

EL ESTUDIO DEL DIBUJO SUBYACENTE EN DOS MANUSCRITOS DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

NURIA RAMÓN MARQUÉS¹

Universidad Politécnica de Valencia

Resumen: El presente artículo pretende dar a conocer el uso de la reflectografía infrarroja como método de apoyo en el estudio de los códices iluminados a través del estudio de las miniaturas del *Liber Instrumentorum* y el *Ceremonial de Obispos* conservados en el Archivo de la Catedral de Valencia. En este trabajo pretendemos incidir en la técnica pictórica y creativa del pintor de pergaminos. El estudio del dibujo subyacente es de gran importancia para el conocimiento histórica y estilística e incluso nos puede abrir puertas a la atribución y datación. Estamos convencidos que para los historiadores del arte estas aportaciones tecnológicas permiten una progresión en el estudio de la miniatura.

Palabras clave: Iluminación de manuscritos / reflectografía / archivo / dibujo / Valencia / gótico / pintura.

Abstract: This article aims to promote the use of infrared reflectography as a supporting method in the study of the illuminated manuscripts through the study of the miniatures in the *Liber Instrumentorum* and the *Ceremonial de Obispos* preserved in the archives of Valencia Cathedral. In this paper, we intend to further discuss the pictorial and creative technique used by the painter on parchment. The study of the underlying drawing is of great historical and stylistic importance for knowledge and can even open doors to allow attributing and dating them. We are convinced that these technological contributions will allow progress to be made in the study of miniatures for art historians.

Keywords: Illumination of manuscripts / reflectography / file / drawing / Valencia / Gothic / painting.

La técnica de la reflectografía infrarroja viene utilizándose en los últimos años como una herramienta de apoyo en las intervenciones de conservación y restauración de obras de arte. La utilización de estas radiaciones infrarrojas aplicadas al examen de las obras de arte es relativamente reciente. En 1934 se fecha el primer examen con infrarrojos, realizado por I.R. Lyon. Fue en 1966 cuando Van Asperen de Boer perfeccionó la técnica de la reflectografía infrarroja, a través de un circuito cerrado de televisión con un detector de vidicón, cuyos resultados fueron perceptiblemente mejores.

Con la exposición que tuvo lugar en el Museo del Prado en 2006, la técnica de la reflectografía dio un paso más. El Dr. Duilio Bertani, del Centro de Reflectografía Infrarroja y Diagnóstico de Bienes Culturales de la Universidad de Milán, utilizó para analizar las obras de este museo un nuevo prototipo para captar la reflectografía infrarroja, de

manera que se ha mejorado la calidad de las reflectografías.

El mismo Duilio Bertani ha sido el que ha dado las indicaciones pertinentes para confeccionar el modelo de cámara digital infrarroja que actualmente dispone el Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM) de la Universidad de Lleida, una SINAR eVolution 75 con un respaldo modificado y un filtro B+W 093, con las que hemos realizado el estudio que a continuación expondremos.

Además de la reflectografía infrarroja, hay otras técnicas, como las radiografías o la luz ultravioleta, que ayudan a los investigadores a acercarse a la obra para obtener una información privilegiada sobre su proceso creativo y de conservación. Por este motivo las nuevas tecnologías y, especialmente, la reflectografía de infrarrojos contribuyen a desvelar aspectos sobre la técnica y la ejecución del objeto artístico resolviendo, en algunos casos,

¹ Fecha de recepción: 28 de mayo de 2013 / Fecha de aceptación: 25 de noviembre de 2013.



Fig. 1. ACV. *Liber Instrumentorum*, ms. 162, f. 6 (I).

las dudas sobre las posibles vacilaciones o sobre diferentes autorías. A su vez, su uso nos permite ver el dibujo subyacente a partir del cual el pintor, o en nuestro caso, el iluminador ha iniciado la decoración del códice. Es en este estadio de la obra mediante la que podemos advertir los posibles arrepentimientos del artista a la hora de plantear modificaciones en las escenas, disposiciones de los personajes o cambios de concepción del espacio. Utilizando correctamente este método, podemos llegar a conocer con profundidad las características estilísticas y técnicas del iluminador que nos ayudarán a adjudicar diversas obras o, en su defecto, a un mismo taller con un mínimo margen de error.

Podemos decir que el estudio del dibujo subyacente de numerosas pinturas de un mismo maestro es de gran importancia para la aproximación histórica y estilística e incluso para la atribución y datación de las mismas. Desde el origen hasta el fin de su actividad creadora, el artista mantiene rasgos propios de su grafía que le particularizan, aunque siempre existe una evolución con el paso del tiempo.²

A partir de este artículo queremos dar a conocer el uso de la reflectografía infrarroja como método de apoyo al estudio de los códices iluminados. En este trabajo no pretendemos realizar un análisis profundo de los manuscritos desde el punto de vista histórico-artístico sino incidir en la técnica pictórica y creativa del pintor de pergaminos. Estamos convencidos que para los historiadores del arte estas aportaciones tecnológicas permiten una progresión en el estudio de la miniatura. La recopilación de un mayor número de material de otros códices nos permitirá, al igual que ha sucedido con la pintura, determinar o aproximar la autoría de las obras a un autor o taller determinado.

Con todo, presentamos las reflectografías tomadas de dos manuscritos conservados en el Archivo de la Catedral de Valencia; el *Liber Instrumentorum*, y el *Ceremonial de Obispos*. Ambos manuscritos forman parte de la biblioteca catedralicia. Su principal importancia reside en considerarse el primero de ellos como obra de un autor valenciano de principios del siglo XV y, el segundo por ser un códice confeccionado en la corte papal de Aviñón, encargado por Vidal de Blanes, obispo de la Seu a mediados del siglo XIV y uno de los referentes artísticos del período gótico, a través del cual, los iluminadores autóctonos establecieron las bases de la miniatura en la Valencia gótica.

El *Liber Instrumentorum*

Catalogado en el Archivo de la Catedral de Valencia con el número 162, el *Liber Instrumentorum* agrupa los privilegios otorgados por Jaime I a la Iglesia Valenciana, tal y como se recoge en la primera rúbrica o título que aparece en el texto del folio 6 (I). Sin embargo, la importancia de este libro no reside solo en la carga textual que contiene, sino más bien en el contenido iconográfico. La composición de la página en media caja lo convierte en un ejemplar único conservado de esta época. El lector advierte claramente el papel decisivo que ejercía el estamento eclesiástico en la sociedad tardomedieval, incluso sobre la monarquía, y que podemos interpretarlo por el mayor tamaño del obispo representado sobre la figura del propio Jaime I.

Existen tres copias de este mismo manuscrito. El primero de ellos correspondería al original realizado en el siglo XIV, sobre el que se copiarían dos libros más, uno a principios del siglo XV y el otro

² Para un mayor conocimiento de esta técnica vid.: VAN SCHOUTE, Roger-GARRIDO, Carmen, 2010, p. 36.

en el siglo XVI. El códice que presentamos en este artículo correspondería a la copia del siglo XV que sin lugar a dudas se concibió como una copia de lujo.

El 29 de enero de 1403 reunido el Capítulo de la Catedral de Valencia y por unanimidad, deciden realizar una copia "auténtica" transcrita en pergamino, en forma de libro, de todos los privilegios y libertades otorgados a la Iglesia Valenciana para ser conservado en el propio archivo de la Catedral.³

1403, enero, 29. Valencia

Archivo de la Catedral de Valencia, Protocolo de Lluís Ferrer, núm. 3.579, f. 41.

Die lune XXIX dicti mensis ianuarii.

Fuit provisum per dominos de Capitulo unanimiter concordantes quod universa et singula privilegia et libertates, concessae ecclesie Valentie et eius Capitulo, obtente e habite usque quaque et quia fient ac concedentur, decetur, regestrentur et de eis fiant transmisata autentica cum decretis, sic indelicet quod fiat quidam pergamenus liber in quo ponantur et scribantur ac ordinentur et regulentur trascripta huismodi secundum executoria sua, ad hoc ut efficacitas valeant conservari hecque fieri habeant atque fiant expensis rationum comunium Sedis predictae.

Al analizar detenidamente la única miniatura que aparece en el códice, advertimos una serie de características formales y estilísticas que la vinculan con obras del primer cuarto del siglo XV muy cercanas a la pintura de los retablos de Pere Nicolau o Jaume Mateu, en una versión más elaborada y refinada.⁴

Los iluminadores que trabajan durante este periodo al servicio de la Catedral son principalmente, Domingo Crespi y Domingo Adzuara. El libro del *Consolat de Mar* conservado en el Archivo Municipal de Valencia, es, hasta ahora, la única obra documentada de Domingo Crespi, pero la calidad de las miniaturas no es comparable con el valor artístico del *Liber Instrumentorum*. Atendiendo a los criterios estilísticos planteamos la hipótesis de que sea el miniaturista Domingo Adzuara el autor del libro de la Catedral. Pese a no tener ningún docu-

mento que nos lo certifique, su estancia en Barcelona o su relación con Pere Soler en el *scriptorium* del papa Benedicto XIII nos lleva a considerar esta hipótesis más que plausible, sin descartar otras opciones. Podemos afirmar pues, independientemente de la atribución a un iluminador determinado, que el artífice de este manuscrito es un artesano conocedor de las corrientes artísticas del gótico internacional que se están produciendo en la ciudad de Valencia durante estos años.

La composición principal de la escena se centra en la Virgen, en cuya figura el iluminador utiliza la línea negra para delimitar aquellas partes más delicadas y que más enfatiza. Así se observa cómo en la parte del rostro utiliza una fina línea negra para los detalles de los ojos, oreja, labios, etc. mientras que en los ropajes utiliza una línea negra gruesa que, junto con el color blanco en algunas partes y la variación cromática de la túnica, consigue el efecto deseado. El conocimiento y dominio de la perspectiva y la profundidad de la escena denotan que está perfectamente conseguido mediante el dibujo del trono sobre el que descansa la Virgen, sentada en el suelo a modo de Virgen de Humildad, una iconografía introducida en la Escuela Valenciana desde finales del siglo XIV.⁵ Sobre el regazo de la Virgen, el Niño Jesús trata de ponerse en pie para bendecir a sus súbditos tras la atenta y reverente mirada de su madre.

Existe un trabajo preciso en el dibujo de la armadura y yelmo real que, si bien no puede apreciarse de forma clara en la miniatura, la reflectografía infrarroja nos permite visualizar esta destreza técnica. Así, en la loriga de las piernas podemos observar el meticuloso detalle de las mismas, en la que vemos los clavos de los muslos que sirven para unir las diferentes partes del metal, así como la cota de malla que se visualiza por debajo de la túnica pintada con los colores de la Corona de Aragón. Podemos incluso apreciar un detalle muy significativo de cómo la figura de Jaime I fue pintada antes que la del comitente, que podemos observar de forma clara en el dibujo de los pies del monarca que se aprecian por debajo de la capa del obispo. Tras este personaje, pero en un primer

³ SANCHIS SIVERA, José, 1930, p. 124, nota al pie núm 2. La noticia fue citada pero no transcrita por el autor.

⁴ Tanto VILLALBA DÁVALOS, Amparo, 1964, p. 60 como DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús-AINAUD DE LASARTE, Juan, 1962, p. 165 se dieron cuenta al analizar el códice que en los folios que preceden al texto se localiza un documento con la fecha de 1414, dando pie a ambos autores a considerar la miniatura fechable en este intervalo de tiempo. Sobre miniatura medieval valenciana ver los trabajos: RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2007; RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2002. En estas publicaciones se hace una revisión de las publicaciones y una actualización del estado de la cuestión realizando las aportaciones más recientes sobre esta tipología de pintura.

⁵ Sobre este tema BLAYA ESTRADA, Nuria, 1995, pp. 163-173.



Fig. 2. ACV. *Liber Instrumentorum*, ms. 162, f. 6 (I). Detalle de la Virgen.



Fig. 3. ACV. *Liber Instrumentorum*, ms. 162, f. 6 (I). Reflectografía. Detalle de la Virgen.

plano, está la figura del obispo Hug de Llupià.⁶ Esta figura está concebida en la escena de un mayor tamaño, también arrodillado en actitud orante. El dibujo subyacente sugiere que el ojo de la izquierda fue planteado en un primer momento un poco más arriba que el definitivo. La línea de dibujo de los ropajes nos indica esos mismos pliegues amplios, similares a los utilizados en la túnica de la Virgen y que en la pintura los traslada mediante la gradación cromática del color azul.

Tras el monarca y el obispo, aparece todo un séquito compuesto por figuras de menor tamaño y de diferentes categorías dentro del mismo estamento eclesiástico. Gracias al dibujo, hemos comprobado la manera en la que nuestro iluminador plantea, en un primer estadio, los rostros de los personajes mediante el grafito adecuando posteriormente con el pigmento la composición. Así vemos en las facciones de este grupo cómo se advierte el dibujo subyacente de las diferentes partes de la cara como las cejas o los ojos. Todavía resulta más singular el detalle de la mitra del obispo que sujeta en una de sus manos uno de los diáco-

nos de la escena, que fue replanteada por el miniaturista para darle aspecto de profundidad. En la imagen de la reflectografía podemos observar con claridad el dibujo anterior. Los plegados de los ropajes son sinuosos y se puede apreciar en la túnica de la Virgen y en la capa del propio comitente.

Entre los rasgos específicos de esta obra destacan el uso de los labios carnosos con la boca entreabierta así como un desmesurado tamaño de las manos y alargamiento de los dedos, característica muy común en la pintura filoitaliana de principios del siglo XV, muy visible en el retablo de Bonifacio Ferrer del Museo de Bellas Artes de Valencia. Seguramente el interés que despertaron las obras de Gerardo Starnina en el cambio de siglo, influyó en la pintura de las primeras décadas del siglo XV.

En cuanto a la orla, está dibujada con tinta negra para realizar los pequeños puntos dorados a modo de soles y algunos de los tallos de las hojas alternando con el dibujo en grafito de otras formas vegetales, destacando la gran calidad de los nu-

⁶ A petición del rey Martín I el Humano fue nombrado obispo de la Catedral de Valencia en 1398 y ejerció el cargo hasta su muerte en 1427.



Fig. 4. ACV. *Liber Instrumentorum*, ms. 162, f. 6 (I). Reflectografía. Detalle monarca y obispo.



Fig. 5. ACV. *Liber Instrumentorum*, ms. 162, f. 6 (I). Reflectografía. Detalle grupo de clérigos.

dos de los tallos. Aparecen rostros tanto en la inicial como en la parte inferior del folio. Al analizar estos rostros observamos la misma característica que en las caras de la miniatura principal, con personajes de labios carnosos y la boca entreabierta con una gran destreza en el dibujo. Son además exponentes de un estilo más expresivo, como las narices aguileñas y grandes ojos.

El Ceremonial de Obispos⁷

El *Ceremonial de Obispos* es un códice patrocinado por el obispo de Valencia Vidal de Blanes i Fenollet, el mismo que promovió la construcción el Aula Capitulare y la reanudación de las obras de arco-puente que conectarían el palacio arzobispal con la catedral.⁸ Vidal de Blanes viajó a Aviñón para ser ratificado como obispo de Valencia por el papa Inocencio quien el 5 de diciembre de 1356 confirmó su nombramiento.⁹ La vinculación estilística de este manuscrito con otros volúmenes procedentes de la corte aviñonesa hace suponer que sería en este momento en el que se encargó dicho manuscrito. El traslado de la corte papal de Roma a Aviñón permitió la llegada de un gran número de artesanos iluminadores de diferentes puntos de Italia, principalmente de la zona de Bolonia. Este cambio de ubicación del centro de la cristian-

dad estaba reforzado por las buenas relaciones existentes entre la Iglesia y la monarquía francesa cuya culminación, en lo que miniatura se refiere, alcanzaría su mayor esplendor con la figura de monarca francés Charles V. A todo ello, debemos sumarle el trasiego continuo de clérigos y embajadores catalanes y valencianos a la corte papal.

Gran parte de los libros que llegan a las catedrales de la Corona de Aragón a finales del siglo XIV están pintados por iluminadores franceses que comienzan a especializarse tanto en la producción de manuscritos religiosos como seculares, provocando una experimentación con los tipos de programas iconográficos.¹⁰ Composiciones de escenas que pueden considerarse representaciones habituales de la vida cotidiana adquieren cariz religioso al ser desempeñadas por personajes eclesiásticos o bíblicos. Así pues, se entremezclan los dos mundos, el secular y el religioso y, a la inversa.

Este códice iluminado con iniciales historiadadas, en ellas el artista aprovecha el espacio de que dispone para, en su interior, representar escenas que por sí solas cuentan una historia. Suelen ser letras cerradas como la Q, P, O ya que son las que mayor facilidad ofrecen al artista para desempeñar su cometido. El programa iconográfico de todo el volumen responde a un intento de reafirmación

⁷ ACV, ms. 119.

⁸ MIQUEL JUAN, Matilde, 2009, p. 323.

⁹ OLMOS CANALDA, Elías, 1943, pp. 90-94; HINOJOSA MONTALVO, José, 2002, p. 357.

¹⁰ MORRISON, Elisabeth, 2010, p. 9.



Fig. 6. ACV. *Liber Instrumentorum*, ms. 162, f. 6 (I). Reflexografía. Detalle de la orla parte inferior.

del poder del obispo frente al resto de la curia eclesiástica. La composición formal de las escenas nos recuerda en gran medida a las audiencias reales. Las letras capitales al inicio del texto se convierten en un elemento fundamental del libro, con un carácter icónico, que permiten al lector sólo con verlas, identificar el momento litúrgico al que se refiere el texto que acompañan. Además, en este manuscrito, ayudan al obispo a adoptar las diferentes actitudes que debía de adoptar ante las diversas ceremonias litúrgicas que debía de officiar y que componen todo el *Ceremonial*.¹¹

Con toda seguridad este volumen debió de mojar-se en algún momento ya que algunas de las figuras de las miniaturas han perdido el contorno, por lo que resulta difícil efectuar una valoración estilística pormenorizada. El libro presenta una gran calidad en el tratamiento de las figuras que aparecen en las orlas. En las *drôleries* el artista demuestra su dominio del dibujo. Gracias al esbozo subyacente observamos la figura fantástica de la orla del primer folio que se había perdido el rostro y ahora puede verse éste por completo. Estas figuras marginales son características de la miniatura francesa y corresponden a ese intento de entremezclar las escenas religiosas con temas grotescos que nada tienen que ver con el contenido del libro pero que podemos observar cómo se adoptarán también la arquitectura y escultura del gótico internacional, tanto en las gárgolas como en decoraciones de portadas de iglesias, catedrales o sepulcros del mismo periodo. Para el hombre de la Edad Media existe una coexistencia entre la vida "oficial" y la vida "carvanalesca" donde la re-

presentación de figuras grotescas y fantásticas juegan un papel fundamental en la vida cotidiana.¹²

La primera inicial que aquí presentamos corresponde a la letra O. En su interior la composición de las figuras se representa sobre un fondo azul recubierto de diminutas flores de lis, símbolo de la monarquía Valois. Muestra lo que parece la bendición de un joven. La pintura presenta al obispo sentado en un trono cubierto por una tela de color verde. Aparentemente, no se aprecia ningún tipo de estructura, y sólo unos tímidos plegados rectos que en la parte del sitial modelan el volumen del mismo. El obispo aparece cubierto por la mitra y con una amplia túnica roja ribeteada de color dorado. Lamentablemente, el rostro está prácticamente desfigurado debido al deterioro de esta pintura, que sería una de las que sufriría el percance del que hemos hablado anteriormente. No obstante, si comparamos la miniatura con el dibujo vemos una doble propuesta a la hora de plantear el rostro del obispo. Así, se advierte un dibujo muy esquemático de la cara en la que se aprecia de manera tenue los ojos, la nariz y la boca realizados con ligeras líneas de lápiz. Sobre este dibujo, y ya en la miniatura final, se aprecia cómo el artista decidió trasladar un poco más adelante la cara del obispo, ahora inapreciable. Frente a él se muestran tres jóvenes. El primero de ellos arrodillado, lleva una túnica o sayal de color rosa, con las manos juntas en actitud orante mientras está siendo ungido por el obispo. Tras él, un segundo muchacho aguarda de pie con las manos juntas, vestido con la misma pigmentación del obispo. Cierra la escena un diácono, a mayor escala, que de pie porta en una de sus manos el frasco de los santos óleos con el que el obispo está ungiendo al primer muchacho. Al observar la escena vemos cómo la figura del diácono de mayor tamaño permite resolver la composición de forma simétrica. El iluminador la resuelve representando la profundidad disminuyendo de tamaño las figuras centrales, sin lograr por completo el efecto de espacio. Los ropajes están resueltos con amplias líneas rectas y onduladas en lápiz o tinta negra que posteriormente cubre de color más oscuro para dar forma a los mismos. Se observa una especie de dibujo geométrico en lo que podría tratarse el brazo del sitial pero que, tras pintar de verde todo el trono, prácticamente no se aprecia.

¹¹ Sobre el manuscrito ver GIMENO BLAY, Francisco M., 2012, nota a pie nº 266.

¹² CAMILLE, Michel, 2006 (1992), p. 11.



Fig. 7. ACV. *Ceremonial de Obispos*, ms. 119. Inicial O.



Fig. 8. ACV. *Ceremonial de Obispos*, ms. 119. Inicial O. Reflectografía.



Fig. 9. ACV. *Ceremonial de Obispos*, ms. 119. Inicial S.



Fig. 10. ACV. *Ceremonial de Obispos*, ms. 119. Inicial S. Reflectografía.

La segunda inicial de nuestro códice, muestra al obispo sentado de nuevo en el mismo trono que hemos analizado en la anterior miniatura, está en perfecto estado de conservación. Aquí el iluminador vuelve a usar la tela verde cubriendo completamente el mueble dejando ver la forma de esta silla. El obispo parece sentado sobre un fondo indefinido, los pliegues dan volumen a la parte superior creando formas un tanto extrañas que sólo se pueden explicar al observar el dibujo subyacente. El fondo de la escena de color rojo contrasta con el verde del trono creando un contraste cromático, el artista opta aquí por una decoración con dibujos geométricos dorados circulares.

Por lo demás, la escena representa al obispo cubierto por su mitra, sentado, vestido con una ca-

sulla de color rojo, con el ribeteado dorado y la cruz en el pecho. Dos diáconos vestidos de rosa y morado se arrodillan ante él ofreciéndole un copón. Los rostros de los tres personajes son muy similares y siguen un mismo modelo, en cambio, los dos jóvenes parecen entablar una relación dialéctica. El obispo descansa los pies sobre un pequeño escabel, también cubierto por la misma tela que el resto del trono. Los ropajes de los tres personajes están remarcados con líneas negras trazadas con pincel que posteriormente se cubren con tonalidades más oscuras de la misma gama cromática que la utilizada para darle color a las túnicas.

Gracias al dibujo subyacente, podemos ver algunos planteamientos iniciales del dibujo. Así, co-

menzando por el diácono vemos cómo las mangas de los brazos del muchacho eran, en un primer momento, mucho más estrechas que en el resultado final, vemos cómo utiliza la línea de tinta negra para agrandarlas. Por lo que respecta a la copa que sujetan el obispo y el diácono con las manos, fue replanteado en dos ocasiones, pudiéndose apreciar la figura del inicial realizada a lápiz y, posteriormente sustituido por el que vemos realizado en pan de oro.

La dependencia aviñonesa de este manuscrito es patente por varios motivos, pero principalmente por la temática, las orlas y la forma de realizar las escenas a modo de audiencia real.

Con todo lo expuesto y a modo de conclusión diremos que el uso de la reflectografía infrarroja en el análisis formal de las miniaturas nos permite conocer con mayor precisión el proceso creativo del diseño de las pinturas de un códice. La técnica creativa de este tipo de obras está basada en el dibujo previo antes de iniciar el proceso pictórico. Debemos considerarlo como un argumento más que nos ayude a definir el corpus artístico de la miniatura medieval.

Bibliografía

- BARRIENTOS LIMA, Marisol. *El Mestre del Liber Instrumentorum. Un estudi sobre la miniatura valenciana del gòtic internacional*. Memòria de Dea-Doctorat 2005-2007, dirigida por la Dra. Rosa Alcoy i Pedrós. Barcelona: Universitat de Barcelona, octubre 2007.
- BLAYA ESTRADA, Nuria. "La Virgen de la Humildad. Origen y significado". *Ars Longa*, 1995, nº. 6, pp. 163-173.
- CAMILLE, Michel. *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*. Great Britain: Reaktion Books, 2006 (1992).
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús; AINAUD DE LASARTE, Juan. *Miniatura. Ars Hispaniae*, vol. XVIII. Madrid: Plus Ultra, 1962.
- GIMENO BLAY, Francisco M. *El Compromiso de Caspe (1412). Diario del Proceso*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C), 2012.
- HINOJOSA MONTALVO, José. *Diccionario de historia medieval del Reino de Valencia*. Valencia: Colección Historia/Estudios, Biblioteca Valenciana, 2002.
- MIQUEL JUAN, Matilde. "Aviñón, foco artístico para la Valencia del siglo XIV. El papel del obispo Vidal de Blanes". En: Autores: COSMEN ALONSO, María Concepción; HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria; PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, María (coords.). *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la baja Edad Media*. León: Universidad de León, 2009, pp. 321-332.
- MORRISON, Elisabeth. "From sacred to secular: The Origins of history illumination in France". En: MORRISON, Elisabeth; HEDEMAN, Anne D. *Imagining the past in France. History in manuscript painting 1250-1500*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2010.
- OLMOS CANALDA, Elías. *Códices de la catedral de Valencia. Catálogo descriptivo*. Valencia: Tipografía Moderna, 1943.
- RAMÓN MARQUÉS, Nuria. *El origen de la familia Crespí: iluminadores valencianos*. Segorbe: Mutua Segorbiña, 2002.
- RAMÓN MARQUÉS, Nuria. *La iluminación de manuscritos en la Valencia gòtica (1290-1458)*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2007.
- SANCHIS SIVERA, José. "Bibliografía valenciana medieval". *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1930, tomo III, nº 5-6, pp. 35-56 y 81-133.
- VAN SCHOUTE, Roger; GARRIDO PÉREZ, Carmen. "El dibujo subyacente: Principios y características esenciales". En: GARRIDO PÉREZ, Carmen; BERTANI, Duilio (coms.). *El nacimiento de una pintura: De lo visible a lo invisible*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2010.
- VILLALBA DÁVALOS, Amparo. *La Miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*. Valencia: Institución Alfons el Magnànim, 1964.