



Genealogía y educación caballerescas: el salón de linajes de los Pacheco en el castillo de Belmonte

Genealogy and knightly education: the Pacheco lineage hall in Belmonte Castle

María Teresa Chicote Pompanin

Universidad Complutense de Madrid

mariatch@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0001-7737-7533>

Received: 03/06/2024; accepted 02/10/2024

DOI: <https://doi.org/10.7203/tirant.27.30020>

ABSTRACT

The Castle of Belmonte stands out as one of the most significant fortresses built in Castile at the end of the Middle Ages. It is a complex edifice whose works started in the 1450s following the orders of Juan Pacheco, first marquis of Villena and grand master of the Order of Santiago. Many of its rooms have been studied following the trend set by the Romantic travellers and writers but have left aside the analysis of the similarities that connect it, and differences that separate it from other contemporary palaces. For these reasons, this article investigates the functionality of this castle and links its spaces to the visual discourse of many of its decorative elements, focusing on the so-called «chapel». After an in-depth analysis of its unusual arboreal appearance and its complex iconographic programme, this paper reveals that it should be interpreted as a «hall of linages» used to share chivalric and dynastic teachings that were not only intended for the Pachecos, but that were also addressed to the people who would potentially visit the Castle of Belmonte.

KEYWORDS

Castle of Belmonte; seigneurial palaces; Marquises of Villena; genealogy; arboreal architecture; chivalric education; palace

RESUMEN

Una de las fortificaciones más conocidas del panorama artístico bajomedieval castellano es el castillo de Belmonte, un complejo edificio construido en el tercer cuarto del siglo XV por Juan Pacheco, marqués de Villena y maestre de la Orden de Santiago. Hasta la fecha, muchos de sus espacios han sido estudiados siguiendo las pautas impuestas por los viajeros y escritores románticos, sin prestar atención a sus similitudes y diferencias con otros edificios contemporáneos. Por ello, este trabajo ahonda en la funcionalidad del edificio y establece una relación directa entre las estancias y el discurso visual de sus elementos decorativos, prestando particular atención a la conocida como «capilla». Tras un estudio de su peculiar estética arbórea y de su complejo programa decorativo, se propone interpretarla como un «salón de linajes» usado para la educación caballerescas y dinástica no solamente destinada a los miembros de la familia, sino también a los hipotéticos visitantes del castillo belmonteño.

PALABRAS CLAVE

Castillo de Belmonte; palacios señoriales; Marqueses de Villena; genealogía; arquitectura arbórea; educación caballerisca

María Teresa Chicote Pompanin. 2024. "Genealogía y educación caballerisca: el salón de linajes de los Pacheco en el castillo de Belmonte", *Tirant* 27: 55-84, DOI: <https://doi.org/10.7203/tirant.27.30020> 

La investigación para realizar este artículo se enmarca en dos proyectos de investigación: «Castilla y Portugal en la Baja Edad Media: Contactos sociales, culturales y espirituales entre dos monarquías rivales (s. XIII- XV)» PID2020-114722GB-I00 y «Del castillo al palacio: transformación, habitabilidad y pervivencia de la fortificación señorial» PID2021-127438NB-100.

ÍNDICE

- 1 **Introducción: «un cuadrado salón destinado antes a capilla»** — 57
- 2 **«Entre gótica y arabesca»: arquitectura del simulacro y vegetación** — 58
- 3 **«El linaje de los quatro abuelos»: árbol genealógico y reivindicación familiar** — 66
- 4 **«El fruto suave deste pequeño vergel»: ocio, educación y cultura caballerisca** — 69
- 5 **Conclusiones** — 79
- Bibliografía** — 80



1 Introducción: «un cuadrado salón destinado antes a capilla»

En 1853 se publicaba el volumen dedicado a Castilla la Nueva de la famosa colección *Recuerdos y bellezas de España*, una magna obra que aunaba los textos de José María Quadrado y las litografías de Francisco Javier Parcerisa. Entre sus páginas nos interesan particularmente las que se dedican a Belmonte, la villa que durante las décadas centrales del siglo xv funcionó como capital de los estados señoriales de Juan Pacheco (1419-1474), primer marqués de Villena. Cuatro años después de la publicación del volumen Eugenia de Montijo, esposa de Napoleón III y propietaria de la fortaleza, encargaría a Alejandro Sureda Cappron, un aventajado alumno de Henri Labrouste muy cercano a los ideales restauradores de Eugène Viollet-le-Duc, unas grandes obras de restauración que durarían hasta 1872 (Sazatornil Ruiz, 2014: 109-112). Esta intervención alteró radicalmente el aspecto de un edificio de mediados del cuatrocientos y, sin embargo, dejó prácticamente inalterada la sala que mejor se conservaba (fig. 1): la que Quadrado y otros autores contemporáneos definieron como «capilla» (Quadrado, 1853: 567; Carvajal y Rueda, 1857: 51; Salas Parrilla, 2010a).¹

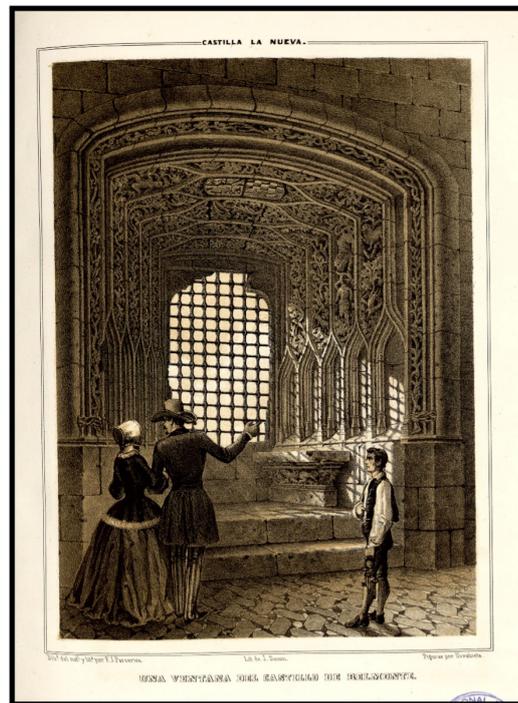


Fig. 1. Vista de la denominada “capilla” del Castillo de Belmonte realizada a partir del dibujo de Francisco Javier Parcerisa para *Recuerdos y bellezas de España* de 1853. Biblioteca Regional de Madrid, Fondo antiguo A-526/2, p. 569.

1. Un análisis *in situ* revela que algunos detalles menores fueron repuestos durante la restauración y, muy probablemente, otros fueron retocados durante famosos rodajes como *El Cid* (Anthony Mann, 1961).

Resulta imposible descartar completamente la función religiosa de esta estancia a lo largo de los siglos de su existencia, pues no era infrecuente que los espacios emblemáticos de los palacios pasaran a convertirse en lugares sagrados si la familia propietaria así lo deseaba. Este fue el caso, por ejemplo, del famoso Salón de Linajes del Palacio del Infantado de Guadalajara, un amplio espacio de representación señorial con importantes connotaciones dinásticas que a las pocas décadas de su construcción fue consagrado como capilla por orden del duque del Infantado, Diego Hurtado de Mendoza de la Vega y Luna (1461-1531), para poder alojar sus cantores, ministriles, organistas y otros músicos (Nuñez de Castro, 1653: 158). Algo parecido debió suceder en el castillo de Zafra, pues es altamente probable que la estancia cuadrada edificada hacia 1470 que se identifica como «capilla» en el plano de 1742 fuera en origen un espacio de representación familiar que cambió de uso con el paso del tiempo (Chicote Pompanin y Feliciano, 2024). Aunque a mediados del siglo XIX se pensara que la estancia cuadrada de Belmonte fue una capilla, también se han propuesto usos alternativos siendo la hipótesis más sugerente la que propone interpretarla como un «espacio del saber» y cámara del tesoro de la familia Pacheco (Ruiz Souza, 2014: 45-46; Salas Parrilla, 2010b: 27, 37-39).

El objetivo de este artículo es ir un paso más allá en el estudio de este peculiar espacio. Partiendo de un análisis de la cultura caballerisca de la corte castellana de mediados del siglo XV, se analizará la imbricación de la antaño llamada «capilla» de Belmonte en el panorama arquitectónico del momento, incidiendo en aspectos como su innovador aparato decorativo basado en formas arborescentes. Se ofrecerá además una lectura alternativa de este inusual espacio que atenderá a cuestiones genealógicas y literarias, para demostrar que la corte de los marqueses de Villena, a pesar del origen portugués de sus titulares, jugó un importante papel en el ámbito cultural castellano y creó una peculiar estética que pretendía diferenciarse de la de sus contemporáneos.²

2 «Entre gótica y arabesca»: arquitectura del simulacro y vegetación

Cuando Juan Pacheco fue nombrado marqués de Villena en 1445 su Belmonte natal pasó de forma natural a ser la capital de este nuevo estado señorial. Sin embargo, la villa no poseía los edificios que hicieran de ella el escenario que el flamante marqués necesitaba y, por ello, en la década de 1450 empezaron las grandes obras que dieron lugar a las estructuras más emblemáticas del conjunto: la muralla, la colegiata de San Bartolomé, el hospital de San Andrés, el convento de San Francisco y el castillo (Chicote Pompanin, 2024: 87-114; Chicote Pompanin, 2018). Situado en lo más alto de la villa, en el llamado Cerro de San Cristóbal, el castillo de Belmonte ha llamado poderosamente la atención de cuantos han viajado al lugar, destacando entre ellos Anton van den Wyngaerde, quien dibujó el perfil de la fortaleza durante su viaje de 1563 (Ibáñez Martínez, 2003).

2. El linaje se había asentado en Castilla durante los conflictos sucesorios portugués (Franco Silva y García Luján, 1989; Fernandes, 2008).

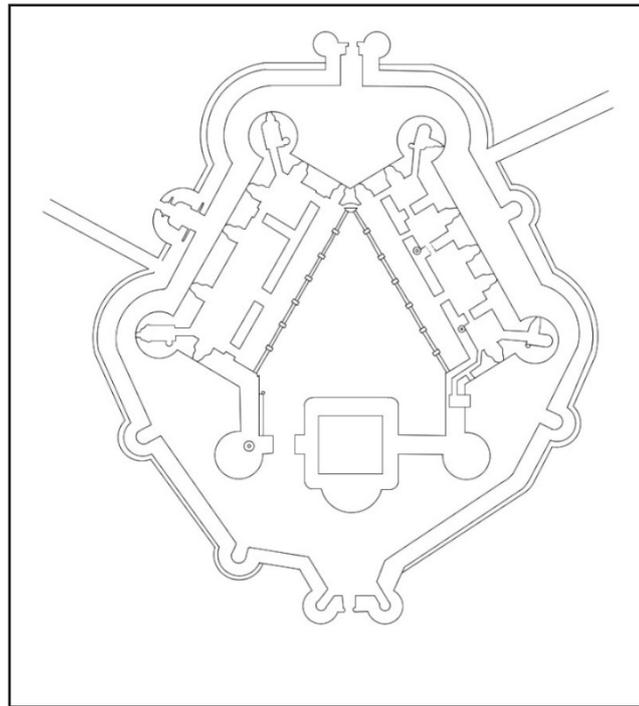


Fig. 2. Planta de la primera planta del Castillo de Belmonte.
Realizada por la autora.

Además de su privilegiada posición, el castillo de Belmonte destaca en el panorama castellano por su peculiar planta triangular (fig. 2), una estructura que ocasionalmente se ha querido relacionar con los diseños del italiano Francesco di Giorgio Martini pero que las últimas investigaciones apuntan fue resultado de las peculiares necesidades de su promotor y de las capacidades artísticas del maestro toledano Martín Sánchez Bonifacio, quien trabajó para Juan Pacheco en varias ocasiones y en diferentes localidades (Chicote Pompanin, 2021. Chicote Pompanin, 2024: 113-114).

La zona noble del castillo de Belmonte corresponde con la primera planta, pues es allí donde se concentra la mayoría de los elementos decorativos y donde también encontramos las chimeneas, estructuras que además de aportar confort servían para codificar el espacio y eran portadoras de importantes mensajes heráldicos (Mérindol, 2001). El ala occidental de esta planta era la zona de recepción pues estaba organizada en solamente dos espacios: un enorme salón alargado y la estancia cuadrangular que da origen a este estudio. La disposición y amplitud de la primera estancia, que mide aproximadamente 7 metros de ancho por 21 metros de largo, sugieren que pudo usarse como salón de recepciones pues era capaz de albergar un amplio público (fig. 3). Sin embargo, es necesario recordar que lo habitual es que estas salas fueran polifuncionales, pues al añadir o retirar el mobiliario se podría usarla para un gran número de actividades cortesanas tal y como sabemos era frecuente en palacios contemporáneos como el de Álvaro de Luna en Escalona o el de Miguel Lucas de Iranzo en Jaén (Pérez Monzón, 2013. Castillo y Cáceres, 1998). A pesar de funcionar como una prolongación natural del salón de recepciones, la sala cuadrangular tiene unas proporciones menores y esto indica que el acceso a ella sería más reducido. Además, la presencia de dos enormes ventanales hacía más compleja la colocación de mobiliario arrimado a las paredes, pero favorecería la iluminación cuasi teatral del espacio, pues los vanos crean potentes contrastes de luz y

sombra que podrían usarse para presentar una imagen mayestática del señor del castillo (fig. 4).



Fig. 3. Salón principal de la primera planta del ala occidental del Castillo de Belmonte. [Fotografía de la autora]



Fig. 4. Salón principal de la primera planta del ala occidental del Castillo de Belmonte. [Fotografía de la autora]

Esta sucesión de salón de recepciones y sala cuadrangular no es excepcional en el panorama arquitectónico castellano de los siglos XIV y XV, y se repite en edificios contemporáneos como el Alcázar de Segovia o el ya mencionado castillo de Zafra. Estos espacios cuadrangulares han sido interpretados como *qubbas*, estancias heredadas de la arquitectura del poder del mundo islámico que la sociedad castellana adaptó a sus necesidades y asumió como propias (Pavón Maldonado, 1978-1980); Ruiz Souza, 2001; Ruiz Souza, 2005). Muchas de estas *qubbas* castellanas se cubrieron con techumbres

de madera cuya estructura y decoración suele basarse en ruedas de varios brazos entrelazadas entre sí, la famosa carpintería de lazo (Nuere, 2008: 195-242). A primera vista, podría parecer que la techumbre de Belmonte pertenece a esta tradición y, de hecho, los autores del siglo XIX la describen como «cúpula de alfarjía de figura octógona entre gótica y arabesca» o «artesonada cúpula (...) entre gótica y arabesca» (Carvajal y Rueda, 1857: 51).



Fig. 5. Techumbre de la sala de linajes del ala occidental del Castillo de Belmonte. [Fotografía de la autora]

Sin embargo, lo que ninguna fuente romántica menciona es la peculiar estructura geométrica de esta techumbre (fig. 5). Para pasar de la planta cuadrada a la octogonal la techumbre emplea la típica solución de cuatro trompas que, en este caso, se decoran con claraboyas de raigambre gótica. Sobre este primer orden de trompas se sitúa un tambor octogonal donde campean letreros hoy vacíos sobre un campo de hojarasca. A diferencia de lo que suele suceder, este tambor da paso a un segundo orden de trompas –ahora ocho en número y todas ellas decoradas con mocárabes dorados– que sirve para generar un nuevo tambor octogonal girado con respecto al anterior y decorado como si de una enorme corona con incrustaciones de gemas preciosas se tratara. Sobre la corona se sitúa un segundo nivel que también alberga una serie de rótulo hoy perdidos. Apoyándose sobre este segundo octógono se sitúa la techumbre en sí, organizada en ocho faldones trapezoidales que a su vez dan paso a otros ocho de menor tamaño que, finalmente, convergen en un almizate de mocárabes dorados. Tal y como indican los trabajos de Miguel Sobrino, este juego de octógonos girados no parece derivar del legado andalusí y se acerca más a la geometría gótica, siendo particularmente interesante su desarrollo

en los tratados dedicados a los pináculos del área germánica (Sobrino González y Feito Martínez, 2024: 335-336).

La innovación que supuso la techumbre de Belmonte queda patente si se compara su estructura con dos ejemplos contemporáneos documentados, el Salón del Solio del Alcázar de Segovia (1456) y la Sala Capitular del Convento de San Antonio el Real de Segovia (1455-1474). En ambos casos, la techumbre ochavada es de lacería, en el Alcázar con estrellas de ocho puntas y en el convento con ruedas de doce y de nueve puntas (fig. 6).

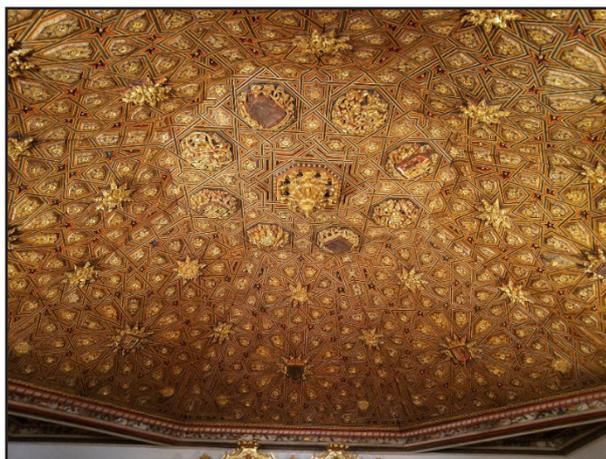


Fig. 6. Techumbre de la sala capitular del Convento de San Antonio el Real de Segovia. [Fotografía de la autora]

En Belmonte, ninguna de las piezas se decora con la lacería que cabría esperar de las techumbres de madera castellanas y, en cambio, los faldones trapezoidales son sencillos en su estructura portante. Por lo que destacan es su decoración que, tras un atento análisis, se revela organizada en dos niveles superpuestos. El nivel subyacente se compone de tracerías al más puro estilo gótico. En los faldones inferiores, los cuatrefolios se apoyan en columnillas y presentan grandes parecidos con estructuras contemporáneas como los estalos de la sillería que los hermanos Cueman tallaron para la catedral de Cuenca (c. 1454), mientras que las tracerías de los faldones superiores consisten en juegos geométricos basados en la curva y la contracurva. En un segundo nivel, superpuesto a estas tracerías góticas, se halla un enorme entramado vegetal ficticio donde campean varios *putti* y escudos heráldicos (fig. 7).



Fig. 7. Detalle de uno de los faldones superiores de la techumbre de la sala de linajes del ala occidental del Castillo de Belmonte. [Fotografía de la autora]

En origen esta superposición decorativa debió ser más evidentes pues las tracerías doradas destacarían sobre el fondo azul de los faldones como también lo haría el verdor de las hojas y el encarnado de las figuras que asoman entre las ramas acompañando los escudos. Este espacio debió sorprender enormemente a sus contemporáneos pues emulaba ser un pabellón ajardinado donde una estructura metálica portante servía para sostener un conjunto de ramas que se decoraría con escudos y otras figuras. Estas estructuras no eran inéditas en la jardinería europea y, de hecho, pabellones de este tipo aparecen en obras que representan jardines como el mes de junio de las *Très Riches Heures* (1411-1416 y c. 1440, fig. 8), donde se retrata el Hôtel de Nesle del duque de Berry, o la ilustración de marzo en las *Horas Da Costa* (c. 1515) que muestra la preparación de un jardín de cara a la primavera o la escena de *Emilia en el jardín* conservada en un manuscrito de la *Teseida* de la Biblioteca Nacional de Viena.³ Además, las fuentes documentales también hablan de estructuras efímeras construidas *ex profeso* y decoradas con elementos vegetales que se empleaban para determinadas ceremonias públicas. Por ejemplo, la ciudad de Siena construyó unos arcos decorados con flores, laurel y mirto para recibir al papa Pío II en 1461, y el Concejo de Valladolid financió la construcción de arcos de triunfo adornados con hiedra y rosas para el recibimiento real de 1497 (Pío II, 1614: 209; Domínguez Casas, 1993: 244, nota 36). Esta práctica queda reflejada en numerosas obras del siglo xv que representan estas arquitecturas efímeras tal y como vemos en la *Virgen con santos* de Giovanni Boccati (1446-1447) o el *Banquete de Asuero* de Jacopo del Sellaio (c. 1480, fig. 9).⁴

3. MS 65, fol. 6r, Musée Condé, Chantilly. MS M.399, fol. 4v, The Morgan Library, Nueva York. *Teseida*, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, ms 2617, fol. 53r. 1457-1461.

4. El primero en la Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia. El segundo en la Galleria degli Uffizi, Florencia.



Fig. 8. Mes de junio. *Tres riches heures du duc de Berry*, Ms. 65, 6v del Musée Condé en Chantilly, Francia.



Fig. 9. Jacopo del Sellaio, *Banquete de Asuero*, Galleria degli Uffizi, Florencia.

Lo que se estaba haciendo, por tanto, en la sala de Belmonte era reinterpretar un modelo bien conocido: partiendo de la tradicional techumbre ochavada de la carpintería castellana se aplicaba una estética basada en la arquitectura efímera con el objeto de crear un nuevo espacio que se diferenciara de forma radical de otros ejemplos contemporáneos. De hecho, Juan Pacheco parece haber sentido una especial predilección hacia estos espacios arborescentes pues la reforma que llevó a cabo en el castillo de Escalona a inicios de la década de 1470 – la antaño residencia de su maestro el privado regio Álvaro de Luna – incluyó la creación de una estructura arbórea que adornaba el arco toral de la capilla palatina, en este caso compuesta de árboles con un profundo sentido religioso (fig. 10): la vid y el roble (Chicote Pompanin, 2024: 115-117).



Fig. 10. Arco toral de la capilla del Castillo-Palacio de Escalona reformado en época de Juan Pacheco. [Fotografía de la autora]

En la actualidad, las nuevas corrientes metodológicas están sacando a la luz el importante papel que jugaron las artes efímeras en la construcción del universo visual castellano en los albores de la Edad Moderna. Tomando en consideración el papel jugado por los textiles y las joyas, se está volviendo a leer el ornato arquitectónico y su magnificencia (Ruiz Souza, 2014; Ruiz Souza, 2019; Ruiz Souza, 2021), pero consideramos que a este modelo habría que añadir las estructuras arbóreas que hasta la fecha han recibido escasa atención en el contexto ibérico (Kavaler, 2005; Nonaka, 2017; Alberti, 2019). En este aspecto, consideramos que las promociones de Juan Pacheco y, en concreto el caso de Belmonte inauguran en Castilla una nueva tipología de arquitectura arborescente cuyo fasto reside precisamente en el simulacro: lo interior se transforma en exterior y lo que parece natural es en realidad resultado del artificio. Y al mismo tiempo, estas estructuras crean interesantes juegos temporales donde lo que es aparentemente

efímero se hace inmutable y permanente, adquiriendo así un sentido trascendente y simbólico.

3 «El linaje de los cuatro abuelos»: árbol genealógico y reivindicación familiar

Tal y como indicábamos páginas atrás, uno de los aspectos más interesantes de la techumbre de Belmonte es el hecho de que de sus ramas cuelgue una serie compuesta por un total de dieciséis escudos. Aunque en el pasado la heráldica se entendiera como una ciencia auxiliar, las últimas investigaciones están demostrando que los escudos, divisas y cimbras formaban parte de un complejo lenguaje del poder cuya característica principal era precisamente la exhibición pública de unos signos cargados de connotaciones semánticas que eran a su vez capaces de crear diversos niveles de lectura en función de los conocimientos de los distintos públicos ante los que se presentaban. Así, por ejemplo, no era extraño que para publicitar una relación de dependencia con un príncipe sus clientes usaran de forma explícita una divisa o incluso exhibieran sus armas. Así, por ejemplo, aquel que portaba la divisa conocida como *Cosse de genêt* era identificado como un aliado-cliente de Carlos VI de Francia, mientras que la persona que exhibía el collar de la *Corona doble* se manifestaba como una persona del círculo de Joan I de Aragón (Hablott, 2000; Domenge i Mesquida, 2016). Y algo parecido sucedía con la heráldica. La famosa fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid exhibe un inmenso escudo de los Reyes Católicos, no porque fuera financiado íntegramente por ellos, sino porque su promotor el obispo Alonso de Burgos quiso publicitar su papel al lado de la Corona (Olivares Martínez, 2021). Y es por este motivo que la fachada que adornaba el Palacio de los Cárdenas-Enríquez de Torrijos mostraba un enorme escudo de los monarcas, siendo mucho menor el tamaño de los escudos de sus promotores Gutierre de Cárdenas y Teresa Enríquez (Longobardo Carrillo y Peña Carboneros, 1997).

Otra finalidad que tenía el despliegue de escudos era la visualización de discursos históricos, pues el signo heráldico podía simbolizar la persona, pero también el linaje. Así, por ejemplo, no era infrecuente que los escudos heráldicos se colocaran de forma sucesiva para mostrar la sucesión dinástica que pasaba de un individuo a otro dentro de una misma familia. Y así es como debe leerse la Sala de Armas del Palacio de los Golfines de Abajo en Cáceres, un espacio con claras connotaciones dinásticas que Sancho de Paredes Golfín mandó realizar en 1509 para ligar su recién creado mayorazgo a al primer miembro de la familia que residió en la ciudad a inicios del siglo XIV (Mogollón Cano-Cortés, 2019). Algo parecido acaecía en el castillo de Belalcázar, donde Gutierre II de Sotomayor construyó una bóveda pétrea (fig. 11) en la que, además de la heráldica central del linaje principal de Sotomayor, colocó a los lados las armas de sus abuelos de las ramas Garcés y Zúñiga (González Calderón, 2022).

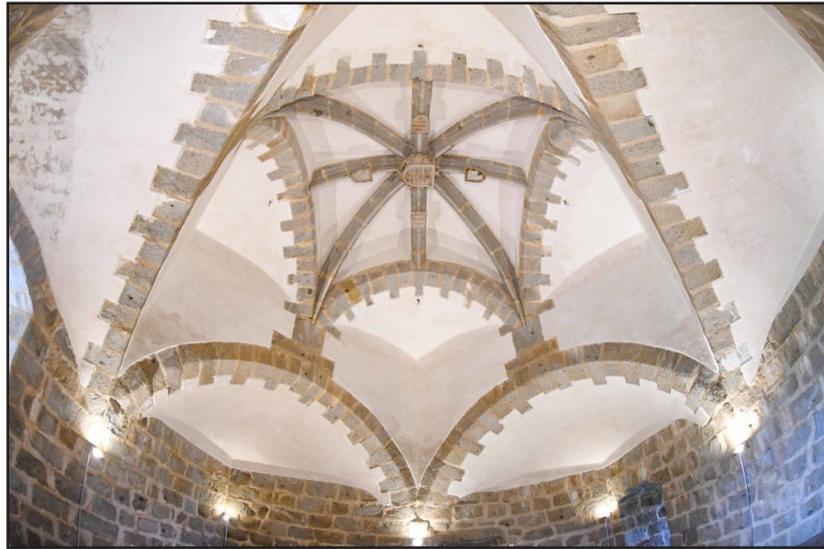


Fig. 11. Bóveda y heráldica del salón de linajes del Castillo de Belalcázar.
[Fotografía de la autora]

Muchos de estos signos heráldicos han sobrevivido al paso del tiempo por haberse incluido en estructuras arquitectónicas en forma de esculturas, relieves o incluso vidrieras, pero hemos perdido la gran mayoría de los signos que en su momento decoraban ropajes, joyas y objetos movibles como tapices, utensilios y muebles. A esto hay que sumar el carácter itinerante de muchas cortes que hizo necesaria la creación de espacios heráldicos efímeros y portátiles por medio de tejidos (Hablott, 2006; Hablott, 2019; Pérez Monzón, 2022; Pérez Monzón, 2013). Es por ello que se ha propuesto que piezas como el «pañó grande de lana e oro e seda que es de los reyes e emperadores y tiene cada uno sobre sí sus armas e un letrero blanco» de la colección de Isabel la Católica pudiera haber sido el elemento central de unas estancias genealógicas que podían instalarse allá donde ella fuera (Pérez Monzón, 2022: 821).

En Belmonte, la pérgola ficticia parece creada específicamente para sostener y exhibir la serie de dieciséis escudos como si de una arquitectura efímera arborescente se tratara, pero es necesario además reflexionar sobre la relación entre las formas naturales y la heráldica, pues no se trata simplemente de un reflejo de la jardinería y los eventos públicos de las cortes nobiliarias del siglo xv, sino que el empleo de formas arborescentes parece haber tenido profundas connotaciones genealógicas precisamente por basarse en la figura del árbol. Desde los siglos centrales de la Edad Media, el simbolismo del árbol se usó como diagrama para ilustrar la relación directa entre determinados objetos, siendo particularmente fructífero su empleo en el mundo legal a través de los famosos árboles de consanguinidad y afinidad, pero también tuvo un importante desarrollo como diagrama para la ilustración del conocimiento científico y teológico (Gibbs, 2011; Domínguez Reboiras, Villalba i Varneda y Walter, 2002; Salonius y Worm, 2014). El paso sucesivo y lógico fue el empleo de la forma arbórea para ilustrar la sucesión familiar, pues el árbol es uno al igual que uno es el linaje, pero posee múltiples ramas que, a su vez, pueden bifurcarse como sucede con las familias que proceden de un mismo tronco. Este sencillo esquema dio frutos tanto en el mundo de la genealogía histórica – los famosos árboles genealógicos – como en la religiosa – a través del motivo iconográfico

popularmente conocido como el Árbol de Jessé (Watson, 1934; Klapisch-Zuber, 1991; Green, 2019).



Fig. 12. Sucesión heráldica de la techumbre del salón de linajes del ala occidental del Castillo de Belmonte. [Fotografía de la autora]

En la sala de Belmonte parecen conjugarse ambos modelos genealógicos, la sucesión heráldica y la estructura arborescente, pues la techumbre de madera sitúa los escudos de forma sucesiva y premeditada (fig. 12). Un atento análisis revela que el círculo interior de escudos representa las armas de los linajes Acuña, Girón, Portocarrero y Pacheco, mostrando así los orígenes de la casa de los nuevos marqueses de Villena.⁵ El círculo externo, en cambio, incidía en las distintas personas que procedían de ese tronco común: Juan Pacheco, su esposa María Portocarrero, su hermano Pedro Girón y la rama de los Acuña, en ese momento condes de Valencia de don Juan. Lo interesante de este discurso heráldico no es solamente su sofisticación, sino el hecho de que se repita de forma casi idéntica en la bóveda de la capilla mayor de la Colegiata de San Bartolomé de Belmonte, un espacio que en esos años Juan Pacheco aún planeaba funcionar como panteón familiar, donde sus restos y los de su esposa reposarían rodeados precisamente por los de sus ancestros (Chicote Pompanin, 2018).

Recordar los orígenes de un linaje era una práctica habitual en la educación que se esperaba de los jóvenes miembros de la nobleza, pero en la mayoría de las ocasiones

5. En Juan Pacheco confluían los linajes Acuña y Girón por herencia paterna (sus abuelos eran Martín Vázquez de Acuña y Teresa Téllez Girón) y su madre fue la última heredera del linaje portugués de Diogo Lopes Pacheco. La sangre Portocarrero, en cambio, era aportada por su esposa María Portocarrero, única heredera del señorío de Moguer de los Portocarrero.

existen pocos datos sobre la conciencia familiar de un determinado individuo. El caso de Juan Pacheco es excepcional por la cantidad de información de la que disponemos pues el primer marqués de Villena dejó constancia de sus intereses genealógicos a través de varias fuentes. En primer lugar, la familia Pacheco debía tener cierta conciencia histórica desde sus tiempos en Portugal ya que el gran cronista francés Jean Froissart menciona explícitamente al abuelo de Juan Pacheco en las *Chroniques*, diciendo que gracias a su contacto personal con este Juan Fernández Pacheco obtuvo la información necesaria para redactar los hechos relativos a los conflictos que enturbiaban las relaciones entre Castilla y Portugal a finales del siglo XIV.⁶ El interés por la historia y la genealogía debió continuar durante la generación sucesiva de los Pacheco pues sabemos que Alfonso Téllez Girón, padre del primer marqués, se preciaba de que él y su esposa eran «descendientes de algunas partes de estyrpe e linaje rreal», llegando incluso a redactar «çiertos capytulos» en los que «se contenía el linaje de los quatro abuelos del dicho Juan Pacheco» (AHNOB, C. 99, D. 1, 9r y 35r). Nada sabemos sobre estos «capytulos» genealógicos, pero no es descartable permanecieran en manos de la familia y fueran leídos por uno de los grandes literatos del momento: Diego de Valera. De hecho, la introducción del *Cirimonial de príncipes* que Valera dedicó a Juan Pacheco a finales de la década de 1450 incide precisamente en el hecho de que tanto la familia del marqués como la de su esposa procedieran «de las casas reales de Castilla y Portugal» (Valera, 1959: 161).

Es por tanto en este contexto que la techumbre de Belmonte parece presentarse como una visualización plástica de esa conciencia histórico-genealógica que mencionan las fuentes ligadas a Juan Pacheco. Y un último aspecto sobre el que resulta interesante reflexionar es el importante papel que la topografía de la heráldica jugaba dentro de espacios palatinos como la sala de Belmonte, pues la localización de un determinado discurso heráldico condicionaba su lectura y, consiguientemente, su significado en el conjunto (Mérindol, 2001). En este caso, la techumbre de Belmonte narra los orígenes del linaje de los marqueses de Villena – inaugurado por Juan Pacheco y su mujer María Portocarrero – y, su posición elevada en la parte alta de la sala recuerda en cierto sentido esos árboles genealógicos invertidos tan habituales en la mentalidad medieval (Klapisch-Zuber, 2000: 229-250). La zona baja, en cambio, sería la transitada por los sucesores del linaje, unos continuadores de la saga de los Pacheco que literalmente caminarían siguiendo las huellas y las instrucciones de sus predecesores para así ir engrosando la lista de hechos importantes ligados a la familia.

4 «El fruto suave deste pequeño vergel»: ocio, educación y cultura caballerisca

Llegados a este punto podría parecer que poco más es lo que se puede añadir sobre la que ya consideramos de pleno derecho como la Sala de Linajes del Castillo de Belmonte. Sin embargo, aún quedan dos aspectos sobre los que reflexionar: los dos ventanales de la estancia y el arrocabe de la techumbre, unos conjuntos decorativos que están estrechamente ligados por estar dirigidos precisamente a esas generaciones futuras de la familia Pacheco. Sobre los ventanales no nos extenderemos en exceso por haber

6. «Si ouvray sur les paroles et relations faictes du gentil chevalier messire Jehan Ferrant Porcech, et croniquay tout ce que de Portingal et de Castille est avenue» (Froissart, 1881: 239).

sido su iconografía objeto de estudios recientes que revelan que ambas ventanas están estrechamente vinculadas, pues hablan sobre los pilares que están a la base del éxito de la familia Pacheco. Tanto la heráldica como la representación de una pareja que entrelaza sus manos reivindica el papel del vínculo matrimonial como generador del nuevo linaje de los marqueses de Villena, una estirpe cuyo carácter imperecedero se manifiesta a través de la imagen del fénix acompañado del lema «Una sin par». El segundo pilar, en cambio, es la profunda devoción por la Orden de san Francisco que los Pacheco manifestaron durante siglos y que queda avalada por la presencia de varias imágenes franciscanas (fig. 13) entre los relieves de los ventanales (Chicote Pompanin, 2024: 98-100).



Fig. 13. Detalles de los ventanales del salón de linajes del ala occidental del Castillo de Belmonte. [Fotografías de la autora]

El arrocabe, en cambio, presenta más dudas pues las cuatro escenas que lo componen han resultado una incógnita hasta el momento (fig. 14). Todas ellas están talladas en madera y se adaptan al formato alargado de los paneles del arrocabe, pero en origen la lectura de las distintas acciones allí representadas sería considerablemente más sencilla por los brillantes colores que hoy vemos deslucidos sobre sus figuras. En un primer momento, se propuso que pudieran representar diferentes escenas de la historia de san Jorge y el dragón (Cooper, 1991: 1267-1268), una interpretación que no parece descabellada, sobre todo si tenemos en cuenta que sí existieron espacios palatinos en diferentes lugares de Europa decorados con escenas que reinterpretaban poemas o narraciones caballerescas. Entre los más conocidos están los ciclos de la *Castellana de Vergy* del Palacio Davanzati (c. 1350, Florencia), las escenas de la *Teseida* de la Camera Pinta de Spoleto (1392-1416) o la estancia decorada con la historia de *Tristán e Isolda* del Castillo de Runkelstein (c. 1400, Bolzano) (Watson, 1979: 49; De Luca, 2012; Wetzel, 1999).



Fig. 14. Uno de los cuatro arrocabes del salón de linajes del ala occidental del Castillo de Belmonte. [Fotografía de la autora]

Años más tarde y basando la nueva interpretación en ejemplos castellanos contemporáneos, se dijo tentativamente que las cuatro escenas de Belmonte podían tener alguna relación con diferentes textos caballerescos que estarían entremezcladas con escenas cortesanas (Ruiz Souza, 2013: 305–31, 325 y 333), algo que debía suceder desde antiguo en los palacios castellanos pues se cita en textos literarios como *La gran conquista de ultramar* (c. 1300). Algo parecido sabemos sucedía en las estancias de otros palacios castellanos del siglo xiv como las salas aledañas al Salón de Embajadores de los Alcázares de Sevilla y la Torre de Hércules de Segovia, pero también en habitaciones del siglo xv como la Cámara Alta de la Torre del Homenaje del Palacio Ducal de Feria o el Salón de Virtud del Palacio del obispo Pedro Solier en Córdoba (Fuentes Ortiz, 2024; Ruiz Souza, 2020).⁷

Lo que ha pasado desapercibido hasta el momento es que todas las escenas del arrocabe de Belmonte están situadas bajo filacterias que hoy vemos vacías, pero que en su momento pudieron contener textos que esclarecían aquello que se estaba viendo. Sin embargo, su sola presencia ya indica que esta techumbre fue concebida para ser vista, pero también para ser leída e interpretada por las personas que bajo ella se situaban. Estos letreros hoy mudos nos acercan así al mundo de la lectura, un campo que hasta hace pocos años se pensaba alejado de los intereses de Juan Pacheco, quien había sido descrito como una figura movida solamente por las ansias de poder y riquezas (Franco Silva, 2011). Estudios más recientes, no obstante, han desvelado que el primer marqués de Villena tuvo un interés en las artes y las letras. Sin embargo, su fama como impulsor cultural no se ha conocido hasta fechas recientes porque su promoción no seguía las pautas que la investigación ha analizado por favorecer la poesía recitada sobre la escrita

7. Sobre algunos de estos edificios (Cómez Ramos, 2008: 53; Rubio Masa, 2001: 48-49).

y la redacción de tratados educativos de índole práctica más que los textos de ficción literaria (Chicote Pompanin, 2024: 54-61).⁸

A esto se suma que no se ha prestado la atención necesaria a un detalle del arrocabe que, a todas luces, debió ser el más evidente para los contemporáneos de Juan Pacheco: todas las escenas se sitúan en espacios vegetales que sumergen estos relatos visuales en una especie de naturaleza teatralizada. Podríamos suponer que esta inmersión en lo natural no es más que una convención estética, pues en la época era frecuente que se usaran espacios verdes para situar escenas caballerescas o amorosas. Por otro lado, también se podría interpretar como una decisión práctica encaminada a mantener la coherencia estética en una estancia donde lo vegetal predominaba claramente sobre lo arquitectónico. Sin embargo, no parece casual que todas estas escenas se sitúen en entornos naturales precisamente en una época en la que el paralelismo entre la educación del alma y el crecimiento de elementos vegetales era uno de los *topos* más frecuentes en la literatura tanto religiosa como educativa.

Este binomio naturaleza-educación, en realidad, no es una invención del siglo xv y la misma etimología de la palabra *cultura* deriva precisamente del verbo latino *colo, colore* que significa literalmente cultivar, pues la cultura se entendía literalmente como el cultivo del alma a través del conocimiento (Altieri Megale, 2001). Como no podía ser de otra manera, los autores explotaron este paralelismo en múltiples escritos cuya finalidad básica era implantar «semillas de conocimiento» en las mentes de sus lectores para que con el paso del tiempo fueran creciendo las virtudes en su interior como si de los frutos de un árbol se tratara (Horowitz, 1998). Un detalle que, sin embargo, no debe pasar desapercibido es que este tipo de literatura en ningún caso se refiere a una naturaleza salvaje que crece sin control, sino que se habla siempre de espacios verdes controlados por la mano del ser humano. Y esto no es casual: según estos escritos la naturaleza, al igual que el espíritu, debe ser controlada, dirigida y podada sistemáticamente para llegar a dar su mejor fruto (Virenque, 2024; Robinson, 2006).

Es en este contexto literario donde se enmarcan una serie de textos de carácter educativo y espiritual que se nos antojan muy cercanos al sentido global de las escenas del arrocabe de Belmonte. Todos estos tratados aluden a espacios naturales donde no solamente interviene la mano humana en el cuidado de las plantas, sino que es precisamente esa mano la encargada de la selección de cada una de las especies que allí cohabitan. Y es precisamente este proceso de selección el que sirve de trasfondo ideológico a los textos a los que aludimos, pues sus autores son los que se encargan de seleccionar aquellos temas, extractos y reflexiones que consideran de utilidad para el cultivo de las mentes y los cuerpos de su público lector. Entre los textos más difundidos de este grupo destaca el *Manipulus florum*, un conjunto de aproximadamente 6000 proverbios que se conserva en más de 200 manuscritos y cuenta con unas 50 ediciones impresas, y cuyo éxito ha hecho que desde el campo de la historia de la literatura se habla de *florilegia* para aludir a esta tipología de textos que compilan extractos que transmiten conocimientos como si de conjuntos florales se tratara.⁹

Algunos de estos textos dejan de lado el simbolismo de las flores en sus títulos y se centra en conceptos como el jardín, el huerto y el vergel. Muchos de estos tratados

8. Las primeras pistas sobre estos temas se deben a Fernando Gómez Redondo (2007: 3601).

9. Sobre estas cuestiones una referencia ineludible: 'The Electronic Manipulus Florum Project', accessed 18 July 2024, <<https://manipulus-project.wlu.ca/index.html>> [consulta 03/12/2024].

se originaron en los conventos de las órdenes mendicantes y se fueron extendiendo por el continente europeo desde el siglo XIII, destacando ejemplos como el anónimo francés *Verger de soulas* (Ransom, 2001), el texto latino *Viridarium consolationis* (Strong, 1976) o el portugués *Orto do Esposo* (Henriques, 2013). En el contexto castellano, estos volúmenes tuvieron una gran acogida y algunos de ellos fueron traducidos, siendo uno de los casos más conocidos el *Vergel de consolación* de la biblioteca del conde de Haro que reinterpreta el *Viridarium* (BNE, MSS/9447; Lawrance, 1984: as. 64). Como no podía ser de otra manera, también hubo producciones autóctonas, pero lo interesante es que éstas dejaron de estar enfocadas a temas mayoritariamente religiosos, pasando a centrarse en cuestiones ligadas a la educación de las élites castellanas. Es así que surgieron textos como el *Jardín de nobles doncellas* (c. 1468) que fray Martín de Córdoba dedicó a la aún joven Isabel en sus años de Princesa de Asturias o el *Jardín de flores curiosas* que Antonio de Torquemada no pudo ver publicado en vida pues se imprimió en 1570 (Gómez Redondo, 2007: 3661-3677; Córdoba, 1964; Córdoba, 1974; Torquemada, 2012).

Por su cronología, ninguno de estos textos castellanos –a excepción de las traducciones del *Viridarium* que ya circulaban en estas fechas– pudo servir de inspiración para la Sala de Linajes de Juan Pacheco, pero es cierto que no consideramos necesaria la existencia de un texto concreto para entender el arrocabe de Belmonte. Más bien lo contrario. Lo que esta pieza muestra es una conciencia difusa entre las élites castellanas de que los jardines y la naturaleza amansada eran símbolos de la educación de nobles y caballeros. Y un detalle que indica el éxito de este tipo de escritos precisamente durante los años de creación del conjunto iconográfico de Belmonte es la redacción del *Vergel de príncipes* entre 1454 y 1457. Este tratado educativo fue dedicado por Rodrigo Sánchez de Arévalo al rey Enrique IV de Castilla describiendo cuáles eran los mejores pasatiempos para que un príncipe pudiera entretenerse (Rábade Obradó, 2007; Sánchez de Arévalo, 1959). Como muchos autores actuales y contemporáneos a Juan Pacheco han señalado, el primer marqués de Villena actuó como mano derecha Enrique durante su juventud y llegó a ser su privado regio, por lo que es altamente probable que tuviera conocimiento de este texto e incluso podría suponerse que pudiera haberlo leído. Y de hecho, no deja de ser llamativo que de todas las crónicas que narran el reinado de Enrique IV la única que muestre a Juan Pacheco en una luz positiva sea precisamente la *Compendiosa historia Hispánica* de Rodrigo Sánchez de Arévalo, un texto que llega incluso a decir que la familia Pacheco era «antiqua et clara», unas palabras que, como se ha visto, recuerdan mucho las expresadas por el padre de Pacheco y por su tratadista Valera (Alvar Nuño, 2017: 928).

En este contexto parece más que plausible que Juan Pacheco decidiera recurrir al jardín y la naturaleza dominada en la decoración de su salón pues se trataba de un *topos* literario bien conocido que además creaba el escenario perfecto para ilustrar los ideales caballerescos que quería inculcar a sus descendientes a través de la Sala de Linajes de Belmonte. Por un lado, obviamente, estaría el árbol genealógico de la techumbre que reivindicaba su historia familiar y su abolengo. Por el otro, estarían los cuatro paneles del arrocabe que proponemos se deberían interpretar como ilustraciones de los cuatro tipos de ocio que Juan Pacheco consideraba aptos para una persona de su estatus. En estas escenas ilustraría los que, en palabras de Rodrigo Sánchez de Arévalo, eran «nobles e estrenuos ejercicios e honestos deportes e loables delectaciones» en que las élites «se deben principalmente exercitar e ocupar» (Sánchez de Arévalo, 1959: 312).



Fig. 15. Escena de caza del arrocabe del salón de linajes del ala occidental del Castillo de Belmonte. [Fotografía de la autora]

La narrativa del arrocabe empieza con el panel occidental, situado justo encima de uno de los grandes ventanales a los que se aludía páginas atrás, una escena que consideramos está dedicada a la caza (fig. 15). En la zona izquierda se representa un edificio con un amplio ventanal del que se asoman dos individuos preparados para la actividad cinegética que portan sus armas apoyadas sobre el hombro. Pasada la puerta entreabierta del edificio aparece un cazador que ya ha salido al campo y lleva atados a una correa dos vivaces lebres. La figura central se ha perdido y solamente se conserva el clavo metálico que la anclaría a la composición, pero es posible aventurar que se trataría de un gran animal pues justo enfrente aparece un cazador que está a punto de abalanzarse sobre él lanza en mano. Y cerrando la composición se presenta un jabalí que yace muerto en el suelo a la espera de ser recogido. Como es bien sabido, la caza era una de las actividades predilectas entre la nobleza pues era un divertimento que, además de aportar alimento, se consideraba una preparación para la guerra en tiempos de paz (Ortega Cervigón, 2003: 407). Todas las fuentes coinciden en definir a Enrique IV como un rey enormemente interesado por la caza quien, además, promovió la creación de un manuscrito iluminado dedicado precisamente a esta materia el *Libro de la montería* que se conserva en la Biblioteca Real (Madrid, Real Biblioteca, II/2105; Villaseñor Sebastián, 2006). No hay muchos datos sobre los intereses venatorios de Juan Pacheco, pero una carta que la reina María de Castilla mandó en 1444 a su halconero sugiere que debió sentir cierto interés por la caza pues, a través de ella, la reina de Aragón le regalaba un halcón – el animal de caza por antonomasia – en signo de amistad (Chicote Pompanin, 2024: 51).



Fig. 16. Escena de juego del arrocabe del salón de linajes del ala occidental del Castillo de Belmonte. [Fotografía de la autora]

Al primer panel le sigue el segundo situado sobre la ventana norte, donde vemos una vez más una escena que vive entre lo natural y lo construido. En el lateral izquierdo, un cazador suena su cuerno dirigiéndose hacia la montería del panel anterior, mientras que la zona central está ocupada por dos figuras que se sientan a una mesa al lado de una edificación (fig. 16). Como se ha perdido la policromía de la escena, es difícil saber con exactitud qué actividad estaban realizando estos personajes, pero como ambos apoyan sus manos sobre el tablero de la mesa, no es descabellado pensar que estarían enfrascados en una partida de ajedrez o de algún juego similar. Tal y como indica un manuscrito iluminado del círculo de Enrique IV, este tipo de juegos era habitual en los ambientes cortesanos y a tenor del número de tableros listados en los inventarios reales— algunos de ellos decorados con las armas del rey Juan II —fueron objetos preciados por la Corona castellana (París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Espagnol 36, ff. 19r; Ferrandis Torres, 1943: 124-126). Desde antiguo los juegos de intelecto se consideraban una actividad beneficiosa para que las personas no permanecieran ociosas y se consideraban especialmente adecuado para aquellas «que non pueden cavalgar nin yr a caça ni a otra parte», entre ellos niños, ancianos, convalecientes y mujeres (San Lorenzo de El Escorial, Real Monasterio, Ms. T-I-6, fol. 1r; Fernández Fernández, 2010). Como muchos de sus contemporáneos, Juan Pacheco pudo haber apreciado este tipo de entretenimientos y es más que probable que miembros de su casa también se dedicaran a actividades lúdicas en sus momentos de esparcimiento.



Fig. 17. Escena religiosa del arrocabe del salón de linajes del ala occidental del Castillo de Belmonte. [Fotografía de la autora]

A la caza y al juego les sigue un tercer panel que resulta más complejo en su interpretación por la variedad de elementos que en él aparecen (fig. 17). La escena inicia en el extremo derecho, donde un hombre acompañado por su perro sale de las puertas de una ciudad. Este sujeto otea el horizonte levantando su mano derecha a modo de visera, como si buscara algo que no es capaz de encontrar. Al centro de la composición, dos frailes dialogan entre ellos: uno parece padecer ceguera, pues porta un bastón y apoya su mano sobre el hombro del compañero quien, además de actuar como guía, indica con su mano derecha el cielo. Este diálogo religioso, sin embargo, será pronto interrumpido pues los frailes están a punto de cruzar su camino con un unicornio que reposa apaciblemente en el campo. Son muchos los textos que aluden al unicornio como símbolo de pureza y, en el contexto cristiano, no es infrecuente que el unicornio se interprete como una trasposición de Cristo porque se pensaba que este animal mitológico iba a las faldas de una muchacha virgen al igual que «el hijo de Dios vino en el vientre virginal» (Córdoba, 1964: 111-112). La lectura de la escena, por tanto, parece sugerir que la ceguera del ser humano necesita de la guía de religiosos para así alcanzar la verdad de Cristo. Un mensaje que, además, concuerda a la perfección con los intereses religiosos de Juan Pacheco, quien como hemos visto decoró esa misma sala con escenas franciscanas, promovió numerosas congregaciones religiosas y de quien sabemos gustaba rodearse de «personas dotadas de honradez y santidad» (Palencia, 1904: 480; Chicote Pompanin, 2024: 74-84).



Fig. 18. Escena de música del arrocabe del salón de linajes del ala occidental del Castillo de Belmonte. [Fotografía de la autora]

El último panel no difiere excesivamente en su estructura general de los anteriores, pues la escena vuelve a desarrollarse en un paisaje teatralizado de árboles y rocas (fig. 18). En ambos extremos aparecen personajes masculinos, uno de ellos porta bonete, mientras que el otro lleva un turbante. Solo al centro de la composición y rodeado de una serie de animales silvestres, aparece un individuo sentado con las piernas cruzadas que toca la gaita. Esta iconografía aparentemente incoherente, se reproduce de forma casi análoga en el manuscrito del *Libro de la montería* de Enrique IV que citábamos unos párrafos atrás con una única diferencia: el músico del manuscrito se rodea de ovejas y no de animales de los bosques (Madrid, Real Biblioteca, Ms. II/2105, f. 90v) (fig. 19); y los paralelismos entre estas iluminaciones y el panel de Belmonte también pueden percibirse en la vestimenta de los personajes, pues entre sus folios aparecen numerosos individuos que portan bonetes o turbantes.



Fig. 19. Escena de montería y música del *Libro de montería*. Patrimonio Nacional, Real Biblioteca, MS II/2105, fol. 91v.

A primera vista podría parecer que esta escena musical poco tiene que ver con la práctica venatoria del manuscrito, pero en realidad ambas actividades estaban estrechamente ligadas, pues en su *Vergel de príncipes* Rodrigo Sánchez de Arévalo indicaba «los omes razonables resciben sanidat e recreación en las armonías musicales» pero es también gracias a las notas de los instrumentos que «los fieros animales pierden su feridad e crudeza» (Sánchez de Arévalo, 1959: 338). Estas consideraciones sobre la música no son una novedad de la corte castellana, sino que beben directamente de la Antigüedad clásica y, en concreto, del famoso mito de Orfeo amansando las fieras.¹⁰ Además, la música era una de las artes liberales y se consideraba que ejercitarse en ella era una actividad adecuada para los grandes señores, pues la armonía de las notas no solo

10. Este mito se difundió particularmente gracias a ejemplos como el *Ovidio moralizado* (Drobinsky, 2015).

«predispone los omes a cosas de ingenio e entendimiento», sino que las melodías son además «purificativas de muchos vicios e defectos», ayudan a «bien gobernar», deleitan «sin dapño del obrante» y son reflejo de la unidad de «las cosas celestiales con las terrenales» (Sánchez de Arévalo, 1959: 333, 335, 338-339).

5 Conclusiones

Es así como el simbolismo vegetal de la Sala de Linajes de Belmonte se antoja como mucho más que un sencillo juego estético para sorprender a visitantes acostumbrados a salas decoradas con elementos herederos de la cultura visual andalusí. La presencia de una enorme techumbre arbórea era en realidad una oda al linaje de los marqueses de Villena. Imitando estructuras efímeras o pabellones ajardinados, se creaba un enorme árbol genealógico donde la heráldica literalmente narraba la historia de la familia desde sus tiempos en Portugal hasta su prosperidad en Castilla. Los ventanales, en cambio, aludían a los pilares sobre los que se había construido la fama de los marqueses de Villena: la familia y la devoción franciscana. Por último, el arrocabe se presentaba como un «vergel de príncipes», una selección de las mejores actividades de ocio que Juan Pacheco dejaba a su prole para instruirla y prepararla para jugar en el tablero político del momento. Sin embargo, es necesario entender siempre el ocio en su acepción latina de *otium*, como si de un tiempo personal bien empleado para la realización personal se tratara. Es por este motivo que el conjunto entero de la Sala de Linajes de Belmonte se basa en lo natural, pero recordando siempre que su simbolismo reside en la naturaleza amansada, la naturaleza tamizada por la mano y destreza humana. La sala pasa así a ser «un deleitoso e honesto vergel» para que las futuras generaciones de marqueses de Villena se pudieran «virtuosa e loablemente retraher» (Sánchez de Arévalo, 1959: 312).

Bibliografía

- ALBERTI, Alessia (2019), «A l'ombra del Moro», en *All'ombra del Moro: la Sala delle Asse del Castello Sforzesco*, ed. Claudio Salsi y Alessia Alberti, Milán, Silvana Editoriale, pp. 156-199.
- ALTIERI MEGALE, Ángelo (2001), «¿Qué es la cultura?», *La lámpara de Diógenes. Revista semestral de Filología*, 2, no. 4, pp. 15-20.
- ALVAR NUÑO, Guillermo (2017), *Estudio, edición crítica y traducción de la «Compendiosa historia Hispánica» de Rodrigo Sánchez de Arévalo*, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- CARVAJAL Y RUEDA, Froilán (1857) «El castillo de Belmonte», *Semanario pintoresco español*, 7, pp. 50-52.
- CASTILLO Y Cáceres, Fernando (1998), «El castillo-palacio de Escalona, corte y escenario de poder de Álvaro de Luna», en *La fortaleza medieval: realidad y símbolo*, Alicante, Universitat d'Alacant, pp. 267-279.
- CHICOTE POMPANIN, María Teresa (2018a), «Adapting a Pantheon to a Lineage's Memory. The Collegiate Church of Belmonte and the Marquises of Villena», *Codex Aquilarensis*, 34, pp. 197-212.
- CHICOTE POMPANIN, María Teresa (2018b), «Las capitales señoriales de los Marqueses de Villena y los conventos de la observancia franciscana (1446-1529)», en *Franciscanos en la Edad Media. Memoria, cultura y promoción artística*, eds. David Chao Castro, Isabel González y Fernando López Alsina, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 145-158.
- CHICOTE POMPANIN, María Teresa (2021), «Una fortezza triangolare per il nuovo Marchese di Villena: Precisazioni cronologiche e formali sul castello quattrocentesco di Belmonte», *LEXICON: Storie e Architettura in Sicilia*, extra 2, pp. 277-294.
- CHICOTE POMPANIN, María Teresa (2024), *Art Patronage and Conflicting Memories in Early Modern Iberia: The Marquises of Villena*, Londres-Nueva York, Routledge.
- CÓMEZ RAMOS, Rafael (2008), «El Alcázar del rey Pedro I de Castilla en Sevilla como espacio intercultural en el contexto de la arquitectura mudéjar de su tiempo», *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung*, 20, pp. 48-64.
- COOPER, Edward (1991), *Castillos señoriales en la Corona de Castilla*, 4 vols., León, Junta de Castilla y León.
- Córdoba, Fray Martín de (1964), «Jardín de nobles doncellas», en *Prosistas castellanos del siglo xv*, 2 vols, ed. Mario Penna, Madrid, Atlas, vol. 2, pp. 67-117.
- Córdoba, Fray Martín de (1974), *Jardín de nobles donzellas: a critical edition and study*, ed. Harriet Goldberg, Chapel Hill, NCU Department of Romance Language.
- DE LUCA, Silvia (2012), *Gli affreschi della Camera pinta a Spoleto. Fonti letterarie e filologia artistica*, Perugia, Fabrizio Fabbri Editore.

- DOMENGE I MESQUIDA, Joan (2016), «Orfebrería y caballería. El collar emblemático en los reinos hispánicos en torno a 1400», en *Orfèvrerie gothique en Europe: production et réception*, Roma, Viella, pp. 143-172.
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (1993), *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Alpuerto.
- DOMÍNGUEZ REBOIRAS, Fernando; VILLALBA I VARNEDA, Pere; WALTER, Peter, eds. (2002), *Arbor scientiae der baum des wissens von Ramon Llull*, Turnhout, Brepols.
- DROBINSKY, Julia (2015), «Le cycle d'Orphée (livres x-xi) dans l'Ovide moralisé de Rouen (B. M. MS. O.4)», *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*, 30, pp. 117-147.
- FERNANDES, Fátima Regina (2008), «Os exílios da linhagem dos Pacheco e sua relação com a natureza de suas vinculações aos Castro (segunda metade do século xiv)», *Cuadernos de historia de España*, 82, pp. 31-54.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2010), «Libro de axedrez, dados e tablas. Ms. T-I-6. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial: estudio codicológico», en *Libro de los juegos de ajedrez, dados y tablas de Alfonso X el Sabio: Libro estudio*, Valencia, Scriptorium, pp. 70-116.
- FERRANDIS TORRES, José (1943), *Datos documentales inéditos para la historia del arte español. Vol. 3: Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*, Madrid, CISC.
- FRANCO SILVA, Alfonso (2011), *Juan Pacheco, privado de Enrique IV de Castilla. La pasión por la riqueza y el poder*, Granada, Universidad de Granada.
- FRANCO SILVA, Alfonso; GARCÍA LUJÁN, Antonio (1989), «Los Pacheco. La imagen mítica de un linaje portugués en tierras de Castilla», en *Actas das II Jornadas Luso-Espanholas de historia medieval*, Porto, Instituto Nacional de Investigação Científica, vol. 3, pp. 943-991.
- FROISSART, Jean (1881), *Chroniques*, ed. Léon Mirot, París, Honoré Champion, vol. 12.
- GIBBS, Robert (2011), «Trees of Consanguinity and Affinity (ca. 1310-30)», en *Medieval Italy: Texts in Translation*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, pp. 438-440.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2007), *Historia de la prosa medieval castellana IV. El reinado de Enrique IV: El final de la Edad Media*, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ CALDERÓN, Javier (2022), «El escudo que no debía estar en el castillo de Belalcázar», *Terdulia Belalcazarensis. Asociación cultural de historia y arqueología de Belalcázar* <<https://asociacionterdulia.wixsite.com/inicio/post/el-escudo-que-no-deb%C3%ADa-estar-en-el-castillo-de-belalc%C3%A1zar>> [consulta 03/12/2024].
- GREEN, Susan L. (2019), *Tree of Jesse Iconography in Northern Europe in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Londres-Nueva York, Routledge.
- HABLOT, Laurent (2000), «L'ordre de la Cosse de genêt de Charles VI: mise en scène d'une devise royale», *Revue française d'héraldique et de sigillographie*, 69-70, pp. 131-148.
- HABLOT, Laurent (2006), «Le décor emblématique chez les princes de la fin du Moyen Âge: un outil pour construire et qualifier l'espace», en *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, ed. Thomas Lienhard, París, Publications de la Sorbonne, pp. 147-165.

- HABLOT, Laurent (2019), *Manuel de héraldique emblématique médiévale*, Tours, Presses universitaires François Rabelais.
- HENRIQUES, Marisa das Neves (2013), *A caminho de uma espiritualidade laica: Ciência, Filosofia e Teologia no «Orto do Esposo»*, tesis doctoral inédita, Universidade de Coimbra, Coimbra.
- HOROWITZ, Maryanne Cline (1998), *Seeds of Virtue and Knowledge*, Princeton, N.J., Princeton University Press.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro (2003), «Van den Wyngaerde, una vista de Belmonte y la campaña de trabajo de 1563», *Archivo Español de Arte*, 76, no. 301, pp. 71-77.
- KAVALER, Ethan Matt (2005), «Nature and the Chapel Vaults at Ingolstadt: Structuralist and Other Perspectives», *The Art Bulletin*, 87, no. 2, pp. 230-248.
- KLAPISCH-ZUBER, Christiane (1991), «The Genesis of the Family Tree», *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 4, pp. 105-129.
- KLAPISCH-ZUBER, Christiane (2000), *L'ombre des ancêtres: essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté*, París, Fayard.
- LAWRANCE, Jeremy (1984), «Nueva luz sobre la biblioteca del conde de Haro: inventario de 1455», *El Crotalón: Anuario de Filología Española*, 1, pp. 1073-1111.
- LONGOBARDO CARRILLO, Julio; PEÑA CARBONEROS, Justiniano de la (1997), *Torrijos, Perfiles Históricos*, Torrijos, Ayuntamiento de Torrijos.
- MÉRINDOL, Christian de (2001), «Essai sur la distinction des espaces par le décor à l'époque médiévale: iconologie et topographie», en *Actes du VII congrès international d'archéologie médiévale*, Caén, Société d'Archéologie Médiévale, pp. 63-75.
- MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (2019), «El Juego del Abejón en la decoración de la Sala de Armas del palacio de los Golfines de Abajo (Cáceres)», en *Vestir la arquitectura. XXI Congreso Nacional de Historia del Arte*, Burgos, Universidad de Burgos, vol. 1, pp. 773-778.
- NIGHMAN, Chris L. (2001-2024), «The Electronic Manipulus Florum Project». <<https://manipulus-project.wlu.ca/>>[consulta 09/12/2024].
- NONAKA, Natsumi (2017), *Renaissance Porticoes and Painted Pergolas: Nature and Culture in Early Modern Italy*, Basingstoke, Taylor & Francis.
- NUERE, Enrique (2008), *La carpintería de armar española*, Madrid, Munilla-Lería.
- NUÑEZ DE CASTRO, Alonso (1653), *Historia eclesiastica y seglar de la muy noble y muy leal ciudad de Guadalaxara*, Madrid, Pablo de Val.
- OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (2021), «An Iconography of Knowledge: The Façade of the College of San Gregorio in Valladolid», *Hortus Artium Medievalium*, 27, pp. 594-606.
- ORTEGA CERVIGÓN, José Ignacio (2003), «La funcionalidad política de la nobleza castellana: el oficio de Montero Mayor durante el siglo xv», *Historia. Instituciones. Documentos*, 30, pp. 399-428.
- PALENCIA, Alfonso de (1904), *Crónica de Enrique IV*, trad. Antonio Paz y Meliá, 4 vols., Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos.

- PAVÓN MALDONADO, Basilio (1978-1980), «Qubba y alcoba: síntesis y conclusión», *Revista de Filología Española*, 60, no. 1/4, pp. 333-344.
- PÉREZ MONZÓN, Olga (2013), «Ornado de tapicerías y aparadores de muchas vaxillas de oro e plata. Magnificencia y poder en la arquitectura palatina bajomedieval castellana», *Anales de Historia del Arte*, 23, no. 0, pp. 259-85.
- PÉREZ MONZÓN, Olga (2022), «Dibujar la historia en los muros palatinos. Memoria y ornato en la corte de Isabel I de Castilla», *Anuario de Estudios Medievales*, 52, no. 2, pp. 799-831.
- PÍO II (1614), *Commentarii rerum memorabilium*, Frankfurt, Officina Aubriana.
- QUADRADO, José María (1853), *Recuerdos y bellezas de España. Castilla la Nueva*, 12 vols. Barcelona, Imp. de Joaquín Verdager, vol. 7.
- RÁBADE OBRADÓ, María del Pilar (2007), «La educación del príncipe en el siglo xv: del *Vergel de los príncipes* al *Diálogo sobre la educación del Príncipe don Juan*», *Res Publica*, 18, no. 1, pp. 163-178.
- RANSOM, Carol Lynn (2001), *Cultivating the Orchard: A Franciscan Program of Devotion and Penance in the Verger de Soulas (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fr. 9220)*, tesis doctoral inédita, The University of Texas at Austin.
- ROBINSON, Cynthia (2006), «Trees of Love, Trees of Knowledge: Toward the Definition of a Cross-Confessional Current in Late Medieval Iberian Spirituality», *Medieval Encounters*, 12, no. 3, pp. 388-3435.
- RUBIO MASA, Juan Carlos (2001), *El mecenazgo artístico de la Casa Ducal de Feria*, 2 vols., Zafra, Junta de Extremadura.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos (2001), «La planta centralizada en la Castilla bajomedieval: Entre la tradición martirial y la qubba islámica. Un nuevo capítulo de particularismo hispano», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 13, pp. 9-36.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos (2005), «Capillas - Qubbas castilleras», en *II Congreso de Castellología Ibérica Alcalá de la Selva*, Madrid, Asociación Española de Amigos de los Castillos, pp. 975-988.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos (2013), «Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas», *Anales de Historia del Arte*, 23, no. 2, pp. 305-331.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos (2014), «El rey y sus espacios en palacio en la Corona de Castilla y León en la Baja Edad Media» en *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, eds. Begoña Alonso Ruiz y Fernando Villaseñor Sebastián, Santander, Universidad de Cantabria – Universidad de Sevilla, pp. 35-54.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos (2014), «Las telas ricas en la arquitectura. La permanencia de lo efímero», *Anales de historia del arte*, 24, pp. 497-516.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos (2019), «De las lorigas de cuero a la Tienda del Encuentro. Arquitecturas de propaganda y victoria en el particularismo medieval hispano», en *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*, eds. Laura Rodríguez Peinado y Francisco de Asís García García, Madrid, Polifemo, pp. 502-529.

- RUIZ SOUZA, Juan Carlos (2020), «El lenguaje artístico islámico internacional y la Corona de Castilla. Arquitectura y Virtud. Propuesta para el debate», *Codex aquilarensis*, 36, pp. 141-166.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos (2021), «Cuando la arquitectura cambia de género ante el asalto de las artes suntuarias. Manera que por ese tiempo se usaba en Castilla», *LEXICON: Storie e Architettura in Sicilia*, extra 2, pp. 119-128.
- SALAS PARRILLA, Miguel (2010a), *El bestiario gótico del castillo de Belmonte*, Cuenca, Fortaleza de Belmonte.
- SALAS PARRILLA, Miguel (2010b), *El Castillo de Belmonte (Cuenca)*, Cuenca, Fortaleza de Belmonte.
- SALONIUS, Pippa; WORM, Andrea, eds. (2014), *The Tree: Symbol, Allegory, and Mnemonic Device in Medieval Art and Thought*, Turnhout, Brepols.
- Sánchez de ARÉVALO, Rodrigo (1959), «Vergel de los príncipes», en *Prosistas castellanos del siglo xv*, ed. Mario Penna, 2 vols., Madrid, Real Academia Española, vol. 1, pp. 311-341.
- SAZATORNIL RUIZ, Luis (2014), «Arte o técnica. Arquitectos españoles entre Roma y París (1830-1851)», en *El arte español entre Roma y París (siglos xviii y xix): Intercambios artísticos y circulación de modelos*, eds. Frédéric Jiménez y Luis Sazatornil Ruiz, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 103-128.
- SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel; FEITO MARTÍNEZ, Carlos (2024), «De Juan Guas a Lorenzo Vázquez: Un trayecto entre Belmonte y Villaescusa de Haro», en *Homo viator: expresiones artísticas e itinerarios de ida y vuelta*, eds. José Luis Senra Gabriel y Galán y Laura Rodríguez Peinado, Madrid, Trea, pp. 331-356.
- STRONG, E.B. (1976), «Iacopo da Benavente and some Castilian Versions attributed to Jacopo de Benavente of the *Viridarium consolationis*», *Romania*, 385, no. 1, pp. 100-106.
- TORQUEMADA, Antonio de (2012), «*Jardín de flores curiosas*», ed. Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, 16, pp. 605-834.
- VALERA, Diego de (1959), «Cirimonial de príncipes», en *Prosistas castellanos del siglo xv*, ed. Mario Penna, 2 vols., Madrid, Atlas, vol. 1, pp. 161-168.
- VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2006), «Los artistas del Rey: documentos iluminados para Enrique IV de Castilla (1454-1474)», *Reales sitios*, 169, pp. 2-17.
- VIRENQUE, Naïs (2024), «From Forest to Orchard: Arboreal Areas as Mnemotechnic Supports in the Middle Ages», en *Trees as Symbol and Metaphor in the Middle Ages: Comparative Contexts*, eds. Michael D.J. Bintley y Pippa Saloniuss, Suffolk, Boydell & Brewer, pp. 154-183.
- WATSON, Arthur (1934), *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, London, Oxford University Press.
- WATSON, Paul F. (1979), *The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance*, Philadelphia, Art Alliance Press.
- WETZEL, René (1999), *Die Wandmalereien von Schloß Runkelstein und das Bozner Geschlecht der Vintler: Literatur und Kunst im Lebenskontext einer Tiroler Aufsteigerfamilie des 14./15. Jahrhunderts*, tesis doctoral inédita, Ginebra, Université de Genève.