

La historia del (no) retrato de Ausiàs March

Francesc Granell Sales
Universitat de València

RESUM: *La tabla de san Sebastián de la Colegiata de Xàtiva ha sido, y es, considerada el retrato de Ausiàs March. Esta opinión está muy arraigada a pesar de que ya hay quién se ha encargado de desmentirla. En el presente artículo se presentan los argumentos históricos que evidencian una falsedad que se ha perpetuado al menos desde el segundo cuarto del siglo XX. Se exponen los fundamentos historiográficos, se analiza la iconografía de la tabla en relación con otras obras del artista y se revisa el concepto de retrato en la baja Edad Media.*

MOTS CLAU: *Retrato – Ausiàs March – Joan Reixac – Jacomart – Valencia*

ABSTRACT: *Saints Sebastian's table of Xàtiva's Colegiata has been, and is, considered Ausiàs March's portrait. This belief is very rooted despite it has already been refuted. The aim of this paper is to present more historical arguments in order to deny a falseness which is perpetuated since the second quarter of the 20th century at least. It exposes the historiographical basis, analyzes the iconography of the table in relation to others artist's artworks and looks over the concept of portrait in late Middle Ages.*

KEYWORDS: *Portrait – Ausiàs March – Joan Reixac – Jacomart – Valencia*

La Colegiata de Santa María de Xàtiva conserva dos tablas góticas, un san Sebastián y una santa Elena, que proceden de un retablo perdido de la iglesia del convento de San Francisco de la misma ciudad. De dudosa atribución,¹ aquí nos decantamos por considerarlas obras de Joan Reixac, un distinguido pintor en estilo flamenco del reino de Valencia, activo entre

¹ Ferre Puerto 1998.

1437 y 1486.² La popularización de una de estas tablas, la de san Sebastián, no se debe tanto a su calidad artística, que sin duda alguna ostenta, sino a que ha sido interpretada como el retrato del célebre poeta valenciano del cuatrocientos, Ausiàs March.

Es importante subrayarlo de entrada: el san Sebastián de Reixac no es un retrato de Ausiàs March. El hecho de identificar el rostro y la figura con uno de los poetas más famosos del Siglo de Oro valenciano es una idea muy extendida en la sociedad. Manuales escolares, cómics, portadas de antologías del poeta, monografías, carteles de congresos, presentaciones de conferencias, etcétera, usan dicha imagen como la verdadera efigie que lo representa.

Esta opinión todavía persiste actualmente a pesar de que ya hay quién se ha encargado de desmentirla,³ así pues, el propósito del presente artículo es presentar más argumentos históricos respecto a los ya expuestos para contradecir una falsedad que se ha perpetuado al menos desde el segundo cuarto del siglo XX. En este sentido, el título del artículo confiere un doble sentido a la palabra 'historia': por un lado, entendemos 'historia' como una narración ficticia que no concuerda con los parámetros factuales de su época (equivaldría al término inglés 'story'); por otro lado, se tiene en cuenta la historia del retrato como género artístico para demostrar que determinados atributos iconográficos y rasgos fisonómicos no subrayan la especificidad de esta figura debido a la misma concepción del retrato en la baja Edad Media, la cual es distinta respecto a la que tenemos hoy en día.

Para empezar, se revisa la historiografía que fundamenta esta leyenda. A continuación, se comparan los elementos figurativos de esta tabla con otras pinturas coetáneas para exponer que en ningún caso puede tratarse de un retrato de Ausiàs March. Finalmente, se explica por qué la reproducción de la apariencia física de una persona concreta no se corresponde a la de esta figura.

² Discernir cuál es la producción artística de Reixac y cuál la de Jacomart es una cuestión de enjundia para la historia del arte valenciano. Los primeros catálogos de sus obras (Tormo 1914; Post 1935) se han discutido (Aguilera Cerni 1961; Saralegui 1962) y se han tenido en cuenta a la hora de plantear la identificación de Jacomart con el Maestro de Bonastre (José i Pitarch 1986, pp. 179-182). Estudios posteriores, complementados con nueva documentación de archivo, remarcan las características flamencas del estilo de los dos artistas y profundizan en el periplo vital de Reixac (Ferre Puerto 1997 y 2000; Benito Doménech - Gómez Frechina 2001; Gómez-Ferrer Lozano 2010).

³ Cebrián Molina 1991.

1. *El pretexto de la creación de una leyenda*

Cebrián Molina⁴ expuso sintéticamente y claramente los dos testimonios textuales que propiciaron el hecho de inferir que el san Sebastián de Reixac muestra la apariencia de Ausiàs March. Aquí vamos a reproducirlos y razonarlos. Para comenzar, nos debemos retrotraer a principios del siglo XX, cuando Elías Tormo escribió el libro *Las tablas de las iglesias de Játiva*, publicado por vez primera en 1912. En esta obra se constata la relación entre la tabla de san Sebastián y el poeta:

[Las tablas de san Sebastián y santa Elena] están en perfecto estado de conservación y limpieza. Éstas tienen ese singular encanto de parecer, más bien que santos, dos retratos de príncipes del tiempo del pintor, lujosamente ataviados y elegantemente plantados en el centro de la tabla [...]. El autor de estas tablas singulares pintó muy plantado a un doncel o joven caballero de la corte del rey – cortés de amor y cortesía y de gaya ciencia en aquel entonces –, caracterizado como santo por la aureola. El lector amante del gran poeta Ausiàs March, aquí lo puede imaginar; así vestía y así se comportaría, al menos cuando no dejara traslucir al mundo la hondísima melancolía de sus amores por Na Teresa, causa inmortal de su fama. Plenamente contemporáneo de san Sebastián, tan sutil y discretamente mundano y caballeresco.⁵

Elías Tormo hace constar que el pintor debió de tomar como referente un noble de la corte y que si observamos el cuadro podemos imaginarnos la figura de Ausiàs March, es decir, que nos podemos formar una imagen mental del poeta. Por tanto, la alusión no hace referencia a un posible retrato. No obstante, es plausible aceptar que el argumento de Tormo pudiera contribuir de manera no intencionada a la formación de un juicio incorrecto si sus palabras no fueran interpretadas correctamente.

Otro historiador fue mucho más decisivo en el transcurso de un argumento ficticio que llega hasta nuestros días. Nos referimos a Carlos Sarthou Carreres, quien fue miembro de la Real Academia de la Historia y cronista oficial de la ciudad de Xàtiva a partir del año 1940. Antes de ser nombrado cronista, en 1925, Sarthou Carreres publicó la *Guía oficial de Játiva*. El estudio cataloga y describe el arte y la arquitectura de la ciudad. En el apartado que dedica a la iglesia de San Francisco, mientras está detallando todos los objetos artísticos que se conservan, afirma lo siguiente:

⁴ *Ibidem*.

⁵ Tormo 1912, pp. 105-106.

«En una capilla lateral están las hermosas tablas de Jacomart que representan a santa Elena y san Sebastián, supuesto retrato de Ausiàs March».⁶

Esta es la frase que contribuyó a reafirmar el malentendido, ya que Sarthou Carreres sugiere que si el espectador contempla este san Sebastián puede identificar, ‘supuestamente’, a Ausiàs March. Este testimonio es clave porque insta la primera relación evidente entre la pintura y el retrato del poeta. El cronista de Xàtiva tal vez llegó a esta conclusión fundamentándose en el estudio de Elías Tormo, pero, como se ha comentado más arriba, Tormo planteaba otro razonamiento. En cualquier caso, se creó el pretexto de la creación de una leyenda.

2. *Un san Sebastián común*

Entonces, ¿por qué es una leyenda?, es decir, ¿qué parámetros visuales de la época nos hacen pensar que simplemente estamos delante de la representación de un san Sebastián común y no de un retrato personal del poeta? El espectador observa una figura masculina vestida de corto, con brocados, capa, calzas rojas y alcorques, tocada con una diadema de cuatro perlas al centro que recoge el cabello ondulado con tirabuzones (Fig. 1). Para responder a la pregunta antes formulada nos centraremos en el estudio de dos componentes figurativos concretos, la indumentaria del santo y la ausencia de reproducción de la apariencia física de un individuo particular en este san Sebastián.

En primer lugar, tanto el tipo de diadema como el pelo con tirabuzones no son particularidades distintivas de esta imagen. Es bien conocida la existencia de esbozos y modelos representados sobre papel que los artistas de la Corona de Aragón bajomedieval usaban como diseño previo a la creación artística,⁷ en consecuencia, no sorprende la repetición de patrones figurativos en distintas obras de Reixac. A veces incluso con una precisión exacta, como es el caso de los personajes bíblicos del retablo de San Lorenzo y San Pedro de Verona de Catí y las de los guardapolvos del retablo perdido de Portaceli.⁸

⁶ Sarthou Carreres 1925, p. 153.

⁷ Montero Tortajada 2004 y 2013; Miquel - Serra 2011.

⁸ Benito Doménech - Gómez Frechina 2001, p. 43.



Fig. 1. Joan Reixac, *San Sebastián*, Colegiata de Santa María de Xàtiva (imagen cedida por Mercedes González). © Museo de la Colegiata



Fig. 2. Joan Reixac, *Virgen de la Porciúncula*, Museo Catedralicio de Segorbe (extraída de: Benito Doménech - Gómez Frechina 2001, p. 70).
© Museo Catedralicio de Segorbe

Con respecto al san Sebastián de Xàtiva, no se ha documentado la utilización de modelos previos por parte del artista, sin embargo, se puede certificar la reproducción idéntica de elementos iconográficos presentes en otras tablas del mismo pintor. La configuración de un cabello con tirabuzones sujetado en su parte frontal por una diadema con cuatro perlas se repite en los ángeles de la Virgen de la Porciúncula del Museo Catedralicio de Segorbe (Fig. 2), en el san Miguel arcángel pesando las almas de la Cívica Galleria Anna e Luigi Parmeggiani de Reggio Emilia (número. 275; Fig. 3) y en las figuras angélicas de la Virgen entronizada del retablo de San Martín del Monasterio de agustinas de Segorbe. Además, se ha apuntado la similitud con los mismos mechones de cabello en el san Miguel del retablo de la Eucaristía de Segorbe y con el análogo adorno en la cabeza de la Magdalena de la iglesia de Sant Feliu de Xàtiva.⁹ Cabría añadir, en este sentido, el tipo de cabellera de la santa Catalina del retablo de Villahermosa del Río.



Fig. 3. Joan Reixac, *San Miguel pesando las almas*, Cívica Galleria Anna e Luigi Parmeggiani (extraída de: Benito Doménech - Gómez Frechina 2001, p. 199).
© Cívica Galleria Anna e Luigi Parmeggiani

⁹ Cebrián Molina 1991, p. 132.

En segundo lugar, es verdad que la compostura y la indumentaria de san Sebastián es propia de un noble como lo era Ausiàs, de ahí que Elías Tormo afirmara tener «un aire de doncel». Sin embargo, esta circunstancia tampoco es una particularidad de la imagen que pintó Reixac, de hecho, usualmente se representaba a estos santos con un atuendo lujoso como símbolo de la pujanza de la aristocracia.¹⁰ En los retablos medievales de la Corona de Aragón estos personajes se pueden identificar gracias a unas características específicas: los protagonistas eran santos jóvenes de elevado rango social o con biografías que narraban su participación en efemérides militares.¹¹ San Jorge, san Martín, san Juliano y, sobre todo, san Sebastián fueron el arquetipo del noble elegante.¹²

La indumentaria sutil de estos santos aparece establecida incluso en los contratos de la época. Por ejemplo, se podía estipular que debían representarse «vestit modernament, segons huy es vesteixen els cavalés; la roba sie broquat, de adzur de Alamanya; l'or de la dita roba sia de or fi partit» («Vestido modernamente, según se visten hoy los caballeros; que la ropa sea de brocado, de azul de Alemania; y el oro de dicha ropa sea de oro fino partido»).¹³ De esta manera los documentos legales determinaban la opulencia con la que los clientes exigían dotar la vestimenta especificando también los materiales pictóricos que debían utilizarse.

Sabemos que este modo de ataviarse coincidía con el de los nobles valencianos del cuatrocientos. Y esto a pesar de que las autoridades municipales, los moralistas y predicadores sancionaran y condenaran un estilo al que calificaban de vanidoso, vergonzante y superfluo.¹⁴ Ciertamente, las élites aristocráticas sabían que la manera de vestir favorecía la creación de una apariencia de éxito en la sociedad estamental, por tanto, no desconcierta el hecho de que ellos debieron verse reflejados en las imágenes de estos santos nobles,¹⁵ como es el caso del san Sebastián de Reixac.

En último lugar, tampoco puede tratarse de una imagen de Ausiàs March porque el concepto de retrato que tenemos hoy en día dista del de la baja Edad Media. Nuestra noción deriva de una época histórica, el Renacimiento, y de las sociedades artísticas creadas en el setecientos, las

¹⁰ Dehoux 2014, pp. 133-135.

¹¹ García Marsilla 2008.

¹² García Marsilla 2011, pp. 67-68.

¹³ Saralegui 1932, p. 42.

¹⁴ García Marsilla 2015.

¹⁵ García Marsilla 2017.

Academias. En el Renacimiento el retrato empezó a entenderse como un género artístico que trataba de individualizar los rasgos fisonómicos de un individuo con el objetivo de evidenciar su carácter emocional.¹⁶ La imitación de la semblanza era una cuestión crucial entre los artistas renacentistas, el axioma base del Humanismo.¹⁷

Aunque creemos que la época de Alfonso el Magnánimo¹⁸ fue decisiva para concebir el retrato según los parámetros del Humanismo en Valencia, sobre todo por la estancia del rey en la ciudad,¹⁹ la situación a mediados del cuatrocientos era diferente. De hecho, esta manera de entender el retrato tarda en aparecer y generalizarse en la península ibérica respecto a otros territorios de la Europa medieval.²⁰

Para representar la identidad de una persona aún se recurría a parámetros medievales: a una figuración que mostrara los atributos iconográficos de carácter social, en detrimento de sus rasgos físicos particulares.²¹ Así, el san Sebastián de Reixac es identificado principalmente por el arco y las flechas que sujeta en sus manos.

Los retratos medievales que reproducían la semblanza física de una persona tenían unas funciones diferentes a las del retrato al vivo del quinientos.²² Una función usual de la representación de la apariencia fisonómica del individuo era la voluntad de contentar al cliente.²³ Asimismo, el iluminador valenciano Lleonard Crespí retrató a Alfonso el Magnánimo en su libro de horas (London, British Library, MS Add. 28962) mediante los atributos iconográficos propios de un rey al mismo tiempo que procuró particularizar su semblante.²⁴ Y la voluntad del artista debió de cumplirse, pues cuando la cancillería del Magnánimo recibió el libro lo calificó de «molt bell».²⁵

¹⁶ Perkinson 2009, pp. 4-26.

¹⁷ Didi-Huberman 1994, pp. 407-408.

¹⁸ Toscano 2010; Capilla 2019.

¹⁹ Cornudella 2016. No obstante, aún es un tema de estudio por investigar y cabe ponderar de qué manera se introdujo y quiénes fueron los actores históricos implicados.

²⁰ Yarza 2004, pp. 61-64.

²¹ Bedos-Rezak 2010; Büchsel 2012; Serrano Coll 2015.

²² Martindale 1988; Campbell 1990, pp. 56, 80-81; Falomir 1996; Wright 2000; Perkinson 2009.

²³ Perkinson 2009, pp. 189-278.

²⁴ Villalba Dávalos 1964, pp. 230-231; Ramón Marqués 2007, pp. 98-108; Granell Sales 2016.

²⁵ Español 2002-2003, p. 92.

En definitiva, no hay ningún indicio fehaciente que nos lleve a afirmar que Joan Reixac pretendiera retratar a Ausiàs March en la tabla de san Sebastián de Xàtiva. Por una parte, porque determinados elementos iconográficos se conforman mediante la duplicación de figuraciones presentes en otras pinturas del artista, y además el atavío responde a un estilo generalizado de pintar a los santos propio de la época; por otra, porque el concepto de retrato en la València bajomedieval induce a ratificar la imposibilidad de tratarse de una efigie individualizada.

3. *Un rostro de los orígenes*

Aunque no haya ningún argumento histórico a favor de que la tabla de san Sebastián pueda tratarse de una efigie de March, esta idea ha perdurado durante el siglo XX y ha llegado hasta nuestros días. Se identifica la imagen del santo con la del poeta y, concretamente, su peinado e indumentaria lujosa se han replicado en la creación de nuevas imágenes de Ausiàs March durante el novecientos.

En 1956 el escultor Josep Rausell Sanchis²⁶ es proclamado catedrático de dibujo del Instituto Técnico de Enseñanzas Medias ‘Ausiàs March’ de Gandia. En este mismo año Rausell Sanchis labra una escultura del poeta para la población que lo había nombrado catedrático. El peinado, la barba, la esbeltez del rostro y la vestimenta nos remiten directamente a la tabla de Joan Reixac, si bien añade un atributo que alude a su oficio de escritor: el libro que está sujetando contra su torso.

Del mismo modo, en 1950 el Ayuntamiento de València, junto con la institución Lo Rat Penat, decidieron colocar una lápida de March en el supuesto emplazamiento de la catedral de València donde yacía sepultado: al este del transepto, cerca la puerta de la Almoina (Fig. 4).²⁷ Se reproducen los elementos figurativos que ya conocemos, pero en esta imagen la efigie del poeta está dispuesta junto a unos atributos propios de la ico-

²⁶ Monjo 1997; Ferrer - Ruíz 2010.

²⁷ La decisión de colocar la lápida conmemorativa en esa parte del transepto debió fundamentarse en los argumentos del canónigo José Sanchis Sivera: Sanchis Sivera 1909, pp. 301-302. Posteriormente, se determinó el verdadero enclave de la tumba del poeta, donde hoy se encuentra la capilla del Santo Cáliz, tal como expresa su testamento: «en lo claustre de la seu, prop lo capítol».

nografía de un caballero yacente: acostado, la cabeza posante, los pies sobre cojines y portando una espada y un puñal, símbolos de su condición social.



Fig. 4. Lápida con la imagen de Ausiàs March en la catedral de València.

Extraída de: <http://www.jdiezarnal.com/> [últim accés: 20/09/2021].

© Catedral de València

Podríamos seguir describiendo más imágenes que han tomado como precedente formal la tabla mitificada de Reixac porque, pese a la publicación del estudio de Cebrián Molina en 1991, la invención del retrato de March perduró en sellos, medallas y portadas de libros. El ‘ruido’ de la leyenda se ha sobrepuesto al bisbiseo de los historiadores. Y es que la idea de que un objeto material artístico de nuestro pasado muestre con cara y ojos a uno de los escritores del Siglo de Oro valenciano ha arraigado en el imaginario colectivo. Es un rostro de los orígenes del pueblo valenciano, de una época histórica esplendorosa, recordada con nostalgia y/o complacencia.

En este sentido, cabe destacar la identificación forzosa de otros personajes históricos en pinturas medievales que también han adquirido relevancia en la sociedad actual. El caso más paradigmático es el de las cuatro tablas de ‘retratos’ regios conservadas en el Museu Nacional d’Art de

Catalunya (núm. 9774-9777). A finales del siglo XIX estos reyes fueron identificados con Jaime el Conquistador, Alfonso el Liberal, Pedro el Ceremonioso y Alfonso el Magnánimo. Algunos autores mostraron sus discrepancias con la identificación de estos monarcas,²⁸ pero otros la ratificaron.²⁹ El fundamento documental de este razonamiento es que las cuatro tablas podrían relacionarse con un época del año 1427 que estipulaba la realización de una serie regia destinada a la Sala del Consell de la Casa de la Ciutat de València. Sin embargo, en este documento consta que son quince los reyes a representar y que las medidas (294 cm cada una) no corresponden a las de las tablas del MNAC.³⁰ Aun así, también los rostros de estos personajes de la historia de los orígenes de València y, principalmente, el de Jaime el Conquistador, han sido entendidos y usados como verdaderas efigies de los monarcas de la Corona de Aragón.

Con todo, no creo que sea casual la instrumentalización involuntaria de una obra de Joan Reixac que pone cara y ojos al pasado de los valencianos. Algunas de las características formales de la pintura flamenca, como son la imitación de la realidad y el detallismo, concuerdan con nuestra manera de entender el retrato al vivo, fiel a la apariencia real del sujeto. Pero si verdaderamente se ponen en práctica los mecanismos de análisis e interpretación de la obra de arte, esta tabla no evidencia ninguna voluntad de individualizar a una persona. La insistencia por parte de la sociedad científica tal vez llegue a contrarrestar la difusión de esta leyenda. O no. En cualquier caso, nuestro único cometido es seguir ejerciendo el oficio de historiador.

²⁸ Tormo 1917, pp. 63-71.

²⁹ Coll i Rosell 1992.

³⁰ Serra Desfilis 2007, pp. 346-347.

BIBLIOGRAFIA

- Aguilera Cerni Vicente 1961, *Jacomart*, «Archivo de Arte Valenciano», 32, pp. 80-95.
- Bedos-Rezak Brigitte 2010, *When Ego was Imago: Signs of Identity in the Middle Ages*, Boston, Brill.
- Benito Doménech Fernando - Gómez Frechino José 2001, *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- Campbell Lorne 1990, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven and London, Yale University Press.
- Capilla Gema Belia 2019, *Poder y representación en la figura de Alfonso el Magnánimo (1416-1458)*, València, Institució Alfons el Magnànim.
- Cebrián Molina Josep Lluís 1991, *El Sant Sebastià de Jacomart a la Seu de Xàtiva no és Ausiàs March*, «L'Espill», 29, pp. 130-134.
- Coll i Rosell Gaspar 1992, *Gonçal Peris y Jaume Mateu. Supuesto retrato de Jaime I*, in Mir Josep Maria - Ainaud Joan (ed.), *Catalunya medieval*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, pp. 116-117.
- Company Ximo 1990, *La pintura hispano-flamenca*, València, Institució Alfons el Magnànim.
- Cornudella Rafael 2016, *Un ritratto scomparso di Alfonso il Magnanimo, l'influenza eyckiana a Valencia e l'enigma Jacomart*, in Mari Pietrogiovanna (ed.), *Uno sguardo verso nord. Scritti in onore di Caterina Viridis Limentani*, Padova, Il Poligrafo, pp. 123-132.
- Dehoux Esther 2014, *Saints guerriers: Georges, Guillaume, Maurice et Michel dans la France médiévale (XI^e-XIII^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Didi-Huberman Georges 1994, *Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait sur le vif*, «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», CVI, 2, pp. 383-432.
- Español Francesca 2002-2003, *El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova*, «Locus Amoenus», 6, pp. 91-114.
- Falomir Miguel 1996, *Sobre los orígenes del retrato y la aparición del pintor de corte en la España bajomedieval*, «Boletín de Arte », 17, pp. 177-196.
- Ferre Puerto Josep Antoni 1997, *Joan Reixac, autor de dues obres del cercle Jacomart-Reixac*, in Talens Josep - Casanova Emili (ed.), *Actes del Primer Congrés d'Estudis de la Vall d'Albaida (Aielo de Malferit, 1996)*, València, Diputació de València, pp. 311-320.
- 1998, *Santa Elena, San Sebastián, atribuidos a Jacomart o a los Reixac*, in Cruz José

- Manuel (ed.), *Obras maestras recuperadas*, Estados Unidos, Fundación Central Hispano, pp. 111-114.
- 2000, *Jacomart, lo feel pintor d'Alfons el Magnànim: puntualitzacions a l'obra valenciana*, in *La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso II el Magnanimo: i modelli politico-istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci, gli influssi sulla società e sul costume*, Actes del Congrès d'Història de la Corona d'Aragó (Nàpols, 1997), 2 voll., Napoli, Paparo, II, pp. 1681-1686.
- Ferrer Albert - Ruíz Enric 2010, *Josep Rausell, una vida plena d'art*, Meliana, Institut Municipal de Cultura de Meliana.
- García Marsilla Juan Vicente 2008, *Los santos elegantes. La iconografía del joven caballero y las polémicas sobre el lujo en el arte gótico hispano*, in García Mahiques Rafael - Zuriaga Senent Vicent Francesc (ed.), *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural*, València, Generalitat Valenciana, pp. 775-786.
- 2011, *Art i societat a la València medieval*, València, Publicacions de la Universitat de València.
- 2015, *Ordenando el lujo. Ideología y normativa suntuaria en las ciudades valencianas (siglos XIV y XV)*, Brouquet Sophie - García Marsilla Juan Vicente (ed.), *Mercados del lujo, mercados del arte. El gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 561-591.
- 2017, *La moda no es capricho. Mensajes y funciones del vestido en la Edad Media*, «Vínculos de Historia», 6, pp. 71-88.
- Gómez-Ferrer Lozano Mercedes 2010, *Nuevas noticias sobre retablos del pintor Joan Reixac (act. 1437-1486)*, «Archivo de Arte Valenciano», 91, pp. 39-52.
- Granell Sales Francesc 2016, *Lleonard Crespí, un artífex polifacètic de la València baixmedieval*, «Archivo de Arte Valenciano», 97, pp. 25-35.
- José i Pitarch Antoni 1986, *Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques*, in Llobregat Enric - Yvars José Francisco (ed.), *Història de l'art del país valencià*, València, Tres i Quatre, pp. 165-239.
- Martindale Andrew 1988, *Heroes, ancestors, relatives and the birth of the portrait*, Maarsen - The Hague, G. Schwartz - SDU.
- Miquel Matilde - Serra Amadeo 2011, "Se embellece toda, se pinta con pintura de ángeles". *Circulación de modelos y cultura pictórica en la Valencia de 1400*, «Artígrama», 26, pp. 33-80.
- Monjo Joan 1997, *De Josep Rausell a Pep Mosca*, Gandia, CEIC Alfons el Vell.
- Montero Tortajada Encarna 2004, *El sentido y el uso de la 'mostra' en los oficios artísticos. Valencia, 1390-1450*, «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar», 94, pp. 221-254.

- 2013, *El cuaderno de los Uffizi, un ejemplo, tal vez, de la transmisión del conocimiento artístico en Valencia en torno a 1400*, «Ars Longa», 22, pp. 55-75.
- Perkinson Stephen 2009, *The Likenesses of the King. A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*, Chicago, University of Chicago Press.
- Ramón Marqués Nuria 2007, *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica (1290-1458)*, València, Generalitat Valenciana.
- Saralegui Leandro de 1932, *Para el estudio de la escuela del Maestrazgo*, «Archivo de Arte Valenciano», 18, pp. 33-44.
- 1962, *De pintura valenciana medieval: en torno al binomio Jacomart-Rexach*, «Archivo de Arte Valenciano», 33, pp. 5-12.
- Sanchis Sivera José 1909, *La catedral de Valencia: guía histórica y artística*, València, Imprenta de Francisco Vives Mora.
- Sarthou Carreres Carlos 1925, *Guía oficial de Játiva*, Xàtiva, Imprenta Editorial Económica.
- Serra Desfilis Amadeo 2007, *En torno a Jaime I: de la imagen al mito en el arte de la Corona de Aragón de la Baja Edad Media*, in Mínguez Víctor (ed.), *Visiones de la monarquía hispánica*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 321-348.
- Serrano Coll Marta 2015, *Effigies regis aragonum: la imagen figurativa del rey de Aragón en la Edad Media*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Tormo Elías 1912, *Las tablas de las iglesias de Játiva* (= Cebrián Molina Josep Lluís (ed.), Xàtiva, Ulleye, 2007).
- 1914, *Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- 1917, *Las viejas series icónicas de los Reyes de España*, Madrid, Blass.
- Toscano Gennaro 2010, *Le immagini dei sovrani. Ritratti di Alfonso il Magnanimo e di Ferrante d'Aragona*, in Planas Josefina - Sabaté Flocel (dir.), *Manuscrits il·luminats. L'escenografia del poder durant els segles baixmedievals*, Lleida, Pagès, pp. 13-41.
- Villalba Dávalos Amparo 1964, *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, València, Institució Alfons el Magnànim.
- Wright Georgia Sommers 2000, *The reinvention of the portrait likeness in the fourteenth century*, «Gesta», xxxix, 2, pp. 117-134.
- Yarza Joaquín 2004, *El retrato medieval: la presencia del donante*, in Garín Argullol Rafael (ed.), *El retrato*, Madrid, Galaxia Gutenberg, pp. 55-89.