

# *Una inédita Oración en el Huerto del Maestro de Alzira y algunas consideraciones más\**

Vicente Samper Embiz

Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana

## RESUM

Presentamos una inédita *Oración en el huerto* del Maestro de Alzira formada por dos tablas ya atribuidas a este pintor a la vez que proponemos su original procedencia, replanteando además ciertas consideraciones más sobre este anónimo pintor.

**Paraules clau:** pintura valenciana / Maestro de Alzira / s. XVI

## ABSTRACT

*We are presenting The Agony in the Garden by the Master of Alzira for the first time. Comprising two panels, already attributed to the painter, we are proposing their original provenance, while also reconsidering certain theses on this anonymous artist.*

**Keywords:** Valencian painting / Maestro de Alzira / XVI century

\* Nota: Este artículo se terminó de redactar en julio de 2015.

Guerras, invasiones, saqueos, demoliciones, dádivas, modas, ventas, pérdidas, robos, leyes desamortizadoras, inexplicadas enajenaciones..., son varias y de muy diversa índole las razones por las que parte importante de nuestro patrimonio, mueble e inmueble, se encuentra desperdigado o no localizado; muchos los motivos por los que hoy día se conservan numerosas pinturas tanto en museos como en colecciones privadas de todo el mundo, si bien afortunadamente algunas de las desaparecidas no dejan –ni dejarán– de aflorar.

En el caso concreto de los retablos, los que no han llegado completos hasta nuestros días fueron casi siempre desmembrados, cuando no quemados, sus tablas separadas e incluso aserradas para ser ofrecidas por partes. Y es éste último supuesto el que fundamentalmente nos ocupa y queremos proponer, pues pensamos que dos piezas atribuidas al Maestro de Alzira y localizadas en distintos lugares pertenecieron a una misma pintura.

Recordemos antes someramente qué subyace bajo este sobrenombre, otro de los pintores de la Valencia del siglo XVI necesitado de revisión cuyo estilo en parte delata su probable paso por el taller de Yáñez y Llanos. Además de que queda pendiente conocer su identidad

pensamos que se le han ido sumando a su *corpus* obras de la más diversa factura, todas en un mismo saco desde que fuese bautizado casi al alimón con esta toponímica designación por Post y Angulo<sup>1</sup> por unas pinturas incorporadas a un retablo moderno que se encontraba en la iglesia parroquial de San Agustín de la localidad valenciana de Alzira y del que hay localizadas cinco tablas en el Colegio de los escolapios de Gandía. Así, su catálogo lo conforman las pinturas a él atribuidas por quienes posteriormente se han dedicado a su estudio en una serie de trabajos a los que remitimos, a algunas de las cuales aludiremos más adelante, conservadas en el Museo de Bellas Artes de Valencia y en el de la Catedral de esta ciudad, The National Gallery of Ireland, Szépművészeti Múzeum de Budapest, iglesia parroquial de San Pedro de Xàtiva y en colecciones particulares entre otros lugares.

Volviendo al tema que nos ocupa, razón de este texto, tenemos por un lado la *Oración en el buerto* de la Fundación Bancaja (fig. 1), obra poco conocida y apenas citada en la bibliografía al uso donde vemos a los apóstoles Santiago y Juan –hijos del Zebedeo– junto a Pedro, espectadores de excepción que fueron de ese pasaje recogido en los Evangelios (Mt.26:36-46; Mr.14:32-42; Lc.22:39-46; Jn.18:1-3). La tabla fue adquirida a través de Bancarte por su grupo bancario en diciembre de 1995 sin llegar a salir a subasta y en cuyo catálogo, además de darle atribución, advertíamos que evidentemente debió formar parte de una escena mayor<sup>2</sup>.

De conformidad al relato evangélico los tres apóstoles duermen mientras Cristo se retira a orar en solitario, momento que vemos representado en la otra tabla localizada en el Palacio

- <sup>1</sup> Post, 1953: 289-292; Angulo, 1954: 52. Este conjunto, que fue ya mencionado por Elías Tormo (1923: 201) como “de discípulo de H. Yáñez de Almedina” –dato por cierto hasta ahora ignorado– se dice que desapareció de la iglesia de San Agustín tras la Guerra Civil, pasando esas cinco pinturas al Colegio de las Escuelas Pías de Alzira y tras su clausura al de Gandía. Figuraban en su guardapolvos Profetas y Sibilas, hallándose bajo el David el año “1527”; también se menciona una *Sibila Delfica*, cuya imagen hemos podido localizar en el fondo fotográfico del CSIC (agradezco a Raquel Rodríguez –de su Departamento de Archivo– su colaboración,) y Arxiu MAS.
- <sup>2</sup> Óleo sobre tabla de 79 x 126 cm. que ahora sabemos perteneció a José Ros Ferrándiz, y muy seguramente antes a su padre José Ros Ferrer, como después a la hija del primero, M<sup>a</sup> Pilar Ros, dueños que fueron de la fábrica La Ceramo (Valencia), en las paredes de cuya casa estaba la tabla colgada, perdiéndose la memoria de su trazabilidad. Samper, 1995: 110-111, n<sup>o</sup> 53.



Fig. 1.- *Oración en el huerto*. Fundación Bancaja.

Ducal de Gandía con la *Presentación a Jesucristo de los atributos de la Pasión* (fig. 2) de esta forma intitulada. La pintura muestra a Cristo arrodillado, orante, sudando gotas de sangre (Lc, 22:44) mientras un grupo de ángeles le presentan los instrumentos de su martirio, como la columna, la cruz, la lanza, la caña con la esponja, los tres clavos en una bandera de paño en gallardete, como el martillo, la escalera, una trompeta y la túnica de la Verónica. La escena se desarrolla en Getsemaní, en el monte de los Olivos, lugar alejado de la amurallada Jerusalén que vemos al fondo justo en el momento en que los soldados, que asoman abajo a la izquierda, se apresuran a

prender a Jesús, conocedor de lo que se le venía encima. A la vez, en lo alto a la izquierda, la figura de Dios Padre se le aparece entre nubes.

Esta interesante pieza ingresó en dicho palacio en fecha desconocida y con curiosa atribución a Joanes a través de donación de Encarnación Núñez-Robres, viuda de León, acertadamente relacionada por J. Company con el Maestro de Alzira si bien identificando meramente el asunto como *Los atributos de la Pasión*<sup>3</sup>, denominación con la que posteriormente ha sido siempre recogida en su bibliografía.

No deja de ser curiosa su historiada iconográfica, siendo lo más habitual, ajustándose a los

3 Óleo sobre tabla de 121,8 x 137 cm. El marco es añadido posterior, habiéndose medido ahora correctamente por detrás. Company, 1983: 44; 1985: 191-193. La atribución a Joanes viene en De León, 1926: 119-122, jesuita hijo de la donante, localizándose por entonces en el antepresbiterio de la iglesia. Creemos que el ingreso de la pintura, actualmente ubicada en la llamada sala de la torreta, pudo tener lugar poco antes de que el padre León publicase su guía, pues no deja de sorprender que Elías Tormo, tan metódico en estos asuntos, no la mencionase en su antes citada *Levante* (1923). Como dato anecdótico, aparece reproducida en Sarthou, 1920-27: 396 como “Valiosa tabla gótica del P. León en el Salón de Coronas del Palacio Ducal”.



Fig. 2.- *Oración en el buerto*. Palacio Ducal de Gandía.

textos evangélicos, la aparición de un solo ángel entregando el cáliz a Jesús, aquél que quiso rechazar, acompañado en ocasiones de la cruz. En la teatral presentación de las *Arma Christi*, como en la destacada presencia entre los ángeles de “lo gran príncipe Sant Miquel”, con túnica roja y gesto confortador hacia Cristo, tuvo que ver como fuente de inspiración el *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena, revelador texto literario de la abadesa del Convento de la Trinidad, amante del arte que al parecer fue, cuando en su capítulo CLIII *Com lo Senyor tornà a orar la terça vegada e suà de sang*, dice: “E, estant lo señor Jesús

llargament en sa oració, foren aquí presents a sa senyoria totes les dolors e penes que la sua delicatíssima humanitat havia de pasar per rembre natura humana”<sup>4</sup>.

Con esto podemos imaginar el resto de la composición con la ciudad de fondo a la izquierda del árbol, como también más valle del Cedrón y el resto de las huestes romanas dirigidas por Judas Iscariote con su túnica amarilla e incluso, en un plano también alejado, los otros ocho apóstoles dormidos al inicio del camino. Presentamos aquí (fig. 3) una fantástica sugerencia de cómo pudo ser, empalmando el tronco,

<sup>4</sup> Villena, 1497, ed. 2011: 341. La aparición de San Miguel la trata en capítulos siguientes. Sobre la relación de este asunto con el *Vita Christi* de Francesc Eiximenis, concretamente en su capítulo LXXXI “Que feu stant en lort aquell”, y también con las *Meditaciones Vitae Christi* como la del Pseudo Buenaventura véase de Hauf, 2006: 83 y Catalá, 2013, vol. I: 360.



Fig. 3.- *Oración en el huerto*. Reconstrucción virtual (Autora: Greta García).

que se adivina con solución de continuidad, y uniendo el corte a modo de precipicio de la montaña quebrada, como el camino y demás detalles<sup>5</sup>.

Son muchas las semejanzas que observamos entre alguna de las obras que forman el mencionado catálogo del Maestro de Alzira y estas dos tablas; recogemos alguna de las ya advertidas y sumamos otras como la que hay entre el *San Miguel* del Museo de Bellas Artes de Valencia y este San Juan, cuya cabeza también aparece a la izquierda en la *Aparición de Cristo a la Virgen acompañado de los santos del Limbo* (Colección Gra-

nados, Madrid), escena donde de igual modo se presenta entre las mismas nubes un comparable Dios Padre entre ángeles. Como el que asoma medio cuerpo por detrás de San Miguel Arcángel, calcado del San Juan de la *Dormición* de la Casa Orduña de Guadalest (fig. 4), o el Santiago, tan afín al *Cristo sobre el sepulcro* del Museo de Bellas Artes de Valencia.

Otras múltiples afinidades encontramos en las cuatro tablas bifaces dedicadas a Santiago el Mayor procedentes de un mutilado políptico, tres de las cuales se conservan tras rocambolesco periplo en The National Gallery

<sup>5</sup> Agradezco a Greta García, técnico en restauración de pintura de caballete, la elaboración de esta reconstrucción absolutamente virtual hecha a escala, para la que han sido utilizadas partes de otras escenas con este mismo asunto con la única intención de completar esta.



Fig. 4.- *Dormición* (detalle). Casa Orduña de Guadalest (Alicante).

of Ireland y una cuarta, desaparecida durante mucho tiempo, desde 2007 en la Colección Laia Bosch. Después de diversas propuestas, la intuitiva, bien fundada y posteriormente consensuada atribución de este conjunto al Maestro de Alzira se debe a Isabel Mateo<sup>6</sup>, quien además presentó su original reconstrucción posteriormente corroborada si bien con matices por Rosmarie Mulcahy<sup>7</sup>.

El conjunto estaría formado en origen, al recto por una gran pintura con la *Condena y martirio de Santiago el Mayor* desarrollada en dos

puertas batientes que, al abrirse, además de descubrir un gran panel central mostraban por su parte trasera cuatro escenas que tienen que ver con su hagiografía dispuestas del siguiente modo: arriba a la izquierda su *Aparición de la Virgen del Pilar* y bajo ésta su familia, con Santiago y su hermano Juan de niños junto a sus padres María Salomé y el Zebedeo y sus abuelos Ana y Salomé; al otro lado, arriba a la derecha *La conversión de Hermógenes* y abajo la otra *Santa Estirpe*, la tercera familia que tuvo Santa Ana al casar con Cleofás, con la hija de ambos María Cleofás,

<sup>6</sup> Mateo, 1984. La adscripción de todo el conjunto a un mismo maestro vino sin duda condicionada por lo hasta entonces a él atribuido.

<sup>7</sup> Mulcahy, 1988: 67-75.

el marido de ésta, de nombre Alfeo, y sus hijos Santiago el menor, José el Justo, Simón y Judas Tadeo.

Fue desmembrado en fecha incierta, tal vez a raíz de la Desamortización de 1836 a tenor del modo y data en que la primera de las tablas ingresó en el museo dublinés, siendo sus portezuelas aserradas en cuatro secciones. El objetivo de semejante desmán fue sin duda salvaguardar las escenas pequeñas para poderlas vender más fácilmente, destruyéndose de igual forma su tabla interior.

Pues bien, llegados aquí proponemos por varias razones que pasamos a enumerar, que ésta recompuesta *Oración en el huerto* bien pudo ser la inédita escena que guardaban dichos portales, fundamental en la iconografía del santo apóstol, predilecto de Cristo –con quien además comparte parentesco– y el primero de los doce en ser martirizado. Fue este un episodio en el que Santiago el Mayor fue testigo privilegiado junto a su hermano Juan y a Pedro, los mismos que igualmente presenciaron después el milagro de la *Transfiguración* en la teofanía del Monte Tabor.

R. Mulcahy<sup>8</sup> ya relacionó estrechamente la escena del *Martirio* con los “Atributos de la Pasión” destacando ambas tablas por su calidad superior con relación a otras pinturas atribuidas al Maestro de Alzira a la vez que enumerando varias similitudes de sus protagonistas, además de la que vemos entre el rostro del Cristo orante y el de Santiago en su *Aparición de la Virgen del Pilar* (fig. 5) entre otras. Y es que como el Mesías el santo apóstol acabaría siendo apresado por una cohorte de soldados, que se ven en multitud al fondo del *Martirio* iniciando exaltados el camino portando puyas y lanzas casi de la misma guisa a como asoman detrás de la montaña en la



Fig. 5.- *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago el Mayor* (detalle).  
The National Gallery of Ireland.  
Photo © National Gallery of Ireland.

8 Mulcahy, 1988: 72. Por otra parte, recogemos también por su gran interés lo que la hispanista irlandesa advirtió al vincular ciertos detalles propios de este maestro, por ejemplo las vistas de montañas resquebrajadas con edificios en sus cimas, los árboles secos, ramas muertas y demás pormenores con algunas pinturas de Giovanni Bellini y, especialmente, de Andrea Mantegna y su *Agony in the garden* (The National Gallery, London) donde por cierto vemos a los ángeles mostrando algunos atributos de la Pasión. Efectivamente, y como además indicó esta autora, la influencia de la pintura norte-italiana pudo venir, si no directamente, a través de Paolo de San Leocadio, italiano formado en la escuela paduana de la segunda mitad del siglo XV y afincado en Valencia desde 1472 hasta su fallecimiento.

tabla gandiense justo en la esquina por donde está cortada. Advertimos además entre sus semejanzas los mismos troncos de árboles talados de modo tan característico, mostrando corteza y anillos, como sus arbustos y sus inconfundibles piedras de canto rodado.

Sin embargo lo que resulta de todo revelador es que en la pintura de la Fundación Banca vemos a Santiago destacado sobre los otros dos apóstoles al ser el único dotado de nimbo, exactamente con el mismo haz de finos rayos dorados (fig. 6) que vemos en el niño al que Santa Ana acaricia en la Santa Estirpe de la Colección Laia Bosch (fig. 7), identificable pues con Santiago, y de igual forma, aunque apenas ya perceptible, en la escena de *La conversión de Hermógenes*.

Esta inédita *Oración en el huerto* fue desde luego inusitadamente grande, como grandes eran las portezuelas que la resguardaban<sup>9</sup>. Las dos tablas que la conformaban evidencian por detrás que fueron aserradas<sup>10</sup>, y aunque no podemos saber qué medidas exactas pudo tener toda la pintura a buen seguro lo fue de considerables dimensiones a tenor de las marcas que han dejado sus traviesas.

En cuanto a la datación del conjunto, tras la reciente relectura de la inscripción que nos ofrece la escena de la *Condena de Santiago* en su

ángulo inferior derecho sabemos que se firmó en 1528, misma cartela tipo “paleta” que nos descubre las dos últimas letras del apellido del desconocido pintor *-ra-*, aspecto éste que tampoco está del todo claro<sup>11</sup>.

Respecto a su procedencia planteamos aquí que pudo ser la pequeña iglesia dependiente de la Orden de Santiago, popularmente llamada Sant Jaume de Uclés, fundada en 1239 tras la Conquista de Jaume I sobre el sitio que el rey concedió para ello a esta orden militar. Fue derribada al amenazar ruina en 1765, levantándose la nueva después aunque sin estar acabada en 1767, justo cuando Fr. Josef Teixidor se encontraba escribiendo su *Antigüedades de Valencia*; es al describir el interior de la antigua cuando menciona, situado frente a la puerta principal “el retablo principal, en que estava pintado el Apostol Santiago con algunos sucesos de su vida”<sup>12</sup>.

Tampoco queremos dejar de destacar, por razones que luego veremos y dentro de la devoción que en Valencia se tuvo en época medieval a Santiago el Mayor, la cofradía fundada bajo su advocación en 1246 con sede y capilla propia en la Catedral, la más antigua además de la ciudad<sup>13</sup>. En cualquier caso, muy difícil resulta de averiguar su lugar de origen, donde por cualquiera de las razones que relacionábamos al

<sup>9</sup> Teniendo en cuenta que las puertas medirían cada una algo más de 3 metros de alto por 1,40 de ancho cada una, cerrado el retablo mediría unos 3 x 2,80 m. Las dimensiones de cada una de las tablas son, la del *Martirio de Santiago el Mayor* y *La Santa Estirpe* (NGI, n.354): 142 x 123 cm. (sin duda la que más sufrió el recorte); *Paisaje con ángel y Santiago el Mayor con Hermógenes* (NGI, n.4026): 151 x 130 cm.; *Paisaje con dosel y Aparición de Santiago el Mayor a la Virgen* (NGI, n.4025): 150 x 130 cm.; *Condena de Santiago el Mayor y su Familia* (Col. Laia Bosch): 149 x 130 cm., escena la del dorso con marco de 5,5 cm. que no tienen las de Dublín.

<sup>10</sup> Ambas sin ningún tipo de cuidado, pues sus medidas, tanto a lo alto como a lo ancho, difieren hasta en 1,5 cm. Las dos tienen un mismo grosor de 1,7 cm. y están formadas por tablones de madera de pino de diferentes anchuras, todos ellos entre los 22 y los 25 cm., siendo las de los extremos mucho más estrechas, constatando el corte.

<sup>11</sup> En principio se leyó 1553 (Mateo, 1985: 375 y Mulcahy, 1988: 73) teniendo en cuenta que su estudio y lectura fue a través de fotografía en blanco y negro, fecha por todos aceptada hasta que Cebrián i Molina, tras la adquisición de la tabla en 2007, ha transcrito de nuevo la inscripción en 2013: 121-122, artículo donde además ha sumado felizmente al catálogo de este artista unas interesantes pinturas que forman parte del híbrido retablo mayor de la iglesia de San Pedro de la localidad valenciana de Xàtiva (si bien alguna creemos revisable). No sin ciertos comentarios nos confirma la lectura de la fecha Vicente Pons, a quien doy las gracias por su ayuda en este asunto, data que yo mismo he podido verificar viendo la tabla. Agradezco también a su propietario la abierta y generosa posibilidad dada para su estudio, como por la fotografía por él facilitada (foto Caem).

<sup>12</sup> Teixidor, 1895: 253. La iglesia se menciona en las fuentes antiguas del mismo modo además como ermita o como capilla, teniendo también casa propia. De tratarse de nuestro retablo, ya no sabemos pues si se mantuvo en la nueva iglesia tal vez hasta la Desamortización de 1836 o si fue entonces, con motivo de la demolición, cuando sus tablas fueron separadas.

<sup>13</sup> Esto además de varias iglesias que bajo su título encontramos en localidades cercanas a Valencia, y en su antiguo Reino, como la de Pobra de Vallbona, Algemesí, Beniferri o más lejos la arciprestal de Vila-real, Orihuela o Villena, entre otras.



Fig. 6.- *Oración en el huerto* (detalle). Fundación Bancaja.



Fig. 7.- *Santa Estirpe* (detalle). Colección Laia Bosch.

comienzo de estas líneas el políptico sería salvajemente mutilado y sus tablas desperdigadas.

No quiero concluir el presente artículo sin volver a exponer si quiera sucintamente algunas consideraciones más en torno al Maestro de Alzira a partir de lo que ya planteó R. Mulcahy, cuando advirtió que no fue el mismo artista el que pintó las tablas de Santiago por el anverso que por el reverso, catalogando la parte dedicada al martirio del santo, la de mayor calidad,

como de “Escuela valenciana”<sup>14</sup> y las otras cuatro al propio ignoto maestro por su similitud con las pinturas procedentes del descabalado retablito alzireño, recordemos fecho justo un año antes.

Y es que aunque sea esta una opinión no siempre recogida ni consensuada, pensamos que efectivamente no es la misma mano la que ejecutó todo el conjunto sino, eso sí, un mismo obrador. Al respecto hay que insistir en algo a

<sup>14</sup> Actualmente llamado “Pseudo Master of Alzira” en el museo dublinés en <http://www.nationalgallery.ie> (fecha de consulta 25.07.2015) donde a su vez se cita la guía de Davis (editor), 2008. Sin embargo, Adrian Le Harivel, Curator of British Art and Senior Curator de N.G.I me indica que en dicha web debería figurar lo publicado por R. Mulcahy.

lo que tal vez no se le haya prestado adecuada atención como es el funcionamiento de los talleres en la Valencia del siglo XVI, asunto estudiado a fondo hace unos años, y en concreto en la participación que en ocasiones tuvieron varios pintores en un mismo encargo, como maestros, oficiales y aprendices<sup>15</sup>. El caso que nos ocupa es un claro ejemplo de ello, entre otros muchos, como a todo esto lo es también unas portezuelas atribuidas a este mismo pintor pertenecientes –como el caso que nos ocupa– a un desmochado políptico, dedicadas a la Magdalena (Museo de la Catedral de Valencia), pero cuyas grisallas del reverso con las figuras de la *Anunciación y San Pedro y San Pablo* evidencian otra mano, detalle hasta ahora no advertido.

Esto que ahora replanteamos es de gran trascendencia pues la escena del anverso la pintó un artista de una calidad notable, del todo diferente a lo que se ve al dorso y desde luego muy destacada sobre lo que se venía realizando en la Valencia de 1528. La probablemente corta estancia en la capital del Turia de este pintor sin duda afectó de forma revulsiva –como sabemos lo hicieron otras pinturas– en la extensa nómina de pintores contemporáneos, algunos perfectamente documentados y entre los que destacó el longevo Vicent Macip (h. 1470–1551) con quien por cierto su obra llegó a confundirse.

Y decimos corta estancia porque de su distintiva mano tan solo nos ha llegado, además de esto, la magnífica tabla de *Los Improperios*<sup>16</sup>

de la Catedral valenciana, pintura que delata exactamente un mismo estilo, monumental, con figuras titánicas de imponente presencia y aplomo, como también su intenso color y dibujo firme, su iluminación y el plegado prieto y rígido de sus telas. Resulta también interesante el pormenorizado estudio que en ambas se hace de la indumentaria que portan sus personajes, muy similar y propia de la época, con elegante escarcela, zapato francés y calzas acuchilladas entre otro atuendo.

Viene ahora a cuento resaltar que era amigo este pintor, como lo fue también su obrador, de realizar magnas composiciones como esta de *Los Improperios* o la *Dormición* de Guadalest e incluso los *Santos Vicentes*, antiguas puertas del trasagrario del altar mayor de la seo valentina entre otras. Tampoco fue esto distintivo de nuestro pintor, ni exclusivo, pues no hay más que recordar otras grandes *palas* que han llegado a nuestros días como el pintado poco después *Bautismo* de la Catedral de Valencia o, anteriores, las bifaces del retablo de su altar mayor.

De cualquier modo estas otras consideraciones no son el propósito de este artículo pues dan mucho más de sí, ni mucho menos desgranar el variado catálogo de todo lo atribuido a este pintor, sino simplemente dejar planteado lo que decíamos al principio en torno a las disparas atribuciones que desde 1953 han ido conformando su *corpus*, dando incluso la sensación de que lo menos “Maestro de Alzira” haya acabado siendo lo que le valió el nombre.

<sup>15</sup> Falomir, 1996: 231-256.

<sup>16</sup> Su pertenencia a la seo valentina -en cuya sacristía estuvo antiguamente colgada- nos invita a pensar, como segunda opción, que tal vez fuese éste también el origen del políptico de Santiago el Mayor, concretamente su Capilla de San Jaime, sustituyendo de esta forma al gran retablo realizado por Pere Nicolau y Marçal de Sas, que fue de dimensiones muy similares.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO, Diego (1954): “Pintura del Renacimiento”, *Ars Hispaniae*, XII, Plus-Ultra, Madrid.
- CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel (2013): *Ángeles y demonios en Valencia. Su proyección socio-cultural y artística*, 2 vols., Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
- CEBRIÁN I MOLINA, Josep Lluís (2013): “La primera etapa del Mestre d'Alzira: les taules xativines”. En *Entre el Compromís de Casp i la Constitució de Cadis*, Actes de les IV Jornades d'Art i Història, Xàtiva, 2, 3 i 4 d'agost de 2012, pp. 117-160.
- COMPANY CLIMENT, Joaquín (1983): “Tablas gandienses (1450-1550)”. En *Archivo de Arte Valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
- COMPANY CLIMENT, Joaquín (1985): *Pintura del renaixement al ducat de Gandia: imatges d'un temps i d'un país*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia.
- DAVIS, C. (editor) (2008): *National Gallery of Ireland. Essential Guide*, Scala Publishers Ltd, Dublín.
- DE LEÓN, P. Antonio (1926): *Guía del Palacio Ducal y de otros insignes recuerdos de los Borjas en la ciudad de Gandía*, Valencia.
- FALOMIR FAUS, Miguel (1996): *Arte en Valencia, 1472-1522*, Consell Valencià de Cultura, Valencia.
- HAUF VALLS, Albert (2006): *La Vita Christi de Sor Isabel de Villea (S.XV) como arte de meditar. Introducción a una lectura contextualizada*, Generalitat Valenciana, Valencia.
- MATEO GÓMEZ, Isabel (1984): “Unas tablas del Museo de Dublín atribuibles al Maestro de Alzira”. En *Archivo Español de Arte*, Madrid, pp. 367-375.
- MULCAHY, Rosemarie (1988): *Spanish paintings in The National Gallery of Ireland*, The National Gallery of Ireland, Dublin.
- POST, Chandler Rathfon (1953): *A history of spanish painting*, vol. XI, Harvard University Press.
- SAMPER EMBIZ, Vicente (1995): En *Catálogo de Subasta de Arte*, Bancarte, Grupo Bancaja, Valencia, pp. 110-111.
- SARTHOU CARRERES, Carlos (1920-27): *Geografía General del reino de Valencia*, Barcelona.
- TEIXIDOR Y TRILLES, Fr. Josef (1895): *Antigüedades de Valencia* (edición a cargo de Roque Chabás), Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia.
- TORMO Y MONZÓ, Elías (1923): *Levante*, Espasa Calpe, Madrid.
- VILLENA, Isabel de (2011): *Vita Christi de la reverente abadessa de la Trinitat, 1497*, en Edició, estudi, notes i glossari de Vicent Josep Escartí, Institució Alfons el Magnànim, Valencia.