



San Esteban, por Juan de Juanes (Museo del Prado)

caracteriza á la escuela de Francia. Después surgió una numerosa pléyade de músicos franceses, que musicaron con bastante acierto las poesías de Ronsard, de Baif, de Du Bartas, Marot, etc. En casi todos ellos se encuentra algo del encanto un poco amanerado de los poetas cuyos versos traducían. Claudio Goudimel, muerto en 1572, el más grande de todos, cierra el brillantísimo período de la escuela francesa del siglo XVI.

En los Países Bajos fueron todavía más numerosos los maestros. Su música era quizá menos fina, menos espiritual, pero más amplia, sabia y correcta que la de los franceses. Uno de ellos, llamado Orlando de Lassus, descolló realmente entre todos por la variedad y riqueza de su talento, la flexibilidad y corrección de su estilo. Sorprenden la grandeza y claridad de los motetes y canciones que incluyen las numerosas colecciones de obras de Orlando. Los tres maestros Adriano Willaert, Felipe de Mons y Cipriano de Rore, sostuvieron brillantemente á su lado la gloria de la escuela flamenca y belga.

Estos maestros fueron los educadores de los músicos alemanes é italianos; Adriano

Willaert estableció su escuela en Venecia, y Goudimel en Roma, contando con numerosos discípulos, entre quienes se distinguió principalmente Palestrina. El gran duque de Baviera llamó á Munich á Orlando de Lassus. Era el tiempo en que los artistas flamencos, belgas y franceses enseñaban la música al mundo entero, á pesar de lo cual cada país empezaba á tener su escuela. Inglaterra con Turgés, Banister, Dowland, Milton (padre del gran poeta) y sobre todo con Morley y Guillermo Bird, conoció durante más de un siglo un verdadero período de gloria en el arte musical. En la misma época España y Portugal produjeron sus mejores compositores, dignos de compararse con Palestrina. En Alemania la obra de los *Meistersänger*, algo pedantesca, pero científica y laboriosa, había sido fecunda, y á pesar del desprecio que los príncipes manifestaban hacia los músicos de su país, hubo algunos maestros, como Enrique Finck, Hofheimer, Luis Senfl, y sobre todo Enrique Isaac, cuyas obras no

deben caer en el olvido. Enrique Isaac, que perteneció al siglo XV más que al XVI, fué un artista de primer orden, que hoy mismo interesa, no sólo á los historiadores, sino también á los artistas.

Poco se ha hablado de los maestros de Italia en la Edad Media, ya por carecer de

documentos que á ellos se refieran, ya porque en realidad no valieran tanto como sus colegas de Francia, Países Bajos é Inglaterra, pero pronto sobrepusieron extraordinariamente á



Ecce-Homo, por Luis Morales (Catedral de Sevilla)

los maestros que los habían formado. De la escuela de Willaert en Venecia, salieron algunos de los más ilustres músicos italianos, como Parabasco, los Gabriellis, Horacio Vecchi, y los teóricos Zarlino y Vicentino; de la de Roma, Constancio Festa, Juan y Pablo Animuccia, Alfonso della Viola y Domingo Ferraboseo; en Florencia brillaron Corteccia, Fogliano, Merulo, etcétera. España, que también tuvo su hora de gloria, envió á Italia á hombres como Escobedo, Morales, el armonista Salinas y Victoria. Por último, surgió Palestrina y con él la numerosa y magnífica escuela, llamada de Roma, formada en la corte pontificia y cuyos representantes más célebres fueron Juan y Bernardino Nanini, Félix y Francisco Anerio, Dentice, Lucas Marenzio, Allegri, el organista Frescobaldi, etcétera. Aquello fué como una verdadera floración, y desde aquel día hasta fines del siglo XVIII, los italianos fueron los reyes exclusivos de la música.

EL ESTILO MADRIGALESICO.

—Más adelante hablaremos de la música religiosa, que tanto influyó en el arte del siglo XVI, pero antes hemos de decir algunas palabras acerca de las obras profanas y de los madrigales, que constituían la mayor parte de ellas. Cuesta trabajo imaginar hoy una música de la cual había sido desterrada la melodía, cuyo ritmo estaba tan poco acentuado que apenas se conocía, y que consistía exclusivamente en combinaciones de las partes armónicas. No obstante, así se nos presentan las composiciones del siglo XVI, y no puede negarse que tenían su encanto y su originalidad. Las composiciones francesas de este género brillan por lo ingenioso y pintoresco. En cambio son á veces algo secas y desmañadas. Sabido es que estas composiciones solían llamarse *canciones musicales* ó *misceláneas*, cuando eran cantadas, y *danzas*

cuando las ejecutaban instrumentos. Una curiosísima recopilación de Claudio Gervaise, publicada de 1547 á 1555, y titulada *El libro de Viola*, nos ofrece una muestra completa de ese género de música. Á fines del siglo XV habían aparecido en Venecia composiciones del mismo género llamadas *frottole* y también se había puesto música sabia en Nápoles á las canciones de los pescadores, pero el género más extendido y artístico fué el *madrigal*, en el cual se ejercitaron los grandes artistas italianos. El origen del

madrigal, cantado por tres, cuatro, seis, ocho ó más voces, debió de ser el *motete* de la Edad Media. La canción musical y las composiciones de Willaert y de Verdelot son seguramente madrigales, pero desde el punto de vista histórico, el madrigal arranca de Constancio Festa, nacido á fines del siglo XV y fallecido en 1545. Reconócese por la acertada disposición del estilo vocal, por la elegancia de la trama armónica, por el giro fácil y suave del canto. Todos los maestros italianos cultivaron el nuevo género, que acabó por ser como cosa propia suya. Escrito para voz sola (*a cantare*), para instrumentos (*a suonare*) y á

veces para canto y orquesta (*a cantare e a suonare*), el madrigal se multiplicó hasta lo infinito por toda la península con los títulos de *madrigale*, *canzone*, etcétera. Hicieronse madrigales religiosos (*spirituali*); Palestrina, Anerio, Nanini, Lucas Marenzio, Gabrieli, Constancio Porta y Horacio Vecchi fueron maestros en aquella música peculiar de una escuela y de una época. Canciones, piezas para orquesta, para instrumentos ó para órgano, todo se escribía según el estilo llamado madrigalesco, de partes armónicas sabia é ingeniosamente mezcladas. Era el único admitido en la iglesia, en el concierto y en el teatro. En efecto, la música había adquirido mucha



Retrato de Carlos V, por Pantoja (Museo del Prado)

importancia en los grandes bailes, entradas solemnes y fiestas de corte, de que tan numerosas descripciones se encuentran en aquella época. Durante el período anterior ya se habían realizado tentativas de música dramática, las cuales se multiplicaron en el siglo XVI. En 1539, al casarse Cosme I, se representó el combate de Apolo con la serpiente Pitón; cuando Enrique III pasó por Venecia se representó una tragedia con música de Claudio Merulo; en 1555 apareció una Pastorela llamada *Il Sacrificio*, de Alfonso della Viola. Luego vino el *Pastor Fido*, de Guarini (1590), puesto en escena por Luzzasco. Aquellos no eran todavía dramas líricos, si se quiere, pero los músicos tenían ya una vaga idea ó inspiración de ellos. Buscábase una forma, desconocida aún, de la música. Los trozos que servían de acompañamiento á aquella especie de dramas, eran piezas de orquesta ó de canto, independientes entre sí, y escritas todas en estilo madrigalesco. Podemos citar una comedia acompañada totalmente de música, en la cual representaban á los personajes coros de sopranos, contraltos, tenores y bajos, compuestos de cuatro ó seis partes cada uno, que cantaban la letra. Esta obra singular, en que llegó hasta lo absurdo el amor al género madrigalesco, era original del célebre Horacio Vecchi y se titulaba el *Amfiparnasso*, comedia armónica; se representó en Módena en 1594. Compréndese fácilmente que, aun siendo habilísimo el músico, no podía producir la expresión dramática con semejante clase de estilo. Aquellos refinados del madrigal, aquellos *fin de siglo* de la Edad Media, habían llegado demasiado lejos, y el abuso imponía la reacción. Verificóse ésta en los últimos años del siglo XVI.

NACIMIENTO DEL ESTILO EXPRESIVO.—No hemos de recordar aquí la evolución verificada cien años antes en la literatura, pero debemos decir que también había ejercido enorme influencia en la música. Unidos con los literatos y á veces también cultos en las letras, los músicos, teóricos ó compositores, se habían vuelto hacia el arte griego, estudiando sus obras. Los trágicos eran los que más habían excitado su curiosidad; los músicos pensaron que también podían ellos

—como los músicos y hasta los poetas antiguos—combinar con la fuerza dramática del verso los patéticos acentos de la música. Buscaron aquella música griega que se había perdido, ó mejor dicho, la inventaron por completo. Aquel trabajo erudito produjo resultados inmensos y completamente inesperados. Teóricos como Zarlino, Artusi y Vicente Galileo, reuniendo todos sus conocimientos en el arte polifónico, redactaron una especie de código. Claro es que no encontraron la armonía griega y con frecuencia se alejaron mucho de ella, pero de paso crearon la ciencia armónica moderna. En 1558 se publicaron las *Instituzioni armoniche* de Zarlino, que constituyen el primer tratado en que se expone con claridad la teoría de los acordes. La armonía sucedía al contrapunto y ya se podía adivinar la famosa *disonancia de séptima*, atacada y resuelta sin preparación, de la cual derivan todos los acordes *apelativos* que caracterizan á la armonía moderna. Por su parte, los músicos compositores tampoco permanecieron ociosos. Pensaron, con razón, que los griegos no habían empleado más que el canto para acompañar á sus versos, y que las complicaciones del estilo madrigalesco no convenían á la expresión escénica. Intentaron resurgir la sencillez griega, y libertar al canto de todo el armónico párrafo en que lo habían envuelto los contrapuntistas. Por medio de una evolución curiosa, pero muy natural, volvieron á la *monodia* de la Edad Media. Inventaron, ó mejor dicho, resucitaron la melodía expresiva, y sin saberlo dieron origen á un arte nuevo, al arte dramático que ya en el siglo siguiente adquirió en Italia y en Francia un prodigioso desarrollo. Durante la segunda mitad del siglo XVI se ejecutó en Florencia el episodio de *Ugolino*, puesto en música en el nuevo estilo, llamado por Vicente Galileo música recitativa para voz con acompañamiento de violas. En 1590 se oyeron las dos pastorales de Emilio del Cavaliere, *Il Satiro* y la *Disperazione di Silene*. En 1597, Peri terminó una *Dafne*. En Francia, el *Ballet de la Reine* contenía la escena de Circe, escrita para cantarla á voz sola y con coros (1581). Por último, en 1600 se representó en Florencia, con motivo de

la boda de Enrique IV con María de Médicis, la fábula de *Euridice*, *composta in musica in stile rappresentativo*, cuya música habían escrito los compositores Peri y Caccini. Aquello era el principio de la ópera. El nuevo estilo había hecho también su aparición en la iglesia. Á mediados del siglo XVI, al fundar San Felipe Neri la orden de los oratorianos, quiso valerse del prestigio de la música para atraer á la Iglesia del oratorio el mayor número posible de oyentes. Reproduciendo la idea de los *Misterios antiguos* había mandado escribir una especie de dramas sagrados, adornados con cantos y bailes. Tan singulares composiciones recibieron por su origen el nombre de *Oratorios*. Á Emilio del Cavaliere se le ocurrió aplicar á aquellas óperas sagradas la música recitativa, y el primer oratorio compuesto así fué la *Rappresenta-*

zione dell' anima e corpo, representado en Febrero de 1600. El siglo XVI había visto nacer, en sus últimos años, las dos formas más fecundas del arte lírico: la ópera y el oratorio.

LA IMPRESIÓN MUSICAL.—Un fenómeno importante, que nada tenía de artístico, pero que no podemos omitir, había contribuido poderosamente á los progresos del arte y al buen éxito de los compositores. Á fines del siglo XV y á principios del XVI se había inventado la impresión musical. Había de multiplicarse hasta lo infinito el número de

lectores, harto restringido hasta entonces, capaz de amar y apreciar las obras musicales. Después de haber acumulado á capricho las dificultades de la lectura con la notación proporcional, parecía que los músicos tornaban á una escritura más sencilla y racional. Hacía unos cuarenta años que se había inventado la imprenta; ya era tiempo de

que la música se aprovechara de tan maravillosa invención. Octaviano Petrucci, impresor en Venecia, nacido en Fossombrone, tuvo la idea de aplicar caracteres móviles á la impresión de las notas musicales. En mayo de 1498 obtuvo privilegio de la Señoría, y su primera colección, empezada en 1501, apareció en 1503, con el título de *Harmonice musices Odhecaton*. Creóse el arte de Gardane, de Venecia; de Phalise, de Amberes; de Atteignant y Ballard, de Francia, y las obras de los maes-

tros se esparcieron con profusión por Europa entera con gran ventaja de los músicos.

EL CHORAL-BUCH Y EL SALTERIO HUGONOTE.—Aun siendo muy importante la evolución llevada á cabo en la música profana, nada valía comparada con la de la música religiosa. Ya hemos señalado la existencia en épocas anteriores de las *Misas musicales* en que el texto sagrado se mezclaba con palabras profanas, en que se desarrollaba una canción popular en contrapunto con un canto de la liturgia gregoriana. Algunas de estas obras no carecen de mérito y presen-



Tumba en mármol del obispo Alonso de Madrigal, en la Catedral de Avila

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA U. N. I.

tan un hermoso carácter sagrado; pero, aparte de que los hombres de buen gusto ó verdaderamente piadosos habían de repugnar semejante mezcla, todas aquellas composiciones estaban hechas para artistas, sin que el público pudiera intervenir en ellas, ni siquiera apreciar sus méritos. La Reforma asestó un golpe formidable á aquel arte ingenioso, pero ficticio. Lutero fué en música uno de los espíritus más poderosos, una de las inteligencias más luminosas que han existido. Sin ser un gran contrapuntista, era músico. Todo lo demuestra: sus escritos y sus cartas permiten adivinar con cuánta elevación comprendía el papel y la importancia de la música. Pensó que el canto religioso no debía ser patrimonio de unos pocos; que todo el pueblo debía tomar parte en la celebración de los oficios divinos; que podría encontrar en el canto de la Iglesia un consuelo para sus dolores; quiso dar á los nuevos fieles cantos que pudiesen repetir uniendo sus almas y sus voces. Desde lo más remoto de la Edad Media existían tales cantos; los reunió, los escogió, los corrigió, compuso otros nuevos ó los mandó componer, y ayudado por su amigo Walther, por Conrado Rupfs, por Senfl, por Enrique Isaac, que armonizaban las melodías, publicó el año 1524 en Wittenberg la primera edición del *Choral-Buch*.

Este libro célebre es efectivamente un centón; está compuesto de melodías originales de Lutero, de Walter, etc., de himnos de la liturgia católica, de antiguos cantos religiosos alemanes, de cantos de los hermanos moravos y de los hussitas, y por último, de canciones populares.

Su importancia desde el punto de vista litúrgico es verdaderamente trascendental, pero es más capital en la historia de la música. El *Choral-Buch* da derecho de ciudadanía en el arte á un género completamente nuevo; en vez de los enredijos de complicadas notas de los contrapuntistas, solo se descubren en él los acordes más elementales y accesibles al oído menos experto. Aquellos cantos no estaban destinados á cantores hábiles, sino á todo el pueblo, que había de entonarlos á coro; por eso eran tan sencillos, y esa sencillez constituía una revolución en

la música. Puede decirse que el día en que se admitió el coral en el culto quedó creada una nueva lengua musical.

Aunque apenas era poeta y carecía de la poderosa imaginación de Lutero, Calvino comprendió también que no podía haber culto sin música. Sabido es que, guiados por su inspiración, Clemente Marot y Teodoro de Beze tradujeron los Salmos de David. Para la nueva traducción hacían falta cantos nuevos. Teodoro de Beze confió sus versos y los de Marot á un compositor llamado Franc ó Franck; y esta música, según dicen, es la que se encuentra en los salterios calvinistas, impresos para una voz sola. Varios músicos, principalmente Bourgeois y Goudimel, quisieron dar á aquellas poesías todo el prestigio de su arte y escribieron sus conocidos salmos para cuatro voces. En 1547 se publicaron los de Bourgeois, y los de Goudimel aparecieron en 1562. Tuvieron numerosos imitadores, que no podemos enumerar aquí. El salterio hugonote merece toda la atención de los músicos; puede decirse que todavía no ocupa en la música un lugar tan elevado como el *Choral-Buch*, y aunque los cánticos de Certon, Bourgeois, Goudimel y Felipe Jambe-de-Fer no ejercieron en los progresos del arte la inmensa influencia de las composiciones de Walther, de Senfl y del mismo Lutero, contribuyeron bastante á simplificar el estilo de los compositores y á imprimirle mayor amplitud y más libertad.

PALESTRINA.—Hasta en la música de la Iglesia católica se notó aquel influjo; había que luchar con la fe nueva; las composiciones con letra profana excitaban las burlas de los luteranos; no se toleraba ya la indulgencia de otros tiempos: el canto sagrado debía recobrar toda su dignidad y nobleza. Concilios y papas decidieron reformarlo, y Pío IV, después de oír á una comisión nombrada al efecto, decidió que en adelante no se cantaran misas más que con letra ó textos litúrgicos. No faltó quien pidiera que se volviera á las sencillísimas melodías del canto llano gregoriano. El arte musical había finado en la Iglesia; también había de desaparecer aquella magnífica falange de músicos de la capilla pontificia que constituía una gloria de la Iglesia. Uno de ellos,

llamado Perluigi (Pedro Luis) de Palestrina, se encargó de componer una misa que, por la nobleza y sencillez del estilo, respondiera á las exigencias del culto, que adornara la letra del texto sagrado sin desnaturalizarla, y el 19 de Junio de 1565 hizo oír delante del papa Pío IV la obra célebre que se llama *Misa del Papa Marcelo* (*Missa Papæ Marcelli*). Aquel día se creó en la Iglesia católica un nuevo estilo religioso. Efectivamente; la obra de Palestrina es la primera que puede llamarse obra maestra, como las creaciones más perfectas de la pintura, la escultura y la arquitectura. Su elevación de ideas, la flexibilidad y majestad de su estilo, su magnífica expresión, la amplitud y sencillez de sus armonías serán siempre admirables mo-

delos. También nos han legado estupendas páginas maestros como Vitoria y Morales, españoles de terrible y sombría imaginación. El agradabilísimo Nanini supo conmover sin sacrificar en nada lo noble y puro de la forma, pero es fuerza reconocer á Palestrina la primera gran victoria de la música.

Tal fué en el arte musical aquel siglo XVI tan rico y fecundo. Vió terminar la Edad Media y empezar los tiempos nuevos. Con él nació la armonía moderna; con él apareció el estilo expresivo, y por consiguiente, la ópera y el oratorio; con él, finalmente, empezó la evolución hacia el arte de Bach, de Haendel, hacia aquellas obras maestras que todavía sirven de modelo á nuestros compositores.

BIBLIOGRAFÍA

Cons. las bibliografías de los caps. VI y XI del tomo anterior, y además:

PARA ITALIA: DOMENICO CANCELLIERI, *Descrizione della basilica Vaticana*, 4 vol., Roma, 1788, en 8.º, t. IV.—GEYMÜLLER, *Les projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome*, por Bramante, Raphaël Sanzio, etc., etc., publicados por primera vez en facsimiles, con numerosas restituciones, París, 1875-1880, en 4.º (atlas en folio).—L. COURAJOD y H. DE GEYMÜLLER, *Les estampes attribuées à Bramante au point de vue iconographique et architectonique*, París, 1874, en 8.º mayor.—EUGÈNE MÜNTZ, *Les architectes de Saint-Pierre de Rome d'après des documents nouveaux* (*Gazette des Beaux-Arts*, parte segunda, t. XIX, p. 253, y t. 20, p. 507).—M. Vitruvius per *Jocundum solito castigatior factus...*, en folio menor, Venecia, 1511.—GIOV. BAR. DE VIGNOLA, *Regole delle cinque Ordini d'Architettura*, 1563.—PALLADIO, *I quattro libri dell'Architettura*, Venecia, 1570, en folio.

El tomo XIII de la *Gazette des Beaux-Arts* (2.ª época) contiene una serie de estudios dedicados á Miguel Angel, con motivo de las fiestas del centenario, por CHARLES BLANC, GUILLAUME, PAUL MANTZ, CH. GARNIER, MÉZIÈRES, A. DE MONTAIGLON, director de una *Bibliographie Michel-Angesque*, desde 1565 á 1875.—R. DOHME, *Kunst und Künstler*, 3 vol.—SYMONDS, *The Renaissance in Italy*, Londres, 1888, en 8.º.—A. SPRINGER, *Raphael and Michel-Angelo*, 1 volumen en 8.º, Léipzig, 1878.—MILANESI, *Le lettere di Michel-Angelo Buonarrotti coi ricordi ed: contratti artistici*, 1857.—E. PLON, *Benvenuto Cellini*

orfèvre, médailleur et sculpteur, París, 1883, en folio.—E. MÜNTZ, *Une rivalité d'artistes au XVI siècle, Michel-Ange et Raphaël à la cour de Rome* (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XXV, 2.ª época, p. 281 y 385).—L. COURAJOD, *Léonard de Vinci et la statue équestre de Francesco Sforza*, París, 1879, en 4.º.—*Les manuscrits de Léonard de Vinci, publiés en fac-similés phototypiques...*, por CH. RAVAISSON-MOLLIEN, 6 vol. en folio, 1880-1891.—*Saggio dalle opere di Leonardo da Vinci con 28 tavole fotolitografiche di scrittura e disegni... tratti del codice Atlantico*, 1872, en folio.—*Il codice sul volo degli ucelli e varie altre materie pubblicato da Teodoro Sabachnikoff, Giovanni Piumati et Ch. Ravaisson-Mollien*, París, 1893, en 4.º.—E. MÜNTZ, *Revue des Deux Mondes*, 1890 (Nov. y Dic.)—J.-P. RICHTER, *The Literary works of Leonardo da Vinci*, Londres, 1883, 2 vol. en 4.º.—E. MÜNTZ, *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, 2.ª ed., París, 1886, en 4.º.—JULIUS MEYER, *Correggio*, Léipzig, 1872, en 8.º.—H. DE LABORDE, *Marc-Antoine Raimondi* (*Bibl. internationale de l'art*), París, 1888, en 4.º.—AGNANI, *La ceramische e majolice faentine*, Faenza, 1889, en 8.º.—EUGÈNE PIOT (*Collection Spitzer*): *La céramique italienne* (*Gaz. des Beaux-Arts*, t. XXIV, 2.ª época, p. 369).—Del mismo autor: *Études sur la céramique italienne des XV et XVI siècles* (*Cabinet de l'Amateur*, 1861).

PARA FRANCIA: *Archives de l'art français, Recueil de documents inédits relatifs à l'histoire de France*, París, 1851 y siguientes, en 8.º.—*Nouvelles archives de l'art français*, París, 1882 y siguientes.—*Bulletin archéologique du comité*

des travaux historiques.—MILLIN, *Antiquités nationales*, 5 vol., 1791.—H. BOUCHOT, *Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gauguères*, etcétera, 2 vol. en 8.°, Paris, 1891.—ANDROUET DUCERCEAU, *Le premier volume des plus excellents bastimens de France*, Paris, 1576, en folio. *Le second volume des plus excellents bastimens de France*, Paris, 1579, en folio. *Recueil de vingt-cinq arcs de triomphe (partim a me inventa, partim ex veterum sumpta monumentis...)*, Aureliæ, 1549, en folio.—Del mismo, *Aliquot templorum antiquo more constructorum exemplaria*, Aureliæ, 1550, en folio; *Livre d'architecture de Jacques Androuet du Cerceau*, Paris, 1559, en folio; *Vues de ruines antiques*, Orléans, 1551.—Le premier tome de l'architecture de PHILIBERT DE L'ORME, conseiller et aumosnier ordinaire du Roy et abbé de Saint-Serge les Augiers, Paris, 1567.—*Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits frais trouvées naguère par PHILIBERT DE L'ORME*, Paris, 1561.—A. DEVILLE, *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, publiés d'après les registres manuscrits des trésoriers du cardinal d'Amboise, Paris, 1850..., en 4.° (atlas en folio), colección de documentos inéditos.—DE LABORDE, *Le château du bois de Boulogne dit château de Madrid (étude sur les arts au XVI siècle)*, Paris, 1853, en 8.°; *Les comptes des bâtimens du Roi (1528-1571)*, Paris, en 8.°; *La Renaissance des arts à la cour de France, 1850-1865*, Paris, 2 vol. en 8.°.—CAILLET y LEROUX DE LINCY, *L'église Saint-Eustache*, Paris, 1850.—E. LEFEBVRE PONTALIS, *Monographie de l'église Saint-Maclou de Pontoise*, Paris, 1888, en 4.°.—ALBERT LENOIR, *Statistique monumentale de Paris*, 1867, en folio.—BALTARD, *Paris et ses monuments*, en folio mayor.—A. BERTY, *La Renaissance monumentale en France*, Paris, en folio menor, 1864; *Topographie historique du vieux Paris (Histoire générale de Paris)*, 1868, en 4.°; *Les grands architectes français de la Renaissance d'après de nombreux documents inédits des bibliothèques et des archives*, Paris, 1860, en 12.°.—L. PALUSTRE, *La Renaissance en France*, 3 vol. en folio, Paris, 1870-1889.—*Les sculptures de l'abbaye de Solesmes*, por el P. LA TREMBLAIE, 1893, en folio.—L. COURAJOD, *De la part de l'art italien dans quelques monuments de la première Renaissance française*, Paris, 1885, en folio; *La sculpture française avant la Renaissance classique*, Paris, 1891, en 4.°; *Alexandre Lenoir et le musée des monuments français*, 3 vol. en 8.°, Paris, 1890.—W. LÜBKE, *Geschichte der Renaissance in Frankreich*, Stuttgart, 1868, 2 vol. en 8.°.—Mistress MARK PATTISON, *The Renaissance of art in France*, Londres, 1879, 2 vol. en 8.°.—L. PALUSTRE, *Michel Colombe (Gazette des Beaux-Arts, t. XXIX, época 2.ª, p. 406 y 525)*.—LA SAUSSAYE, *Histoire du château de Blois*, en 4.°.—ANATOLE DE MONTAIGLON, *Jean Goujon et la vérité sur la date et le lieu de sa mort (Gazette des Beaux-Arts, t. XXX, época 2.ª, p. 377, y XXXI p. 5)*; *L'architecture et la sculpture à l'hôtel Carnavalet (Gazette des Beaux-Arts, t. XXIV, época 2.ª, p. 5)*.—Baron DE GUILHERMY, *Monographie de l'église royale de Saint-Denys*, Paris, 1858, en 12.°.—ROUSSEL, *Histoire et description du château d'Anet*, Paris, 1875, en 4.°.—Abate SOUHART, *Les Richier et leurs œuvres*, 1883.—H. BOUCHOT, *Les Clouet et Corneille de Lyon*, Paris,

1892, en 8.°; *Le portrait en France au XVI siècle (Gazette des Beaux-Arts, época 2.ª, t. XXXVI, p. 108, 288, 464)*.—C. DEHAISNES, *La vie et l'œuvre de Jehan Bellegambe*, Lille, 1890, en 8.°.—Lord RONALD GOWER, *Three hundred french portraits by Clouet*, Londres, 2 vol. en folio.—J. RENOUIER, *Jehan de Paris, valet de chambre et peintre ordinaire des rois Charles VIII et Louis XII*, Paris, 1861, en 8.°.—J. LOBET, *Quelques preuves sur Jean Cousin*, Paris, 1881, en 8.°.—P. DAN, *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Paris, 1642.—E. BONNAFFÉ, *Le meuble en France au XVI siècle*, Paris, en 4.°.—DE CHAMPEAUX, *Le meuble*, 2 volúmenes en 8.°.

PARA LA EUROPA DEL NORTE: CAREL VAN MANDER, *Le livre des peintres (Vie des peintres flamands, hollandais et allemands)*, traducciones, notas y comentarios por Henry Hymans, Paris, 2 vol. en 4.°, 1884.—A.-J. WAUTERS, *La peinture flamande*, Paris, en 8.° (*Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*).—JAMES WEALES, *Catalogue du Musée de l'Académie de Bruges*, 1861.—A. WAUTERS, *Bernard van Orley, sa famille et son œuvre*, Bruselas, 1881, en 8.°.—HELBIG, *Histoire de la peinture au pays de Liège; La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège*, Brujas, 1890, en 8.°.—ED. FETIS, *Les peintres belges à l'étranger*, Bruselas, 1865, 2 vol. en 8.°.—N. KNAKPUSS, *Deutsche Kunstgeschichte*, 1 vol. en 8.°, Bielefeld y Leipzig, 1888.—*Geschichte der deutschen Kunst: Die Baukunst*, por R. DOHME; *Die Plastik*, por W. BODE; *Die Malerei*, por N. JANITSCHKE; *Der Kupferstich und Holzschnitt*, por C. VON LUTZOW; *Das Kunstgewerbe*, por JAKOB VON FALKE, Berlin, 1888, en 4.°.—W. LUBKE, *Geschichte der Renaissance in Deutschland*, 2 vol. en 4.°, Stuttgart, 1882 (segunda edición).—A. THAUSSING, *Albert Dürer, sa vie et ses œuvres*, traducción por G. Gruyer, Paris, 1878, en 4.°.—PAUL MANTZ, *H. Holbein*, Paris, 1886, en folio.—C. UHDE, *Baudenkmäler in Grossbritannien und Irland*, Berlin, en folio.—H. WALPOLE, *Anecdotes of Painting in England* (Ed. Murray, Londres, 1872, en 8.°)—J. D. FIORILLO, *Geschichte der Malerei in Grossbritannien*, Göttingen, 1808.—G. CHESNEAU, *La peinture anglaise*, Paris, en 8.°.—J. G. NICHOLS, *Notices the of contemporaries and successors of Holbein (Archeologia, vol. XXXIX, 1863)*.

PARA LA PENÍNSULA IBÉRICA: *Baudenkmäler in Spanien und Portugal...* Berlin, 1892, en folio.—A. PALOMINO VELASCO, *Noticias, Elogios y Vidas de los pintores* (en el último tomo de *El museo pictórico*, 2 vol. Madrid, 1715-1724, t. II p. 295 y siguientes).—JUAN BERMÚDEZ, *Diccionario de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800.—PAUL LEFORT, *La peinture espagnole*, Paris, en 8.° (*Bibl. de l'enseignement des Beaux-Arts*).—RACZYNSKI, *Les arts en Portugal*, Paris, 1840, en 8.°.—RACZYNSKI, *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*, 3 vol. en 8.°, Paris, 1847.—J. D. PASSAVANT, *Die christliche Kunst in Spanien*, Leipzig, 1853, en 8.°.—J. C. ROBINSON, *The early portuguese school of painting (Fine arts quarterly Review, 1876)*.—LUCIEN SOLVAY, *L'art espagnol*, Paris, 1887, en 4.°.

LA MÚSICA: CH. BORDES, *Anthologie des maîtres religieux primitifs des XV, XVI et XVII siècles*, Paris, 1892 (interesantisima colección, en publicación).—BAINI, *Memorie storico-critice della vita e delle opere di Giovanni Perluigi da Palestrina*, Roma, 1828.—DOUEN, *Clément Marot et le Psautier huguenot*, Paris, 1878, 2 vol.—EITNER, *Bibliographie der Musiksammlerwerke des XVI und XVII Jahrhunderts*, Berlin, 1877.—LANGHANS, *Die Musikgeschichte in zwölf Vorträgen*, Leipzig, 1879.—H. LAVOIX, *La musique de chambre au XVI siècle; Les opéras madrigalesques; Un prince dilettante et sa cour en 1508 (Gazette musicale, 1873-1877-1879); Luther*

musicien: son dos cartas curiosísimas de un compositor flamenco llamado Jerónimo de Cokx (*Gazette musicale*, 1879).—MOSKOWA (Ney, príncipe de), *Recueil de morceaux de musique ancienne (Palestrina, Allegri, etc.)*, 11 vol. Paris.—PROSKE, *Musica divina*, Ratisbona, 1853, 4 vol.—PROSNIZ, *Compendium der Musikgeschichte bis zum Ende des XVI Jahrhunderts*, Viena, 1889.—WINTERFELD, *Joannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Berlin, 1834; *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes*, Leipzig, 1843-1847, 3 vol.; *Joannes Perluigi von Palestrina*, Breslau, 1832.

