Н.М. СИМ
Кандидат искусствоведения. Член Ассоциации искусствоведов. Школа живописи «Мир искусств». Москва.
e-mail: nmsim@mail.ru

N.M. SIM
Candidate of art history. Member of the History of Art Association, Art School «World of Arts»
e-mail: nmsim@mail.ru

КАПЕЛЛА САН САЛЬВАДОР КАК ХРАМ-ПАНТЕОН В УБЕДЕ. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИДЕИ ЗАКАЗЧИКА И АРХИТЕКТОРА

THE CHAPEL OF SAN SALVADOR, TEMPLE-PANTHEON IN UBEDA. ARTISTIC IDEAS OF THE CUSTOMER AND ARCHITECT

Статья посвящена истории создания капеллы Сан Сальвадор в Убеде, заказчиком которой был Франсиско де лос Кобос, государственный секретарь Карла V. Андрес де Вандельвира, автор проекта храма-пантеона, один из первых архитекторов, сформировавший стиль испанского Ренессанса. Работа в Сан Сальвадор рассматривается как начало его творческого пути.

The article discusses to the history of the creation of the Chapel San Salvador in Ubeda, the customer, which was Francisco de los Cobos, the Secretary of State Carl V. Andres de Vandelvir, the author of the temple project — the pantheon, one of the first architects who formed the Spanish Renaissance style. Work in San Salvador is seen as the beginning of his career.

Ключевые слова: Андрес де Вандельвира, Сан Сальвадор, испанский Ренессанс, Диего де Силоэ, иконография.
Keywords: Andres de Vandelvira, San Salvador, Spanish Renaissance, Diego de Siloe, iconography.

Работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований по проекту 19-012-00082

Идея создания капеллы Сан Сальвадор, храма-пантеона в Убеде, принадлежит одной из ключевых фигур Испании XVI столетия Франсиско де лос Кобосу и Молине, первому лицу в государстве после Карла V. Исполнителем задуманного проекта как символа памяти о славных достижениях знатного вельможи станет андалузский архитектор Андрес де Вандельвира, с именем которого связаны не только многочисленные работы в этом городе, но и то, что он стоял у истоков архитектуры Ренессанса в Южной Испании [12]. Капелла Сан Сальвадор в Убеде — начало его художественного поиска.

Обращение к истории создания Сан Сальвадора, побудительные идеи заказчика, иконографическая программа храмового пространства и фасадов, выбор архитекторов, скульпторов, ретаблистов в целом составляют тот материал, на основании которого можно проследить одну из проблемных тем в искусстве Испании: ранний этап формирования стиля в архитектуре Возрождения.

Важность и значимость храма-капеллы Сан Сальвадор для города будет понятна, если мы обратимся к личности самого заказчика. Франсиско де лос Кобос и Молина (1477–1547) был представителем знатного, но обедневшего рода из Убеды, провинции Хаэн в Андалусии. В юном возрасте его отправляют к родственнику Эрнандо де Сафри, секретарю Изабеллы Кастильской, благодаря которому он поступит на службу при дворе, став писцом королевской канцелярии (1503). Для молодого человека-идальго, лишенного права наследования, согласно правилам института майората в испанском обществе XVI века, возможно было только три пути карьерного роста: служба в армии, служба королю при дворе или в аппарате управления и церковная деятельность [2, p. 497].

Карьерный рост Франсиско де лос Кобоса, без преувеличения, можно назвать стремительным. При правлении Фердинанда Арагонского его назначают первым казначеем Гранады и Убеды с правом сбора городского налога. Женившись на дочери Хуана Уртадо де Мендосы, Франсиско укрепил свои родословные позиции. Но главный этап в его жизни начинается с поручения кардинала Сиснероса, который отправляет его во Фландрию к молодому Карлу с великой миссией сопровождать будущего короля в Испанию в связи с кончиной его деда Фердинанда Арагонского. С 1516 года он служит секретарем у молодого Карла V, далее становится незаменимым человеком в имперской политике, сопровождает короля во всех его походах, отмечен самыми высокими наградами



Рис. 1. Капелла Сан Сальвадор. 1535–1559



Рис. 2. Диего де Силоэ. Портал дель Пердон. Кафедральный собор. Гранада. 1532

того времени. С тех пор, до конца своей жизни, Франсиско де лос Кобос был для короля доверенным лицом в основных делах королевства [11]. Финансовый контроль по всем ведущим позициям империи принесли Кобосу баснословные доходы. Он владел соляными шахтами в Никарагуа, месторождениями в районах Наварры, Картахены, Лорки. Согласно рукописи Педро Сальседо «Соотношение титулов, существующих в Испании, их доходов, родословных», его состояние к 1547 году составляло 347 000 дукатов [8]. Для примера: на строительство Дворца Карла в Гранаде в течение двадцати лет потратили 80 000 дукатов [7, p. 218].

Франциско вел межгосударственную дипломатическую работу, имел огромное влияние в делах духовных, приглашал ко двору людей творческих профессий. Именно ему принадлежит идея предложить Тициану написать серию портретов короля. Он не был ни гуманистом, ни тонким ценителем искусства, но неоднократные поездки по Италии не могли не сказаться на его отношении к формированию новых художественных течений в Европе. Он прекрасно осознавал свою высокую миссию нести новые идеи, новые формы выражения имперского вкуса в родной средневековой Убеде, когда задумал построить усыпальницу семьи Кобосов, занявших наивысшую ступень в социальной иерархии Испании (рис. 1).

Первоначальная идея создания капеллы относилась к 1526 году и носила довольно скромный характер: небольшая часовня для своих родителей в церкви Сан Николас де Бари. Но по мере развития собственной значимости при дворе и амбициозных запросов, спустя десять лет, у Франсиско де лос Кобоса формируется идея другого масштаба, навеянная, по всей вероятности, активными работами, проходившими в это время в кафедральном соборе Гранады. Король Карл V приступает к выполнению завещания Католических королей: возвести для них Королевскую капеллу и одновременно создать для себя и Изабеллы Португальской королевский пантеон во Дворце Карла V в Альгамбре [8, p. 45–51]. Здесь уместно упомянуть некоего Фердинандо Ортего де Кабрио, декана кафедрального собора в Малаге, родом из Убеды, сделавшего немало услуг Кобосу: он получает для него буллу от папы Павла III на разрешение создания нового храма по типу пантеона, организует все процессы его строительства от конструктивной идеи проекта и привлечения мастеров-камнетесов, скульпторов, архитекторов до концептуальной разработки иконографической программы. В своем завещании Ортега пишет: «Я был первым главным капелланом в Сан Сальвадоре, много служил, давал ценные духовные наставления, распоряжался его имуществом, не получая за это никакого вознаграждения, служа бескорыстно его светлости» (1). С большой оговоркой можно сказать, что Ортега был одним из авторов иконографической программы и правил ее композиционного построения.

Кобос четко осознавал, каким должен быть храм. Основанием для работы служили выполненные чертежи Диего де Силоэ. Задача была поставлена четко: исполнить все так, как уже представлено в кафедральном соборе Гранады, буквальное его повторение, но в иных масштабах (рис. 2). Отсюда — прямые отсылки: в композиции портала обращение к южным воротам гранадского собора Пуэрта дель Пердон, в интерьере — следование главной капелле собора с ее центрической композицией [14, p. 131–132]. В последующем в процессе выполнения работ Вандельвира позволит себе внести свои нововведения. Он разрушит основу композиции Силоэ — гармонию симметрии как образ идеального сакрального пространства в сочетании ротонды и продольного нефа.

Итак, задача поставлена ясно, выбор места определен, архитектор выбран. На этом этапе не было более достойного исполнителя, чем Диего де Силоэ. Он принадлежал к поколению тех талантливых мо-

лодых испанских мастеров, которые, пройдя серьезную школу ученичества в Италии, испытав влияние римской школы и, прежде всего, Донато Браманте и Микеланджело, внесли свой вклад в сокровищницу национальной культуры. В Италии Диего де Силоэ совместно с другим известным испанским скульптором Бартоломе Ордоньесом создал алтарь Караччоло в одной из капелл церкви Сан Джованни Карбоната в Неаполе (1514–1519). Вернувшись в Испанию, Силоэ работал во многих городах страны, но его имя было особенно тесно связано с Гранадой [3, с. 109].

Согласно договору между заказчиком и автором проекта, Диего де Силоэ представил проект капеллы, точные его размеры, он обязался давать профессиональные инструкции мастерам в процессе ведения строительства. Рабочая группа исполнителей была уже достаточна известна в кругу ремесленного цеха каменщиков и ретаблистов: камнетес Андрес де Вандельвира, ретаблисты Алонсо Руис и Педро Берругетте, скульптор из Орлеана Эстебан Джамите. В 1536 были подписаны обязательства закончить работы за шесть лет. Но по неизвестным причинам Кобос приказывает закрыть начавшееся строительство. У исследователей существует много догадок по этому факту, в числе которых — возможные финансовые проблемы в государственной казне или проблемы в отношениях с королем или его недоброжелателями при дворе, либо осложнение отношений с архитектором. Диего де Силоэ был достаточно востребован, исполняя волю короля по возведению кафедрального собора в Гранаде, в ротонде которой первоначально задумывалась королевская усыпальница Карла V.

Как бы там ни было, существует договор от 1540 года, составленный между Кобосом и Андресом де Вандельвирой, в котором оговариваются новые задачи и конструктивные изменения в Капелле [13]. Франсиско де лос Кобос получает от папы Павла III разрешение на продолжение строительства с тем условием, что Кобос построит колледж при женском монастыре для преподавания девицам из обедневших знатных семей латынь и риторику. Последнее условие будет иметь продолжительную историю. После кончины супруга вдова Мария де Мендоса ведет длительную судебную тяжбу с городским советом Убеды, дважды жалуется папе Григорию XIII на то, что не может исполнить волю супруга. Колледж построят только в 1634 году [8, p. 45–65].

Выбор Вандельвиры был не случайным. Говоря современным языком, он пройдет все образовательные ступени профессионального роста от подмастерья-камнетеса до архитектора-теоретика, создав

собственную теорию каменной кладки, используя законы стереометрии в архитектуре. А пока это был молодой ученик, способный воспринимать новые течения, профессиональные тонкости ремесла, постепенно осваивая их на практике. Сан Сальвадор был первым серьезным заказом, где надо было строго следовать условиям проекта [13]. Франсиско де лос Кобос требует немного изменить пространственное решение Капеллы: встроить в объем здания сакристию и прорубить два выхода в северном и южном фасадах. Новые добавления к плану показывают первые самостоятельные конструктивные приемы Вандельвиры. Довести работу до уровня Силоэ было непростым испытанием. Западный фасад нестроен, переполнен стилевыми и формообразующими отсылками между готикой и Ренессансом, между испанской и французской декоративной школой, между неслаженными формами фортификационных сооружений в виде сторожевых башен и дворцовым типом палладианского трехчастного окна. Собраны части разнородного набора элементов, где отсутствует понимание модуля. Тем не менее, отдельные фрагменты фасада достойны внимания сами по себе: выразительный по исполнению первый ярус портала наподобие Пуэрта дель Пердон Диего де Силоэ, высокий барельеф работы Эстебана Джамете в композиции Преображения, пластика архитектурного декора в стиле кастильского платереско [14, p. 174–175]. «Многоголосый» фасад любопытен с точки зрения художественного поиска Вандельвиры. Пестрота архитектурного характера спорит с переполненной аллегорическими смыслами иконографией, в основе которой заложена ренессансная концепция совершенной церкви как идеала платоновской космологии, на которой основывались эстетические устремления со времен Альберти (рис. 3).



Рис. 3. Капелла Сан Сальвадор. Портал

Символизация астрального путешествия вознесенной в небесные сферы души как морально-аллегорический мотив визуализируется на арке портала с многофигурной композицией языческих Богов и Стихий: Нептуна, Вулкана, Антея, Меркурия, Венеры, Марса, Юпитера,

Сатурна. Рельефы на тему шествия небесных светил, расположенные фризом по внутренней стороне дуги арки, сопоставимы с образом символической траектории восхождения души и отсылают к сквозной теме «Божественной комедии» Данте: человеческая душа, пленница материального мира, порвав цепи земной любви и возвышаясь в небесные сферы, устремляется к первозданной чистоте. Арка как конструктивный архитектурный элемент при иконографическом прочтении отсылает к неоплатонической концепции мира, представляет собой ее иерархичную структуру с незыблемым порядком всеобщей красоты и гармонии, равно как и сакральный смысл божественного чистилища души и вознесения по небесной сфере к Богу.

Фасад сложно квалифицировать по какой-либо определенной типологии, в нем нет цельной авторской концепции. Автор знает, что желает изобразить, но еще нет навыков нового архитектурного мышления, способного показать, как задуманные формы и иконографическую программу сложить в единую по содержанию композицию, отвечающую художественным течениям ренессансной культуры. Формально иконографическая система фасада, равно как и внутреннего сакрального пространства, объединяет две темы: апофеоз благотворительных, боевых и милосердных дел заказчика, образно выраженных иконографией триумфа; вторая тема — вознесение на небо его души, которую прославляют Виктории (богини Победы) и Ангелы с венцами Славы, размещенные в пространстве тимпанов между антаблементом ордера, архивольтом арки и замковым камнем, украшенным изваянием фортуны, — классический прием композиций триумфальных арок. По центру портала помещена таблица с посвятительной надписью как смысловая доминанта всей композиции. На фасаде арки сосредоточены рельефы, представляющие, наряду с мифологическими сюжетами, сцены из Ветхого и Нового Завета. Композиция Преображения, основополагающая христианская идея задуманного ансамбля, выполнена в технике горельефа, выразительно выделив фигуры на плоскости, заключенные в квадратную по форме орнаментированную раму, создав иной пластичный рисунок, отличный от приемов стиля платереско с мелкой дробной декоративностью. Фасад в целом представляет синтез античной и средневековой традиции как сплав языческих и христианских идей, что было достаточно распространенным явлением в переходный период от средневековья к Ренессансу. Корни традиций уходили вглубь античной древности, от-

куда идет понимание храма как идеального подобия вселенной, как храма космоса [1, с. 116].



Рис. 4. Диего де Силоэ. Кафедральный собор. Гранада. Вид на купол

Северный и южный порталы не столь пластичны и выразительны, как западный, но здесь присутствуют слаженная композиционная целостность и структурная логика, так как они были выполнены в старых традициях кастильской архитектуры по типу портал-ретабло. Оригинальным здесь можно назвать лишь иконографию с сюжетной линией по мифологической и библейской тематике, представленной в скульптуре малых форм. Северный портал посвящен ордену Сантьяго, рыцарем которого был заказчик, а южный отсылает к теме Милосердия.

Интерьер полностью сохраняет пространственное решение Диего де Силоэ, где, наряду с классическими формами, присутствуют готические элементы в конструкции купола и сводов (рис. 4). Здесь воплощены две концепции: продольной планировке нефа противостоит алтарь-ротонда. Сложение двух компонентов решено посредством двухсторонней арки, соединяющей неф с главной капеллой. Утопленные на три четверти двенадцать каннелюрованных колонн коринфского ордера, установленные на высокие постаменты, распределены по шесть в нефе и алтаре. Их стройный ритмичный ряд опоясывает храмовое пространство, которое условно делится на две части решеткой, выполненной в манере толедской ковки с усложненным приемом рельефной расписной чеканки работы Франсиско де Вильяльпандо [7, p. 250–254].

Два яруса решетки выглядят как прозрачный фасад. Смысловая нагрузка выражена условной границей между жизнью бренной и потусторонней, путь в которую охраняют львы, восседающие у корзины плодородия, наполненной фруктами. По верхнему ярусу балюстрады помещены античные герои: Август и Ливия, Юлий Цезарь и Клеопатра, Траян и Плотина, Александр Великий и Роксана в сопровождении Вене-



Рис. 5. Капелла Сан Сальвадор. Убеда. Вид на купол



Рис. 6. Эстебан Джамете. Сакристия. Капелла Сан Сальвадор. Фрагмент декора стены

ры, богини плодородия и любви. Четыре тондо в образе добродетельных дев, выполненные в технике флорентийской майолики, представляют Справедливость, Милосердие, Веру и Надежду с обращением Святому Кресту, водруженному на фронтоне решетки. У основания Креста наполненная ваза с цветами и фруктами, под ней, в золотом кольце, — семейный геральдический щит Дона Франциска и Доньи Марии. [8, p. 125–130]. В своем договоре Кобос написал: «Желаю, чтобы душа моя пребывала в добром состоянии, желаю поменять временные земные блага на духовные, добиться жизни вечной, не придавая значения почестям, которые судьба мне даровала» (2).

Алтарная часть, под которой в крипте покоятся Франсиско де лос Кобос и Мария Мендоса, представлена как демонстрация достижения совершенства отдельной личности. Смысловым фокусом пространственно-пластического ансамбля алтарной части является композиция Преображения. Первоначальный образ утрачен, новый в виде балдахина относится к середине 18 века, за исключением статуи Христа работы Алонсо Берругете.

Пространство ротонды развивается по вертикали, где основную зрительную доминанту несет купол. Его вздымающаяся масса очень динамична за счет повышенной стрелы подъема. Форма создает ощущение устойчивости, соотношение купола и барабана уравновешено (рис.

5). Конструкция повторяет отработанный в кафедральном соборе Гранады прием, но в меньших размерах. Сакральное содержание тяготеет к универсальной космичности, где купол ассоциируется символом мира и круговращением небесных светил как солярный образ, связанный с темой обожествления и вознесения. Изобразительный ряд купола имитирует формы кессонов, разворачивая их в перспективе по осям меридианов и параллелей.

Сакристия, как уже было отмечено выше, была спроектирована Андресом Вандельвирой, который по воле заказчика, нарушил основную идею решения пространства, абсолютную гармонию симметрии, встроив дополнительное помещение для хранения предметов культа и ценных даров. Необычная форма входа в нее вызывает целый ряд толкований исследователей, которые единодушно отмечают новое решение дверного проема в виде арки, врезанной в угловой сегмент стены. Арку обрамляет портал не только с необычной конструкцией, но и оригинальной композицией с включением мифологических и христианских сцен. По центру восседает Богородица де ла Пас (Дева Мира), провозглашающая гармонию между властью и народом, — олицетворены образами императора, императрицы и слуги, коленопреклоненных у трона Богородицы Мира (Virgen de la Paz). В пазухах архивольта повторяется фризовый изобразительный ряд главного портала с фигурами мелкой пластики: рог изобилия, маскароны, доспехи, трофеи.

Сакристия, прямоугольная в плане, достаточно узкая, тесная, рассеченная по вертикали в два яруса. Первый представляет арочные неглубокие проемы, второй, на уровне импостов, — коринфский ордер в виде кариатид и атлантов. Фигуры сивилл, помещенные в пазухи арок, держат тексты с предсказаниями о конце многобожия и приходе Спасителя. Кариатиды полны изящества и грации, изысканно причесаны, на их головах покоятся капители в виде корзин с дарами, которые они несут легко и грациозно. Атланты в образе философов обременены тяжестью глубоких дум о мироздании. Стройные фигуры, гибкие тела, тонкие профили лиц представляют гармоническое сочетание красоты духовной и физической. Фигуры свободно стоят на широко выступающих консолях. Но происходит своеобразная метаморфоза: консоль превращается в раскрепованный карниз первого яруса, который, в свою очередь, поддерживают выступающие из тондо горельефы с женскими и мужскими бюстами. И тогда вся конструкция превращается в большой коринфский

ордер с разнородным набором форм, включая арочные ниши в первом ярусе (рис. 6).

Композиция опорной части свода с аркадой на ордерных столбах — наиболее трудная художественная проблема: несогласованность методов работы архитектора и декоратора Эстебана Джамите сказались в целом на решении архитектурного пространства Сакристии. Как, например: скульптурная группа Эстебана, отсылающая к французскому стилю позднего Возрождения, достаточно крупная для такого помещения. Фигуры несоразмерны ордерному строю, которому противостоит идеальное решение свода, заимствованное, скорее всего, из доступных мастеру теоретических сочинений. За основу взят сегмент полноценного парусного свода с невысокой стрелой подъема, состоящий из четырех ячеек. Лепной декор в виде геометрических фигур низкого рельефа, заключенных в квадратные рамки, выполнен в светлых тонах, за счет чего свод в целом создает ощущение ажурной воздушности и гармонии, уравновешивая нестройные и тяжеловесные стены сакристии.

Несмотря на то, что Диего де Силоэ спроектировал капеллу, автором проекта все же чаще называют Андреса Вандельвиру, который станет для Убеды архитектором, сформировавшим в последующем градостроительную концепцию одного из первых ренессансных городов Андалусии [13]. Постепенно, шаг за шагом, Вандельвира познает строительное ремесло, а способность творчески переосмыслить своих учителей и мастеров цехового братства каменщиков и ретаблистов раскрывает перед ним перспективу найти свой стиль и метод в архитектуре. В отличие от Диего де Силоэ, Педро Мачука, Франсиско Вильяльпандо, Алонсо Берругете, он, по всей вероятности, никогда не был в Италии [9]. Обладая способностью к творческой ассимиляции, высокое классическое искусство воспринимает через архитектуру, которую несли его предшественники. Немалую роль играли и иллюстрированные теоретические сочинения Витрувия, Диего де Сагредо, Себастьяно Серлио, Леона Батиста Альберти, которые могли быть ему доступны в зрелые годы его творческого пути. Известно, что Франсиско Вильяльпандо, с которым работал Вандельвира, был первым автором перевода на испанский язык трактата Себастьяна Серлио. Первая и вторая книги остались в рукописном варианте, третья и четвертая книги, посвященные королю Филиппу II, были опубликованы в Толедо в 1552 году [10, p. 55–58]. Многие последующие проекты Андреса Вандельвиры будут иметь пря-

мые отсылки к изобразительному ряду архитектурной графики теоретических сочинений. Теории архитектуры Вандельвира уделяет немало времени. Как мастер каменщик и человек пытливого ума, Вандельвира разработает свою технику применения каменной кладки в сводах как авторский метод применения архитектурной стереометрии. Алонсо Вандельвира, сын и ученик мастера, усвоит его основные теоретические идеи и опыт применения в строительной практике, описав их в трактате «Книга чертежей по резке камня». Сочинение представляло собой подобие пособия по начертательной геометрии с практическим решением задач вертикальных и горизонтальных проекций, с методами работы и приемами сложных форм каменной кладки, способами их обрезки, сопровождаемыми иллюстрированным рядом примеров в практическом использовании [10, p. 83].

Взяв за основу стиль Диего де Силоэ, он найдет свой оригинальный путь, отходя от мелкой орнаментальной пластичности к большей монументальности и конструктивности. В процессе длительного и плодотворного профессионального роста будет формироваться собственный индивидуальный стиль мастера, впитавший кастильские и местные народные традиции ремесла, теорию классической ренессансной архитектуры и ее практическое применение в Южной Испании. В итоге Андрес де Вандельвира станет выразителем андалузского классицизма середины шестнадцатого столетия. В последних фундаментальных проектах в кафедральных соборах Баэсы и Хаэна он сформирует свой эквивалент классического языка Восточной Андалусии. Первая самостоятельная работа в капелле-пантеоне Сан Сальвадор будет началом этого большого пути.

Примечания:

1. Подробнее см.: URL: http://www.ubeda.com/El_Salvador/index.htm.

2. Подробнее см.: URL: http://www.ubeda.com/El_Salvador/index.htm.

Библиография:

1. *Грашенков В.Н.* История и историки искусства. М., 2005.

2. История Испании С древнейших времен до конца XVII века. М.: Индрик, 2012. Т. 1.

3. *Сим Н.М.* Архитектура Южной Испании эпохи барокко. М.: Прогресс-Традиция, 2018.

4. *Arenillas Juan Antonio*. Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII. Diputacion de Sevilla. Sevilla, 2005.

5. Carlos V y la Alhambra Patronato de la Alhambra y Generalife. Granada, 2000.

6. *Chueca Goitia.* Andrés de Vandelvira. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1954.

7. *Fernando Chueca Goitia*. Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispanico. Arquitectura del siglo XVI. Plus-Ultra. Madrid, 1953.

8. *Francisco Javier Ruiz Ramos*. La Sacra Capilla de el Salvador de Ubeda: estudio histórico artístico, iconográfico e iconológico, 2011

9. *Moreno Martínez M.* Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordoñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete. Xarait Ediciones, Madrid, 1983.

10. *José Enrique García Melero.* Literatura Española sobre artes plasticas. Volumen 1. Bibliografía Aparecida en España entre los siglos XVI e XVIII. Ediciones Encuentro, Madrid, 2002.

11. *Keniston H.* Francisco de los Cobos. Secretario de Carlos v. Ed. Castalia. Madrid, 1980.

12. *Martos López R.* La iglesia del Salvador. Úbeda, 1951.

13. *Moreno Mendoza A*. El arquitecto Andrés de Vandelvira en Úbeda: Una aproxi-mación a la arquitectura del Renacimiento en la Alta Andalucía. Sevilla, 1979.

14. *Víctor Nieto, Alfredo J. Morales, Fernando Checa.* Arquitectura del Renacimiento en España, 1488–1599 Manuales arte catedra. Madrid, 1993.