new element is divided into three sections linked by a cornice, which bears no relation to the inside of the church.

In the central section, which is wider than the lateral sections, there is an opening covered by a semi-circular arch with moulded jambs on either side that begin at the level of the altar in the pantheon chapel, making it necessary to build a sunken forecourt due to the level of the ground floor. A large, curved, broken Baroque pediment stands on top of the cornice, with an opening for a window. Behind it, there is a structure finished off with another, straight pediment, topped with a stone cross. On either side of this structure, there is a rosette on a small stone pillar (Fig. 13).

As well as the space constraints on the floor plan, the existing waterway on the site determined the level at which the new construction could be built and the choice of composition and construction techniques: the level of the presbytery had to be raised to accommodate the vault of the pantheon, which, in turn, had to be lowered, leaving the extradoses of the entrance vaults at practically the same level as the floor of the church's nave.

In this context, the space constraints on the construction of the Mendoza family's new pantheon are directly linked to the brilliant composition of the complex and the interplay of light created by this design.

Light penetrated the upper opening in the new portal to the chancel at the Church of San Francisco, reaching the church's nave after filtering through a *transparente* that was destroyed during the War of Independence and the tabernacle shrine to echo the interplay of light at the church in El Escorial. As well as building a new crypt that was subsequently replaced with the current pantheon, Ana de Mendoza ordered the altarpiece in the main chapel of the Church of San Francisco to be substituted by another that was more in line with the tastes of the era. It is believed that the 'Panels of San Ginés'<sup>11</sup>, which are currently held by Guadalajara Municipal Council, belonged to the altarpiece removed by Ana de Mendoza.

The only available description of the 6th Duchess's new altarpiece, which was destroyed during the War of Independence, was written by Núñez de Castro in 1653:

The lady was also responsible for the altarpiece at the main altar that now stands in the Convent of San Francisco, so rich, so curious and so impressive, which raises the altar from the great table to its eminent roof, it is adorned by three richly carved and gilded columns with saints and paintings and an elegant tabernacle with its transparent window, behind a curiously painted chapel, beneath which is the vault containing the bones of the family ancestors. Besides the magnificence and richness of the altarpiece, it is so skilfully constructed that, uncovering the face of the paintings, one can go up and down on the rigging system and discover striking reliquaries filled with urns with bodies and relics of saints. As such, it is a sanctuary of relics on the inside, and on the outside, a series of excellent paintings. (Núñez 2003:75).

According to this description, the new altarpiece was a '*transparente*' that was separate from the rear wall, leaving a small room behind it, and was more architectural than sculptural in nature. The

<sup>11</sup> The paintings known as the 'Panels of San Ginés' were discovered at the church in 1934 by Francisco Layna Serrano and the church's priest. After the church was attacked and set on fire in 1936, five panels were saved. They were produced in the 15th century, most likely by painter Antonio del Rincón, and their theme and size suggest that they belonged to the altarpiece at San Francisco.



Fig.13. Rear façade of the Pantheon. Photographs: The author.

large altarpiece, which occupied the entire church chancel, was divided into three volumes with columns, which may suggest that it was based on the altarpiece at the Basilica of El Escorial, built between 1577 and 1586 (Chías 2021:34) (Fig. 14). As in El Escorial, there was a tabernacle with transparent sections and a “curiously painted” chapel behind it.

When the new pantheon was built, the tabernacle in Ana de Mendoza’s *transparente* is likely to have been replaced by a new tabernacle, which allowed light to reach the custodia and the altar in the church above, as well as serving as the lantern of the dome in the chapel below.

As we have seen, the lower crypt extends beyond the bounds of the church, leaving part of the dome covering the chapel occupying the space left behind the *transparente* and the surface of the wall enclosing the church chancel. A niche has been opened in the wall, which holds the lantern of the dome.

The tabernacle/lantern (Fig. 15) is a red and black marble shrine in a cylindrical form, with four openings separated by pilasters and topped by semi-circular arches. Around the perimeter, a

cornice supports another cylinder with smaller openings separated by small buttresses, and above this cylinder, there is a small dome with a ball on top.

The light (Fig.16) enters the opening in the wall and illuminates the tabernacle, creating a longitudinal axis in the church. The light entering the opening in the façade reaches the dome of the crypt’s chapel through the shrine, creating a

<sup>12</sup> Between 1584 and 1589, Pedro Perret produced a series of engravings of El Escorial based on drawings by Juan de Herrera from the book *Sumaria y breve declaración de ios diseños y estampas de ia fábrica de San Lorenzo de Ei Escorial*, which included the Eighth Drawing, Elevation of the altarpiece in the main chapel, P. Perret fe. 89, 1589. Inscription on the upper left: “ORTOGRAPHIA DEL RETABLO” “QUE ESTA EN LA CAPILLA” “MAIOR DE S. LORENTIO” “EL REAL DEL” “ESCVRIAL”; on the right: “CON PRIVILEGIO”. The Ninth Drawing was also included: Elevation of the tabernacle at the main altar, 1583. Inscription on the upper part of the drawing: “ORTOGRAPHIA DEL SAGRARIO DEL ALTAR MAIOR DE SAN LORENCIO EL REAL DEL ESCVRIAL”. Inscription on the lower part of the drawing: “SALVTIS PVB. PONTIF. VNICO IES. CHRISTO PHILIPPVS. II. REX IOAN. FERRARAE ARTE TREZZI OPERA HISPANICA MATER DIC”. Inscription below the previous inscription: “Con privilegio del summo pontifice, y emperador y rey de España y Francia, y de los demás potentados, y principes Christianos”.



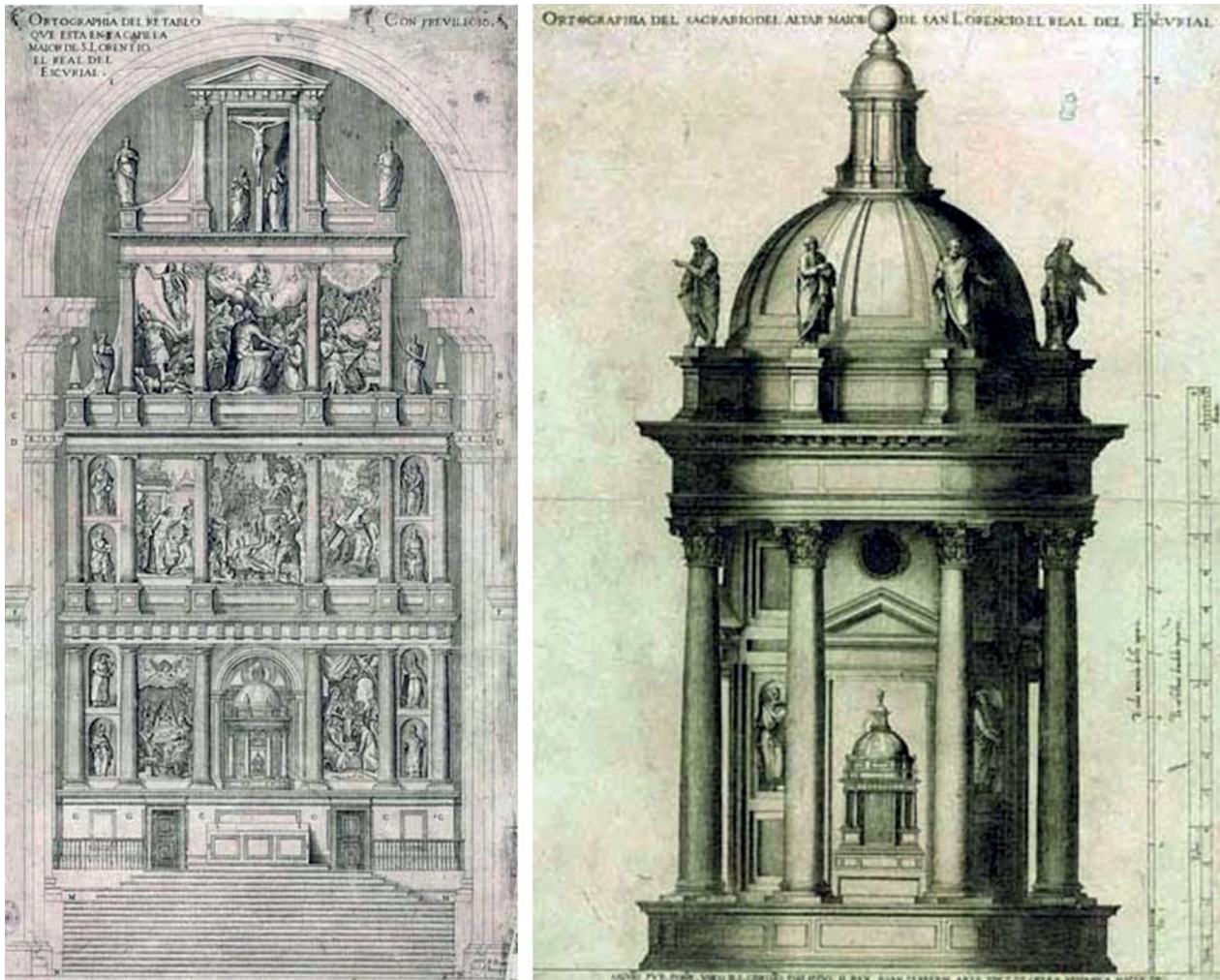


Fig.14. Elevation of the altarpiece in the main chapel and Elevation of the tabernacle at the main altar. 1583/89 Perret. Ref.web1, web2, web3.<sup>12</sup>

vertical axis of light in the chapel that symbolises the presence of God.

Inside the crypt, as well as the dim vertical light from the church entering through the dome, there is also a more intense light coming from the lower window covering the front of the main altar.

Despite the size of this opening, the light is attenuated by the sunken forecourt and illuminates the chapel of the crypt before filtering more softly through to the pantheon, reaching its entrance doorway and marking a smaller axis that is nonetheless more powerful than that in the church above (Fig. 17).

The elliptical shape of the pantheon, with its main axis running perpendicular to that of the complex as a whole, leaves some areas to the side unilluminated; this creates a strong contrast between the light in these spaces and in the

central area linking the entrance doorway to the chapel (Fig. 18).

These lateral spaces are home to the marble urns containing the family's remains and are understood as a temporary resting place - an intermediate stage before reaching the light or salvation.

#### 4. THE PANTHEON OF THE KINGS AND THE PANTHEON OF THE DUKES OF THE INFANTADO

To build the Pantheon of the Dukes of the Infantado commissioned by the 10th Duke of the Infantado, Juan de Dios de Mendoza y Silva, Felipe Sánchez drew inspiration from the Royal Crypt at the Monastery of El Escorial, otherwise known as the Pantheon of the Kings (Fig. 19), which had been built several years earlier by Juan Gómez de Mora,





Fig. 15. Shrine in the church's main chapel and interior view of shrine. Photograph: The author.

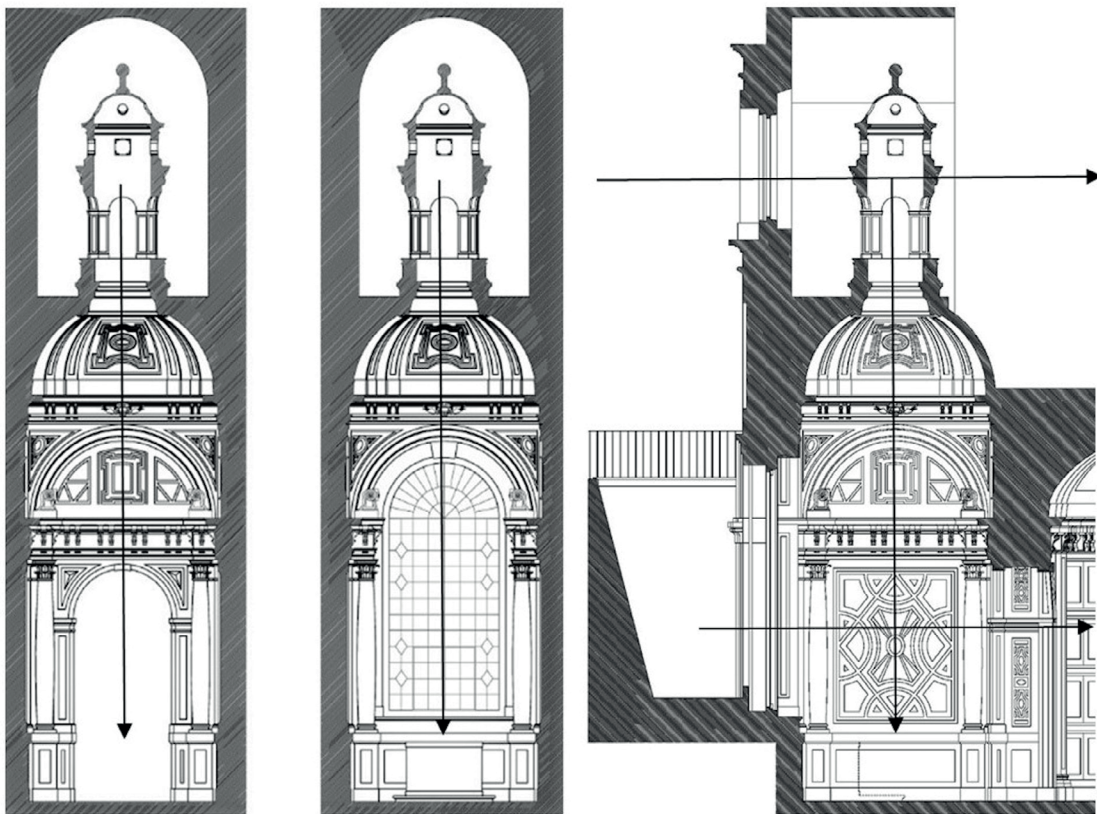


Fig.16. Transversal and longitudinal section of the pantheon chapel. Entrance of the external light. Drawings: Antonio González Albacete.





Fig. 17. Chapel and funerary chamber at the Pantheon of the Dukes of the Infantado. Photograph: The author.



Fig. 18. Chapel and funerary chamber at the Pantheon of the Dukes of the Infantado. Photograph: The author.



who is believed to have followed a design by Juan Bautista Crescenzi.<sup>13</sup> Some years previously, the 6th Duchess of the Infantado, Ana de Mendoza, carried out a series of renovations at the Convent of San Francisco, which included replacing the old Gothic altarpiece with a *transparente* altarpiece (now lost) that also followed the model of the Basilica of El Escorial.

During the reign of King Philip III, a new Royal Crypt at El Escorial was designed over the crypt made from granite at the time of Philip II, which was designed by Juan Bautista de Toledo and completed, once several modifications had been made, by Juan de Herrera (Fig. 20).

Subsequently, at the time of Philip IV, Alonso Carbonel completed the rotunda and made the staircase, the door and the new access from the basilica (Bustamante 1992:161).

If we compare the Pantheon of the Dukes of the Infantado with the Pantheon of the Kings at El Escorial, the rich decoration of the former pales in comparison with the latter. The kings' funerary crypt has a circular floor plan as it was based on

the crypt made by Herrera, whereas the Pantheon of the Dukes of the Infantado is elliptical.

As we have seen, Felipe Sánchez was constrained by the dimensions of the available space, the

groundwater level on the site and the crypt built during the time of Ana de Mendoza, which, according to Antonio Núñez de Castro's description (Núñez 2003:75) may coincide with what would become the chapel in the new pantheon in Felipe Sánchez's design. The influence of Vignola is plainly apparent in the Baroque style of the complex.

In addition to the space available, the floor plans of both pantheons determined the type of vault that would cover them.

The vault at El Escorial is hemispherical, which, combined with its larger surface area, gives it

<sup>13</sup> Several scholars, including Virginia Tovar Martín, attribute the design for the pantheon at El Escorial to Gómez de Mora (Ref.web5).

<sup>14</sup> Fifth Drawing, Longitudinal section of the church, palace and convent, 1587, burin on copper plate. Inscription on the upper part of the drawing: "ORTOGRAPHIA I SECCION INTERIOR DEL TEMPLO DE S. LORENZO EL REAL DEL ESCVRIAL I PARTE DEL CONVENTO I APPOSITOS REALES". Inscription at the foot of the image: "Con el privilegio del summo pontifice, y emperador, y rey de España, y Francia y de los demás potentados, y principes, christianos, y de la Señora de Venecia".



Fig. 19. Panteón of the Kings at the El Escorial. Fotograf: Ref.web4.



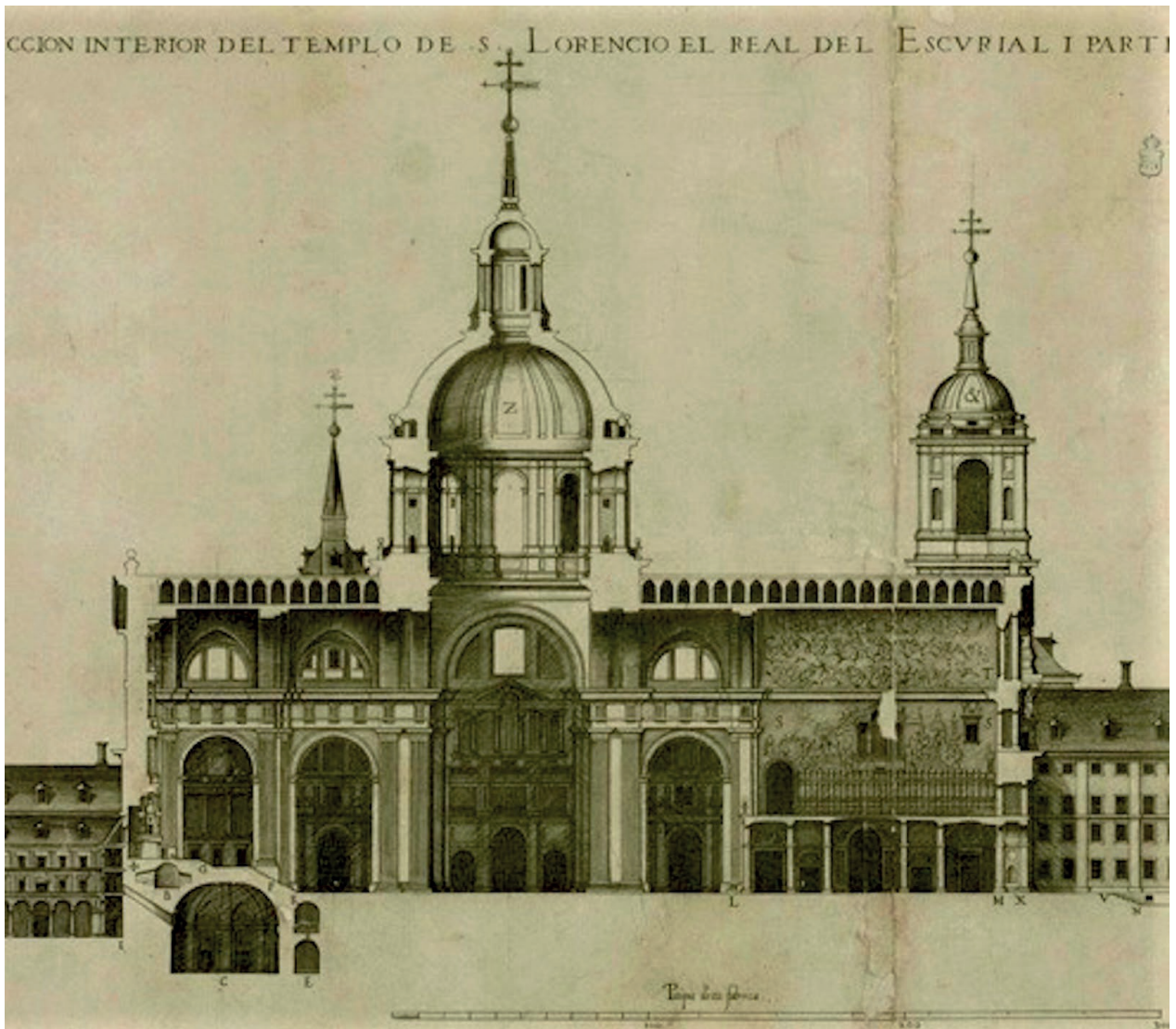


Fig. 20. Cross-section of the Church of San Lorenzo de El Escorial. Detail from longitudinal section. 1587 Perret (Ref.web1, web2, web3).<sup>14</sup>

significant height and creates a far more slender, more impressive space with a majesty that is absent from the vault at San Francisco.

In both cases, the funerary chambers are divided into eight sections by pilasters; these pilasters are double at El Escorial but space constraints meant that only single pilasters were used at San Francisco. Six of the eight sections feature four rows of recesses to accommodate the funerary urns, while another section houses the lintelled entrance doors and another two rows of recesses, with the result that both pantheons contain the same total number of recesses and urns. In the eighth section at the Pantheon of the Kings, located opposite the entrance doorway and marking the longitudinal axis of the space, which

is slightly rotated in relation to the axis of the monastery church, there is an altar with a crucifix by Domenico Guidi, making the entire space with its centralised floor plan into a funerary chapel dedicated to Santa Cruz.

In the Mendoza family's pantheon, the eighth section is also located opposite the entrance doorway, marking an axis that coincides horizontally with the axis of the church, and serves as a passageway to the chapel itself, which was dominated by a crucifix that stood out against the light coming from outside to create a richer composition.

Besides the architectural configuration, which is clearly influenced by the Italian style at the Pantheon of the Dukes of the Infantado, the

inclusion of a dedicated space for the chapel and the design and position of the temporary storage chamber, the main difference between the two pantheons lies in their use of light.

At the Pantheon of the Kings at El Escorial, artificial light is used in combination with the grandeur of the space, colour and lavish materials to move the beholder.

At the Pantheon of the Dukes of the Infantado, the smaller space and its simpler decoration are compensated by the use of natural light.

In the Mendoza family's pantheon, light is understood as a key component of the Baroque architecture. After being filtered by the sunken forecourt and the church above, the light creates contrasts and volumes and establishes a chiaroscuro effect that is capable of eliciting surprise and emotion. Light was also immensely important in the Church of San Francisco, where the former *transparente* undoubtedly played a major role.

## 5. CONCLUSION

In conclusion, the Pantheon of the Dukes of the Infantado is a Baroque building constructed beneath the Gothic church at the Convent of San Francisco following the model used at the Pantheon of the Kings at El Escorial, with which it bears numerous similarities and several major differences.

The Pantheon of the Dukes of the Infantado comprises two main rooms: a funerary chamber and a chapel. Despite their apparent uniformity, there are several important differences between them. Echoing the Italian Baroque style used by Serlio and Vignola, the main room has an elliptical floor and vault, which create a sense of dynamism and represent a shift away from the balance present in Renaissance architecture, seeking instead to impress. Meanwhile, the chapel draws on the Spanish Baroque tradition but features a more classical style, preserving the order, harmony and proportion of the Renaissance. In the chapel, the Baroque style is apparent in the lavish decoration and the use of light, which is viewed as a crucial tool to create contrast, effect and chiaroscuro and move the beholder: this is quite unique in the context of a funerary crypt.

## REFERENCES AND BIBLIOGRAPHY

- Bonilla Almendros, Victor. 1999. *El Monasterio de San Francisco en Guadalajara*. Guadalajara: Ayuntamiento de Guadalajara. ISBN:84-95179-28-8.
- Bustamante García, Agustín. 1992. "El panteón de El Escorial: papeletas para su historia". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* vol. 4. 161-215. ISSN 1130-5517.
- Chías Navarro, Pilar, Abad Balboa, Tomás 2021. "La Arquitectura como retórica. Dos espacios sagrados teatralizados en el Monasterio del Escorial: el transparente litúrgico de la Basílica y el trasaltar de la sacristía". *Revista EGA* no. 41: 32-41. ISSN 1133-6137. <https://doi.org/10.4995/ega.2021.14468>.
- Cuevas del Barrio, J. 2007. "La evolución de las iglesias de planta ovalada". *Boletín de arte* N° 28:105-126. ISSN 0211-8483, ISSN-e 2695-415X.
- Escudero de la Peña, José María. 1869. *Crónica de la provincia de Guadalajara*. Madrid: Rubio, Grilo y Vitturi, editores de Madrid. ISBN 84-87743-43-6.
- Fernández, Margarita. 1997. "La planta oval, Traza y símbolo". *Loggia, Arquitectura & Restauración* N° 3:16-21. ISSN-e 1136-758X. <https://doi.org/10.4995/loggia.1997.5714>
- García Cueto, David. 2010. "Sobre el encargo y envío a España de los Crucificados de Gian Lorenzo Bernini y Domenico Guidi para el Escorial". En *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte, Actas del Simposium*:1081-1100. San Lorenzo del Escorial: RCU Escorial-M<sup>a</sup> Cristina, Servicio de Publicaciones. ISBN 978-84-89788-84-8.



Gómez Checa, Adrián. 2016. Análisis Geométrico de la Bóveda elipsoidal de la Iglesia de San Antonio de los Alemanes. Máster. Patrimonio Arquitectónico Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Edificación. Universidad Politécnica de Cartagena.

Layna Serrano, Francisco. 1943. *Los Conventos antiguos de Guadalajara*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. ISBN: 9788492886302 (Ediciones Aache)

Martínez Mindeguía, Francisco. 2000. *La línea transcendente*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Barcelona

Núñez de Castro, Alonso. 2003. *Historia eclesiástica y seglar de la muy noble y muy leal ciudad de Guadalajara*. (facsimil de 1653). Guadalajara: Editorial AACHE. ISBN 84-96236-03-X.

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. 1990 "La planta elíptica: de El Escorial al Clasicismo español" *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.) Vol.:151-172. ISSN 1130-5517.

Sánchez-Rojas Fenoll, Carmen. 1974. "Estudio sobre la Iglesia de San Juan de Dios de Murcia". *Murcia: Digitum.um.es*. ISSN 0463-9863

Sanz Arauz, David, Abenza Ruiz, Beatriz y Garcés Esteban, Pablo. 2007. "Mármoles históricos del Sepulcro de los Mendoza en el Convento de San Francisco de Guadalajara. Marquetería lapidaria española del siglo XVIII". En: *Actas del V Congreso Nacional de historia de la Construcción*: 847-854. Madrid: I. Juan de Herrera, SEHC, CEHOPU ISBN 978-84-9728-242-0

Trallero Sanz, Antonio Miguel. 2022. *La cultura de la Muerte. Arquitectura y escultura funeraria de Guadalajara*. Guadalajara: Diputación Provincial de Guadalajara. ISBN 978-84-92502-92-9

Ref. web1: [http://apuntes.santanderlasalle.es/arte/renacimiento/arquitectura/espana/escorial/escorial\\_grabados\\_perret.htm](http://apuntes.santanderlasalle.es/arte/renacimiento/arquitectura/espana/escorial/escorial_grabados_perret.htm)

Ref. web2: <https://cpage.mpr.gob.es/producto/grabados-de-pedro-perret-sobre-dibujos-de-juan-de-herrera-del-real-monasterio-de-san-lorenzo-de-el-escorial-5/>

Ref. web3: <http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do;jsessionid=4E8D329415F2A0D0C2B5F14E8A25DB3F?numfields=1&field1=autor&field1val=%22Perret%2c+Pedro%22&field1Op=AND&docLikeThis=bdh0000025475&exact=on&advanced=true&language=es&fillForm=false&showBack=true&visor=>

Ref. web4: <https://www.trendefelipeii.com/es/los-panteones-del-monasterio-de-san-lorenzo-de-el-escorial/>

Ref. web5: <https://dbe.rah.es/biografias/17016/giovanni-battista-crescenzi>

---

**How to cite this article:** Trallero Sanz, A.M. 2022. "The pantheon of the Duques del Infantado: Space and light", *EGE Revista de Expresión Gráfica en la Edificación*, No. 16, Valencia: Universitat Politècnica de València. pp. 72-97. <https://doi.org/10.4995/ege.2022.18218>.

### 1. EL PANTEÓN DE LOS DUQUES DEL INFANTADO EN EL TEMPLO DE SAN FRANCISCO

Durante la Edad Media Guadalajara contó con cuatro conventos, un número que se fue incrementando hasta llegar a tener catorce en el siglo XVII. Según la tradición, el de San Francisco fue fundado por la reina Doña Berenguela como monasterio para monjes y caballeros del Temple (Layna 1943:128)<sup>1</sup>. Tras desaparecer esta orden, la infanta Isabel, alrededor del año 1330, fue cedido a la Orden de San Francisco.

Tras establecerse los Mendozas en Guadalajara a finales del siglo XIV, esta familia se hizo cargo de su capilla mayor que, tras un incendio, fue mandada reconstruir por Pedro Hurtado de Mendoza, el Almirante de Castilla, para más tarde ordenar ser enterrado en ella. Don Íñigo López de Mendoza, I Marqués de Santillana, en su testamento también pidió ser enterrado en la Capilla Mayor, lugar en el que siguieron enterrándose los sucesivos Duques del Infantado.

Los Mendozas no fueron los únicos que eligieron el templo de San Francisco (Fig. 1) como lugar de enterramiento, otras familias nobles de la ciudad, como los Alvargómez de Ciudad Real, los Orozco, los Núñez de Castro, los Velascos, los Castañedas o los Velázquez, también lo hicieron. De todos estos enterramientos, únicamente se conservan los restos de unos sepulcros góticos en lo que fue Capilla de los Ávalos (Trallero 2022:39-53).

En el siglo XVII, la VI Duquesa del Infantado, decidió construir un panteón familiar bajo el presbiterio del templo.

Según Layna, Doña Ana de Mendoza mandó realizar entre los años 1628 y 1633 una pequeña cripta bajo el presbiterio, por lo que podría coincidir con la capilla del actual panteón, «a la que hizo trasladar los cuerpos de su padre, de sus maridos, de sus hijos e hijas,», dejando en la Iglesia el resto de los cuerpos de sus antepasados (Layna 1943:149)<sup>2</sup>. Víctor Bonilla, sitúa el panteón construido por D<sup>a</sup> Ana en el espacio destinado posteriormente a pudridero (Bonilla 1999:81-82)<sup>3</sup>.

Doña Ana también fue la responsable de importantes cambios en la cabecera del templo y de un nuevo retablo-transparente que también, como veremos más adelante, tomó como modelo El Escorial. Este nuevo retablo fue destruido durante la Guerra de la Independencia.

<sup>1</sup> Layna se remite a la tradición recogida por fray Pedro de Salazar, cronista de la orden y por Alonso Núñez y Francisco de Torres.

<sup>2</sup> Layna, recoge lo escrito por fray Hernando Pecha en su obra historia de las vidas de los Excmos. Duques del Infantado y sus progenitores, obra de 1635, inédita, de la que dice que poseía un ejemplar.

<sup>3</sup> Bonilla indica que el anterior panteón se encontraba bajo el presbiterio, que éste no fue demolido y que sería el actual pudridero. Como puede verse en la documentación gráfica aportada, el actual pudridero no coincide con el presbiterio.

Tras la construcción por parte de D<sup>a</sup> Ana de Mendoza de la nueva cripta, el X Duque del Infantado, D. Juan de Dios de Mendoza y Silva, encargó un Proyecto para un nuevo Panteón en el que reunir los restos de sus antepasados (Fig. 2). El arquitecto elegido por el duque fue Felipe Sánchez, quien siguió el modelo del Panteón de los Reyes del Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

Las obras dieron comienzo en el año 1696, siendo el responsable de su construcción el maestro de obras Felipe de la Peña, concluyéndose en 1728.

La construcción del nuevo Panteón tuvo una gran complejidad tanto arquitectónica, motivada por la limitación espacial del templo existente, como constructiva, debido a que el nivel freático del terreno impedía profundizar con el vaciado, aparte de los condicionantes que sin duda supondría la actuación anterior.

### 2. LA ARQUITECTURA BARROCA DEL PANTEÓN

El conjunto proyectado por Felipe Sánchez está formado por las escaleras de acceso que lo comunican con la Iglesia y con el exterior, una cámara funeraria y una capilla, contando además con un espacio destinado a pudridero.

#### 2.1 LA CÁMARA FUNERARIA

Felipe Sánchez, antes de este encargo, había trabajado en la restauración de la Iglesia de San Antonio de los Portugueses de Madrid y es posible que para realizar las trazas del nuevo panteón se viera influido por las Pedro Sánchez para esta iglesia. De los distintos espacios que conforman este conjunto, es en la sala donde descansan los restos de la familia Mendoza donde se ve esta influencia.

Pedro Sánchez comenzó la obra de San Antonio de los Portugueses en 1624 y su configuración original, anterior a la pictórica que podemos admirar en la actualidad, la conocemos gracias a la sección conservada en el Gabinete de estampas de la Galería Uffizi de Florencia<sup>4</sup> (Fig. 3).

Felipe Sánchez intervino en esta obra en el año 1690, fecha en que fue cedido el templo a los alemanes católicos, cambiándose su denominación por la de San Antonio de los Alemanes.

Amparo Berlinches y José Miguel Merino de Cáceres levantaron la planta de esta Iglesia, recogiendo en el trabajo Fin de Master "Análisis geométrico de la bóveda elipsoidal de la Iglesia de San Antonio de los

<sup>4</sup> Adrián Gómez Checa (Gómez 2016:14) la recoge.



Alemanes”<sup>5</sup>. Según este levantamiento, el templo tiene una planta elíptica.

Margarita Fernández (Fernández 1997:18-19), dentro de la tipología de “plantas ovals” incluye tanto las que tienen traza de óvalo como las que la tienen elíptica, dos figuras geoméricamente diferentes que a simple vista es difícil distinguirlas, incluyendo los templos con trazado oval tanto en planta como en bóveda.

Según el levantamiento que se acompaña (Fig. 2) tanto la planta como la bóveda del panteón de los Duques son elípticas.

Las plantas ovals siguen un modelo italiano <sup>6</sup> utilizado principalmente por Vignola, cuya iglesia de Santa Anna dei Palafrenieri del Vaticano influyó en el trazado de San Antonio, un patrón que, aunque no tuvo en España un gran desarrollo, fue el elegido para la cámara funeraria del Panteón, a pesar de ello, ésta presenta una importante diferencia con respecto a la de San Antonio en la que el eje mayor de la elipse une la puerta de acceso con el pequeño presbiterio en el que se sitúa el altar mayor, mientras que, en la Sala del Panteón, por la diferencia de función y por los condicionantes previos de espacio, el eje mayor es el transversal, ajustándose a la dimensión del ancho del templo de San Francisco.

La disposición transversal de una planta elíptica no es frecuente. Su precedente más directo podemos tenerlo en la Iglesia de San Andrés del Quirinal (1658-1661) y en la capilla de los Reyes Magos (1634) de Bernini, esta última sustituida años después por otra de mayores dimensiones proyectada por Borromini (Martínez 2000:385-389). Un ejemplo posterior al panteón es la Iglesia de San Juan de Dios de Murcia (Sánchez-Rojas 1972).

Las plantas ovaladas suponen un compromiso entre las centralizadas y las orientadas hacia el altar y tienen una simbología normalmente asociada a la Virgen María (Rodríguez 1990:172), en este caso, la planta ovalada, conserva la simbología funeraria que con frecuencia tienen las plantas centrales.

En esta sala los paramentos verticales (Fig. 4) están recubiertos de mármoles rojos, negros y en menor medida, blancos. Repitiendo el esquema del Escorial, se dividen en ocho calles por medio de pilastras rectangulares sin capiteles, sobre las que descansa una cornisa decorada con dobles ménsulas doradas que la recorre perimetralmente. En las calles de los extremos del eje menor se encuentra la puerta de entrada a la estancia que es adintelada y frente a ella el acceso a la capilla. Sobre el dintel de la entrada hay dos nichos y las seis calles restantes están divididas por medio de tableros de mármol apoyados en ménsulas doradas en cuatro niveles de nichos que contienen las urnas

funerarias de mármol rojo y negro que se adaptan a la curvatura de la sala (Fig. 5).

Todo el Convento de San Francisco, especialmente su Iglesia y Panteón, sufrió grandes daños durante la guerra de la independencia. Las urnas fueron saqueadas y muchas de ellas destruidas. Posteriormente, los restos de los cadáveres fueron recogidos y en 1859 se trasladaron al Panteón de los Duques de Pastrana en la Colegiata de esta localidad (Sanz, Abenza, Garcés 2007:849). Esta sala se cubre por medio de una bóveda rebajada elíptica (Fig. 6) dividida por ocho nervios radiales que coinciden con las pilastras de los muros confluyendo en un gran rosetón central, dejando entre ellas unos gajos profusamente decorados con relieves de figuras vegetales realizadas en alabastro dorado.

El pavimento de la estancia (Fig. 6) está realizado con mármol de los mismos colores, con un despiece que reproduce la proyección de la bóveda superior.

La planta utilizada en esta sala, junto a la solución dada a la bóveda, confiere a este espacio un dinamismo heredado de los planteamientos barrocos italianos de Sebastiano Serlio y Jacopo Vignola (Fig. 7).<sup>7</sup>

## 2.2 LA CAPILLA DEL PANTEÓN

A la capilla se accede a través de un paso cerrado superiormente por medio de un arco de medio punto, cuyo intradós está decorado por figuras geométricas y plafones de mármoles de los mismos colores que la sala de nichos. La capilla tiene planta cuadrada con cuatro columnas corintias en sus esquinas que la convierten en una cruz griega con brazos poco desarrollados. Sobre las columnas, un entablamento formado arquitrabe, friso con ménsulas doradas y cornisa con las figuras de cuatro ángeles dorados, recorre todo su perímetro.

Los paramentos laterales son lisos y están recubiertos por medio de un aplacado de mármoles con despiece de motivos geométricos y, ocupando prácticamente todo el paramento frontal, se abre un gran ventanal que sirve para iluminar con luz natural este espacio.

Delante del ventanal se conservaban los restos del antiguo altar, una fábrica de ladrillo macizo que perdió su revestimiento y que recientemente se ha chapado con piedra caliza.

Refiriéndose al altar primitivo, José María Escudero de la Peña en el año 1869 lo describió de la siguiente manera:

su altar en forma de pabellón sostenido por cuatro columnas de la misma materia con su crucifijo de bronce dorado y su frontal de un trozo de mármol notable por

<sup>5</sup> Adrian Gómez Checa (Gómez 2016:16) incluye una Reproducción del levantamiento de A. Berlínches y J.M. Merino de Cáceres (1974).

<sup>6</sup> Alfonso Rodríguez (Rodríguez 1990) estudia la introducción y el desarrollo de las plantas ovaladas en la arquitectura española.

<sup>7</sup> Estas plantas de Serlio y Vignola y también las bóvedas están recogidas numerosas publicaciones como La planta elíptica: de El Escorial al Clasicismo Español (Rodríguez 1990), Evolución de las iglesias de planta ovalada (Cuevas 2007), La planta oval. Traza y símbolo, (Fernández 1997).

sus colores, así como el resto yace lastimosamente destrozado (Escudero 1869:47).

El crucifijo de bronce actualmente se conserva en la sacristía del templo de Santiago.

Basándose en esta descripción, Layna entendió que el templete que se encuentra en la capilla mayor del templo, era el que sirvió de altar en la capilla (Layna 1943: 153)<sup>8</sup>.

La capilla del panteón se cubre mediante una cúpula semiesférica sobre pechinas (Fig. 8). Sobre ella descansa un tambor de importante altura en cuyo perímetro se abren cuatro huecos verticales cerrados por arcos de medio punto y sobre él, tras un pequeño aro esférico, otro de menor diámetro, en el que se abren cuatro huecos cuadrados y sirve de apoyo a una pequeña cúpula con óculos.

El lucernario de la cúpula se manifiesta en la cabecera de la Iglesia como un templete que, en contra de lo afirmado por Layna, no muestra ninguna evidencia de que ésta no fuera su ubicación original.

Su composición y su estilo, alejado del gótico del templo, tampoco prueba que no fuera este su emplazamiento primitivo ya que, como veremos más adelante, la construcción del conjunto del Panteón barroco se completó con una actuación en la capilla mayor.

Todo esto nos lleva a pensar que, en la construcción de este Panteón en tiempos del X Duque, se utilizase como linterna de la cúpula de la capilla inferior el templete que formaría parte del transparente que mando levantar D<sup>a</sup> Ana de Mendoza en la cabecera de la Iglesia siguiendo el modelo del Escorial, o bien lo sustituyese.

Layna hace referencia a la cruz de bronce que hubo en la capilla del panteón y añade información sobre las figuras de los cuatro evangelistas que, procedentes de San Francisco, se conservan sobre el sagrario del retablo barroco de la Iglesia de San Nicolás, indicando que irían colocadas sobre las cuatro columnas del templete.

El templete-lucernario de la Iglesia tuvo cuatro columnas hoy perdidas. Sobre la cornisa que lo recorre perimetralmente hay cuatro prismas de mármol que pudieron haber servido de peanas, pero por su disposición, es difícil pensar que sobre ella estuvieran las figuras de los cuatro evangelistas de San Nicolás.

Partiendo de la descripción de Escudero y de los restos del altar que se conservaban antes de la reciente restauración, la capilla estaría presidida por un altar revestido de mármol y sobre él iría el pabellón, de menor tamaño que el de la Iglesia, con cuatro columnas, un crucifijo de bronce dorado y las figuras de los cuatro evangelistas.

La presencia del crucifijo en la capilla supone un paralelismo más con el Panteón de los Reyes. El Panteón del Escorial es un espacio concebido como capilla funeraria bajo la advocación de la Santa Cruz (Bustamante 1992:210)<sup>9</sup> y en su altar hay un crucifijo dorado. El primero que se colocó fue una obra de Piero Tacca (1,90 m) que fue sustituido por otro de menor tamaño de Bernini, 1,40 m y posteriormente por otro algo menor de Domenico Guidi, 1,20 m (Bustamante 1992:210) que es el que en la actualidad ocupa el retablo. Bustamante motiva los sucesivos cambios de crucifijo por el tamaño, sin embargo, García Cueto (García 2010:1091-1094), al referirse a la sustitución del de Bernini por el de Guidi, entiende que se debió a los dictámenes iconográficos que sobre la Crucifixión estaban vigentes en España, unos dictámenes que no sigue el de Bernini y sí lo hace el de Guidi al presentar una actitud más serena y equilibrada que el anterior.

La capilla del Panteón del Infantado, como la del Escorial, estaba dedicada a la Santa Cruz. Su crucifijo era más pequeño, la figura de Cristo mide 0,75 m sobre una cruz de 1,05 m, principalmente debido a su situación ya que no estaba concebido para ser colocado en un retablo sino sobre el tabernáculo del altar, haciendo que su figura se recortase sobre la luz que penetra desde el exterior por su parte posterior.

A diferencia del de El Escorial que representa a Jesús fallecido, éste recoge el momento de la expiración, no obstante, a pesar de no tener su equilibrio, y seguir unos dictámenes más "italianos", presenta muchos rasgos que lo aproximan a él, como es la utilización de cuatro clavos y la postura de las manos aludiendo a la Trinidad e impartiendo una bendición.

Tanto en la cámara funeraria como en la capilla se emplean los mismos materiales y acabados, sin embargo, se aprecian importantes diferencias compositivas entre ambas.

En la cámara, siguiendo un modelo italiano, el empleo de la elipse supone la unión de una planta centralizada con un modelo de desarrollo transversal, en el que el eje menor marca la direccionalidad hacia el altar de la capilla, una trayectoria que se refuerza mediante la utilización de otros recursos como es el empleo de la luz, y el eje mayor se coloca transversalmente para crear unos espacios laterales suficientemente amplios junto a los nichos, que contienen las urnas.

Sin embargo, el planteamiento de capilla entronca más con la tradición barroca española. Su diseño parte de concepciones clasicistas, sin que ni en la planta ni en la sección exista movimiento, manifestándose su barroquismo principalmente por el exceso de decoración y por la luz que pasa a desempeñar una función principal a la hora de provocar emoción.

<sup>8</sup> Layna, incluye un dibujo propio en el que indica donde, según él, estaba situado originariamente este templete.

<sup>9</sup> En 1654 se trasladaron los restos de los reyes al panteón de El Escorial que desde este momento será una capilla funeraria con advocación de la Santa Cruz.



### 2.3 LOS ACCESOS Y EL PUDRIDERO

Al Panteón se puede acceder tanto desde el exterior del Convento como desde el interior de la Iglesia. En la fachada posterior del edificio se abre una portada barroca de mármoles de colores (Fig. 9). El hueco está cerrado por medio de un arco de medio punto flanqueado por dos pilastras rematadas superiormente por capiteles corintios sobre el que descansa un entablamento.

Desde la capilla mayor del templo se puede acceder a través de una puerta decorada con una portada barroca (Fig. 9) abierta en su lado derecho. El hueco de paso está cerrado superiormente por medio de un arco mixtilíneo y sobre él hay un frontón curvo quebrado con el escudo familiar rematado con un florero. Las jambas presentan molduras y grandes volutas en sus zonas inferiores.

A la derecha de la puerta de acceso a la cripta desde el presbiterio, conectada con ella por medio de un zócalo de mármol y formando parte de la misma actuación, existe otra portada barroca de mayor tamaño y similares características que sirve de acceso al claustro conventual y frente a ellas, en el lado izquierdo, otras dos simétricas que servían de acceso a la Sacristía y a una capilla.

Desde la puerta de acceso exterior, a través de un pequeño tramo de escaleras, se alcanza un pequeño descansillo del que parte una escalera ascendente que llega a la cabecera del templo. De este descansillo también parte una escalera de tres tramos, con un cambio de dirección entre el segundo y el tercero, que llega a otro descansillo desde el que se accede a la cámara funeraria y desde ella, a la capilla. Frente al último tramo de escalera, parte otro ascendente que sirve de acceso al pudridero.

El Pudridero (Fig. 10) es un espacio rectangular cubierto con una bóveda de cañón y un luneto en un lateral para facilitar la ventilación de la estancia, que cuenta con una serie de nichos en su frente en los que reposaban los cuerpos antes de que sus restos ocupasen las urnas del Panteón.

Los paramentos verticales de los distintos tramos de escalera quedan divididos por pilastras verticales unidas superiormente por medio de cornisas sobre las que descansan bóvedas de cañón con arcos fajones que siguen la inclinación de la escalera. Los descansillos y los cambios de dirección se cubren por medio de bóvedas de arista, planas sobre pechinas y plafones. (Fig. 11 y 12).

Todos los paramentos verticales, bóvedas y escaleras, están ejecutados con mármoles con las mismas características que los del resto del conjunto.

### 3. LA IMPORTANCIA DE LA LUZ

La arquitectura barroca, aun teniendo su punto de partida en la renacentista, supuso una reacción a ella. Mientras el Renacimiento es un estilo que busca el equilibrio, el Barroco busca impactar. supone la pérdida del orden, la armonía y la proporción renacentista. La arquitectura se vuelve dinámica, las composiciones se complican y en ellas, la luz pasa a desempeñar una función principal.

Con respecto a la luz, mientras que el Renacimiento la utiliza para mostrarnos la obra y hacérsola comprender, el Barroco la utiliza para provocar emoción. La luz se hace efectista, busca los contrastes, nos dirige a lo que se desea resaltar y nos muestra lo que considera realmente importante.

Como síntesis podemos decir que el Barroco rompe con muchos de los conceptos del Renacimiento y sus manifestaciones se llenan de efectismos buscando la sorpresa y tratar de emocionar y conmover al espectador

La Iglesia católica utilizó la grandiosidad y la complejidad de la nueva estética barroca para mostrar una imagen de renovación y también de triunfo sobre el protestantismo. En la arquitectura civil el movimiento, el color, la luz o los materiales suntuosos sirven como manifestación de plenitud y poder.

La importancia de la luz en la arquitectura barroca es grande. Esto se evidencia especialmente en los interiores. En los templos tiene una especial importancia la luz natural, no solamente para iluminar los espacios, sino principalmente, por su carga simbólica. Por un lado, se busca la procedente del exterior a través de los muros de las cabeceras, lugar en el que se colocan transparentes para que la luz exterior ilumine la custodia o el sagrario desde su parte posterior, marcando el eje longitudinal del templo que une la puerta de entrada con el altar mayor, simbolizando el camino a seguir desde el mundo hasta la salvación.

Por otro lado, también se busca la iluminación procedente desde el exterior, pero entrando desde arriba, bien a través de ventanas altas o a través de las cúpulas del crucero, creando ejes verticales o inclinados, una luz que sirve para representar lo sobrenatural, lo divino.

A pesar de la importancia que tiene la luz en la arquitectura barroca, parece casi contradictorio que la pueda tener, y de forma tan determinante, en una cripta funeraria, salvo que se tratase de luz artificial. Esto es lo sorprendente del Panteón de los Duques del Infantado, la importancia que en ella tiene la luz natural para generar sensaciones y reforzar creencias.

Ya se ha indicado que uno de los principales problemas con que se enfrentó el diseño del Panteón de los Duques del Infantado fue la limitación de su espacio, determinada por las dimensiones del templo superior y

<sup>10</sup> Bonilla indica su procedencia: Ministerio de Educación y Cultura AHN. NOBLEZA. Osuna. Carpeta 5, plano 118.

las vías de agua del subsuelo. Esto hizo que sus límites, en sentido longitudinal, excedieran los del templo. La cripta funeraria queda totalmente situada bajo la Capilla Mayor del templo de San Francisco, mientras que solo una pequeña parte de su capilla queda debajo de ella, estando la mayor parte de su superficie situada bajo el muro frontal de la Iglesia, e incluso otra porción de la misma, fuera de sus límites. También parte de las escaleras de acceso quedan, bajo el edificio conventual, fuera de los límites del templo, y el Pudridero se sitúa bajo una capilla de la Iglesia.

El que los límites de la capilla del Panteón rebasaran los del templo obligó a realizar una nueva fachada en el testero de la Iglesia (Fig. 1) que, sin ocupar todo su frente de la cabecera, avanza con respecto al límites del templo gótico creando un efecto barroco de movimiento y un juego de luces y sombras que no tenía la fachada primitiva. Este nuevo elemento, concebido como una portada, está dividido en tres calles rematadas por medio de una cornisa superior que no guarda relación con el espacio interior del templo.

En la calle central, de mayor anchura que las laterales, se abre un hueco limitado superiormente por medio de un arco de medio punto y lateralmente por jambas molduradas que arrancan a la altura del altar de la capilla del panteón, lo que, por el nivel de la rasante del terreno, obligó a construir un patio inglés. Sobre la cornisa descansa un gran frontón barroco, curvo y quebrado en el que se abre un hueco de ventana y tras él, un cuerpo rematado por otro frontón recto rematado con una cruz de piedra. A ambos lados de este cuerpo, existen dos florones sobre unos pequeños pilares de piedra (Fig. 13).

Como hemos ido viendo, no solamente existían limitaciones de espacio en planta ya que la vía de agua existente en el terreno determinó la cota de arranque de la nueva obra y la elección de las soluciones compositivas y constructivas del conjunto por lo que hubo que elevar el nivel del presbiterio para poder alojar la bóveda del panteón que necesariamente tuvo que ser rebajada, quedando los trasdoses de las bóvedas de los accesos prácticamente al nivel del suelo de la nave de la Iglesia.

Por todo lo anteriormente visto, las limitaciones espaciales para la construcción del nuevo Panteón de la Familia Mendoza, están directamente relacionadas con la brillante solución compositiva dada al conjunto y consecuentemente también con el juego de luces que ésta determinó.

A través del hueco superior de la nueva portada penetra la luz a la cabecera del templo de San Francisco y tras atravesar un transparente destruido durante la Guerra de la Independencia y el templete del Sagrario, llegaba a la nave de la Iglesia, repitiendo el juego de luces del templo del Escorial. Ya se ha indicado que D<sup>a</sup> Ana de Mendoza quien, además de construir una nueva cripta que fue sustituida por la actual, fue la que

mandó reemplazar el retablo existente en la capilla Mayor del templo de San Francisco por otro nuevo, más acorde con los gustos de la época. Posiblemente las denominadas “Tablas de San Ginés”<sup>11</sup>, hoy conservadas en el Ayuntamiento de Guadalajara, pertenecieron al retablo retirado por Doña Ana.

Del nuevo retablo de la VI Duquesa, destruido durante la Guerra de la Independencia, solo tenemos la descripción que hace de él Núñez de Castro en 1653:

También fue obra de esta señora el retablo de el Altar Mayor que oy campea en el Convento de san Francisco, tan rico, tan curioso y tan descollado, que sube su altar desde la mesa del mayor hasta la eminencia de su techumbre. Adórnanle tres cuerpos de columnas ricamente labradas y doradas con Santos de bulto y quadros de pinturas y un gallardo Tabernáculo con su transparencia, detrás una capilla curiosamente pintada, debaxo de la qual está la bóveda con los huesos de los señores de la casa. Fuera de la grandeza y riqueza de el Retablo, es de tal el artificio de su fábrica, que descubriendo por la primera faz de la pintura de los quadros, pueden subir y baxar con tramoya descubriendo vistosos Relicarios llenos de urnas con cuerpos y reliquias de santos. De manera, que es un Santuario de Reliquias en lo interior, y en lo exterior lienços de estremado pincel. (Núñez 2003:75).

Por esta descripción sabemos que el nuevo retablo era un “transparente” que quedaba separado del fondo dejando una pequeña estancia posterior, y tenía un carácter más arquitectónico que escultórico. Este retablo que era de grandes dimensiones, ya que ocupaba toda la cabecera del templo, estaba dividido en tres cuerpos con columnas, una descripción que podría indicar que en su traza se hubiera tomado como modelo el de la Basílica del Escorial, construido entre 1577 y 1586 (Chías 2021:34) (Fig. 14).<sup>12</sup> Como en él, en el cuerpo central, había un Tabernáculo con su transparencia y detrás una capilla “curiosamente pintada”.

<sup>11</sup> Las denominadas tablas de San Ginés fueron descubiertas en esta Iglesia en el año 1934 por D. Francisco Layna Serrano y el párroco del templo. Tras el asalto e incendio del templo en el año 1936 se salvaron cinco tablas. Son obras del siglo XV, probablemente del pintor Antonio del Rincón que, por temática y dimensiones, debieron pertenecer al retablo de San Francisco

<sup>12</sup> Entre 1584 y 1589 Pedro Perret realizó una serie de grabados de El Escorial utilizando para ello dibujos del propio Juan de Herrera que se recogieron en el libro Sumaria y breve declaración de los diseños y estampas de la fábrica de San Lorenzo de El Escorial entre los que se encuentra el Octavo Diseño, Alzado del retablo de la capilla mayor, P. Perret fe. 89, 1589. Inscripción en la parte superior izq.: “ORTOGRAPHIA DEL RETABLO” “QUE ESTA EN LA CAPILLA” “MAIOR DE S. LORENTIO” “EL REAL DEL” “ESCVRIAL”; a la derecha “CON PRIVILEGIO” y el Noveno Diseño. Alzado del Sagrario del altar mayor, 1583. Inscripción en la parte superior: “ORTOGRAPHIA DEL SAGRARIO DEL ALTAR MAIOR DE SAN LORENCIO EL REAL DEL ESCVRIAL”. Inscripción en la parte inferior: “SALVTIS PVB. PONTIF. VNICO IES. CHRISTO PHILIPPVS. II. REX IOAN. FERRARAE ARTE TREZZI OPERA HISPANICA MATER DIC”. Inscripción por debajo de la anterior: “Con privilegio del summo pontífice, y emperador y rey de España y Francia, y de los demás potentados, y principes Christianos”.



Tras la construcción del nuevo Panteón probablemente se sustituyó el tabernáculo del transparente de D<sup>a</sup> Ana de Mendoza por el nuevo tabernáculo que además de permitir el paso de la luz hasta la custodia y el altar del templo superior, sirviese de linterna de la cúpula de la capilla inferior.

Como hemos visto, la cripta inferior avanza sobre las dimensiones del templo quedando parte de la cúpula que remata superiormente su capilla, ocupando el espacio que quedaba tras el transparente y la superficie del muro que remata la cabecera del templo. En este muro se abrió una hornacina que sirve para alojar el lucernario de dicha cúpula.

El tabernáculo-linterna (Fig. 15) es un templete de mármol rojo y negro, con un cuerpo cilíndrico en el que se abren cuatro huecos separados por pilastras, cerrados superiormente por medio de arcos de medio punto. Está recorrido perimetralmente por medio de una cornisa sobre la que descansa otro cilindro con huecos de menor tamaño separados por pequeños contrafuertes y sobre él, una pequeña cúpula rematada por una bola.

La luz (Fig.16) tras entrar por el hueco abierto en el muro e iluminar el sagrario, crea un eje longitudinal en el templo. Esta misma luz que entra por el hueco de la fachada, a través del templete llega a la cúpula de la capilla de la cripta creando en ella un eje vertical de luz, con el significado ya indicado, la presencia de Dios.

En la cripta, además de la tenue luz vertical que, procedente del templo, penetra por su cúpula, entra con mayor intensidad a través de la cristalera del hueco inferior que cubre el frente del altar mayor.

A pesar de las grandes dimensiones de este hueco, la luz llega matizada por el patio inglés e ilumina la capilla de la cripta y desde ella, de manera más leve, la sala del panteón, hasta llegar a su puerta de entrada, marcando un eje de menores dimensiones, pero más potente que el del templo superior (Fig. 17).

La forma elíptica de la sala del panteón con su eje mayor perpendicular al del conjunto, hace que queden unos espacios laterales sin iluminar, creándose un fuerte contraste de luz entre estos y la zona central que une la puerta de acceso con la capilla (Fig. 18).

En estos espacios laterales es donde se encuentran las urnas de mármol en las que descansaban los cadáveres, unos espacios que se entienden como las estancias temporales, el paso intermedio antes de alcanzar la luz, la salvación.

#### 4. EL PANTEÓN DE LOS REYES Y EL DE LOS DUQUES DEL INFANTADO

Felipe Sánchez, en tiempos del X Duque del Infantado, D. Juan de Dios de Mendoza y Silva, para la construcción del Panteón de los Duques del Infantado siguió el modelo de la Cripta Real del Monasterio de

El Escorial o Panteón de los Reyes (Fig. 19), que había construido unos años antes Juan Gómez de Mora probablemente según un proyecto de Juan Bautista Crescenzi<sup>13</sup>. Unos años antes, D<sup>a</sup> Ana de Mendoza, VI Duquesa el Infantado, entre las reformas que acometió en el Convento de San Francisco, estuvo la sustitución del antiguo retablo gótico por un retablo-transparente, actualmente perdido, siguiendo también el modelo del de la Basílica de El Escorial.

En el Escorial, durante el reinado de Felipe III se proyectó una nueva Cripta Real sobre la concebida y construida en granito en tiempos de Felipe II que había sido proyectada por Juan Bautista de Toledo y terminada, tras introducir algunas modificaciones, por Juan de Herrera (Fig. 20).

Posteriormente, con Felipe IV, Alonso Carbonel terminó la rotonda e hizo la escalera, la puerta y el nuevo acceso desde la Basílica (Bustamante 1992:161).

Si comparamos el Panteón de los Duques del Infantado con el de los Reyes del Escorial, es incuestionable que el de la familia Mendoza, a pesar de su riqueza decorativa, no tiene la del Panteón de los Reyes del Escorial. La cripta funeraria de los Reyes tiene planta circular ya que, para su construcción se partió de la cripta realizada por Herrera, mientras que la planta del Panteón de los Duques del Infantado es elíptica.

Felipe Sánchez, como hemos visto, estuvo condicionado por las dimensiones del espacio disponible, del nivel freático del terreno y también por la cripta realizada en tiempos de Ana de Mendoza que, por la descripción de Antonio Núñez de Castro (Núñez 2003:75) podía coincidir con lo que, tras la obra de Felipe Sánchez, sería la capilla del nuevo panteón, e influido por Vignola proyectó un conjunto plenamente barroco.

Además de los espacios disponibles, las plantas de ambos panteones determinaron la tipología de las bóvedas que los cierran superiormente.

La de El Escorial es semiesférica, lo que, junto con su mayor dimensión en planta, hace que se alcance una altura importante generando un espacio mucho más esbelto e impresionante, confiriéndole una majestuosidad que no se consigue en el de San Francisco.

Los espacios destinados a los enterramientos, en ambos casos, están divididos en ocho calles por medio de pilastras que en el de El Escorial son dobles, mientras que en el de San Francisco, por las limitaciones de espacio, son sencillas. Seis de las ocho calles cuentan

<sup>13</sup> Algunos autores como Virginia Tovar Martín atribuyen a Gómez de Mora el proyecto del Panteón de El Escorial (Ref.web5).

<sup>14</sup> Quinto Diseño, Sección longitudinal del templo, palacio y convento, 1587, buril sobre cobre. Inscripción en la parte superior: "ORTOGRAPHIA I SECCION INTERIOR DEL TEMPLO DE S. LORENZO EL REAL DEL ESCVRIAL I PARTE DEL CONVENTO I APOSENTOS REALES". Inscripción a pie de imagen: "Con el privilegio del summo pontífice, y emperador, y rey de España, y Francia y de los demás potentados, y principes, christianos, y de la Señora de Venecia".

con cuatro filas de nichos en los que se alojan las urnas funerarias, en otra de las calles, se sitúan las puertas de entrada que son adinteladas, con otras dos filas de nichos, sumando, en ambos panteones, el mismo número de nichos e urnas. En octava calle del panteón de los Reyes, situada frente a la puerta de entrada y determinando junto a esta el eje longitudinal de este espacio, línea que está sensiblemente girada sensiblemente con respecto al eje de la Iglesia del monasterio, se sitúa un altar con un Cristo crucificado, obra, como hemos visto, de Domenico Guidi, de esta forma, todo este espacio de planta centralizada es una capilla funeraria dedicada a la Santa Cruz.

En el panteón de los Mendoza, la octava calle, situada también frente a la puerta de acceso, determinado un eje que coincide en proyección horizontal con el de la Iglesia, sirve de paso a la capilla propiamente dicha que también estuvo presidido por un crucifijo que se recortaba sobre la luz procedente del exterior, generando un conjunto más rico desde un punto de vista compositivo.

Aparte de por la configuración arquitectónica en la que el panteón de los Duques del Infantado muestra una clara influencia italiana; por contar con un espacio propio destinado a capilla, o incluso por la concepción y situación de la estancia destinada a pudridero, la diferencia fundamental entre ambos está en la utilización de la luz.

En el Panteón de los Reyes de El Escorial se utiliza la luz artificial junto con la grandiosidad del espacio, el color y los materiales suntuosos para emocionar y conmover.

En el de los Duques del Infantado, el menor espacio y su menor riqueza decorativa queda compensada por la utilización de la luz natural.

En el Panteón de los Mendozas, la luz se entiende como algo esencial de su arquitectura barroca, una luz que tras ser filtrada por el patio inglés y por el templo superior, genera un juego de contrastes, de claroscuros, de volúmenes, capaz de sorprender y de emocionar, una luz que también tenía gran importancia en el templo superior de San Francisco, en el que, sin duda, el desaparecido transparente jugaba un importante papel.

Como conclusión podemos decir que el Panteón de los Duques del Infantado es una edificación barroca construida bajo la iglesia gótica del convento de San Francisco siguiendo el modelo del de los Reyes del Escorial.

Esta formado principalmente por dos estancias, una destinada a cámara funeraria y otra a capilla entre las que, a pesar de su aparente uniformidad, existen importantes diferencias. Mientras la sala principal tiene planta y bóveda elíptica que, siguiendo los planteamientos barrocos italianos de Serlio y Vignola, le confieren un dinamismo que, buscando impactar, la

alejan del equilibrio renacentista, la traza de la capilla parte, entroncando con la tradición barroca española, de concepciones más clasicistas, en ella se mantiene un orden, una armonía y una proporción propia del Renacimiento y su barroquismo se manifiesta por el exceso de decoración y sobre todo por la utilización del recurso de la luz, entendido como algo esencial para crear contrastes, claroscuros y efectos con los que lograr emocionar, algo casi excepcional al tratarse de una cripta funeraria, que busca sorprender y tratar de conmover al visitante.