

de Follón, yerno de Clouet, de Antonio Carón y de Beauvais.

Brantome ha hablado de Corneille, pero en realidad ha sido para hablar de Catalina de Médicis: «Sobre esto recuerdo que habiendo ella ido un día a ver en Lyon a un pintor llamado Corneille, que había pintado en una gran estancia a todos los grandes señores, príncipes, caballeros y grandes reinas, princesas, damas, señoritas de la Corte de Francia, estando, pues, en la referida estancia de estas pinturas, vimos aparecer en ella a esa reina muy bien pintada en su belleza y perfección vestida a la francesa con un chaperón con sus gruesas perlas y una túnica con grandes mangas de telas de plata forradas de pieles de lobo, todo ello tan bien representado al vivo con su hermoso rostro, que no faltaba sino que hablara, teniendo a su lado a sus tres bellas hijas.»

¿Qué queda hoy de Carón, artista celebrado en verso y en prosa y a quien un escritor de la época ponía por encima de Cousin («Cousin tendrá siempre un eterno renombre y tú, mi Carón, lo tendrás por encima de él»)? Había pintado las tablas que cerraban tres capillas de la iglesia de San Lorenzo, en Beauvais, hecho el dibujo de una «Cena» para una vidriera de los Franciscanos de la misma ciudad y pintado una «Anunciación» y las «Metamorfosis de Ovidio.» Esta era sólo una parte de sus trabajos, parte completamente perdida en la actualidad; el resto ha sufrido igual suerte ó se conserva únicamente por algunos grabados (1).

Todo lo más que puede hacerse es distinguir ciertas maneras, una manera Clouet, una manera Corneille, que permiten clasificar las obras y encontrar en ellas una escuela francesa (que es lo que importa), muy notable en cierto género, sobre todo si a ella se añaden los «retratos al lápiz.» Los retratos del siglo XVI, pintados ó al lápiz, son muy numerosos, según ya hemos visto, de un arte muy original y muy vigoroso, que nada debe a las influencias clásicas ó italianas. La sencillez, la precisión, la sobriedad, una ingenuidad sabia y una ejecución fina y muy amplia, tales son los méritos de estos retratos, que nada de común tienen con los italianos, más decorativos, más pomposos, de más apariencia (2).

Pero aun admitiendo que se parezcan mucho a sus modelos, no podemos menos de apreciar cierto aire de semejanza entre todas las fisonomías; y la visión que se conserva de los hombres y de las mujeres de la época, tales como los pintaron Clouet, Corneille ó Foullón, es muy distinta de la idea que de ellos nos formamos ateniéndonos a la historia y a la crónica. Los varones son graves, serios, tiesos; las hembras, delicadas, finas, castas, modestas, es decir, todo lo contrario de esos personajes de pasiones ardientes, violentas, exasperadas, de esos héroes terribles ó de esas heroínas apasionadas de las guerras de religión. Y, por otra parte, ¡qué contraste con el tipo de belleza femenina ó masculina, de amplias y vigorosas formas, exuberantes de sensualidad, que crearon los pintores clásicos de la mitología! Esto constituye casi un problema histórico planteado a propósito de un problema de arte.

Como tantos otros, los grabadores de la segunda mi-

(1) De Montaiglón, *Antoine Caron de Beauvais, peintre du XVI^e siècle*, 1850.

(2) Véase pág. 230.

tad del siglo XVI sintieron arrastrados hacia el italianismo y la mayoría de ellos, aun los que no son italianos, se afilian a la Escuela de Fontainebleau (3), cuyos caracteres estéticos encontramos nuevamente en las tres obras más auténticas de Juan Cousin, a saber: *San Pablo en el camino de Damasco*, *La Anunciación* y *El sepelio de Cristo*. Algunos grabadores muy fecundos, como Boyvin (1530-1598) y Esteban Delaune (1559-1583) (4), reprodujeron multitud de asuntos religiosos ó alegóricos, tomados de Primaticio y de otros italianos; pero la parte más interesante de su obra la constituyen ciertamente los numerosos ornamentos que dibujaron. Una colección de Boyvin lleva el siguiente título: «Jarras, copas, saleros, fuentes, braseros, naves, candelabros... propios para los plateros, esmaltadores y otros artifices.» Delaune ha grabado también modelos de espejos, de asas de jarros, de fondos de copas, de grotescos «propios para todos los artifices.» El realismo se nos ofrece en ciertos retratos de Delaune y tendrá representantes muy resueltos como Tomás de Leu y Leonardo Gautier, quienes, en los últimos años del siglo XVI y en los primeros del XVII, retratarán con buril muy firme, preciso y algo seco, a todos sus contemporáneos notables. En cuanto a las célebres estampas de Tortorel y Perrissin que reproducen las escenas militares y las mantanzas religiosas, sólo tienen valor por su interés histórico.

Acaso nada da mejor idea de la riqueza y de los gustos fastuosos de los hombres del siglo XVI que el estudio de las artes suntuarias, como las del tapiz, vidrios, esmalte, joyería, muebles y cerámica. Sobre este punto los inventarios proporcionan datos que tienen la precisión de estadísticas. Cuando murió Catalina de Médicis en 1589, dejó grandes deudas y sus acreedores mandaron inventariar el mobiliario (5) existente en el palacio de Soissons, de París, que había abandonado precipitadamente después de la jornada de las Barricadas, y encontraron 135 piezas de tapicería (sin contar las alfombras de Turquía y de Persia), 341 retratos de personajes franceses ó extranjeros, 70 esmaltes de Limoges, 119 espejos de Venecia, jarrones imitando jaspe (probablemente lozas de Palissy), y muebles de toda clase. Es probable que la reina madre se llevase sus joyas, de las que no se hace mención.

Al lado de un inventario real veamos el de una mujer rica de nobleza de provincias (6): después de los vestidos de terciopelo, de seda y de brocado vienen las joyas, como cadenas de oro, brazaletes que dan tres ó cuatro vueltas alrededor del brazo, medallones, sortijas y perlas y 25 ó 30 alhajas grandes; una de esas cadenas que se entrelazaba con el cabello tenía siete esmeraldas y 16 gruesas perlas. En un inventario anejo se citan

(3) Herbet, *Les graveurs de l'École de Fontainebleau* («Ann. de la Soc. hist. et archéol. du Gâtinais, 1896-1903»).

(4) Duplessis, *Histoire de la gravure en France*, 1861. A.-P.-F. Robert-Dumesnil, *Le peintre-graveur français*, 11 vol., 1850-1871 (los tres últimos por Jorge Duplessis). Tortorel y Perrissin, *Histoires diverses touchant les troubles... advenus en France*.

(5) Edm. Bonaffé, *Inventaire des meubles de Catherine de Médicis en 1589*, 1874.

(6) Presidente de Montegut, *Inventaire des bijoux de Jeanne de Bourdeille, dame de Sainte-Aulaire et de Lanmarry en 1595*, 1881.

45 tapices de la *Historia de Judith* y de la *Historia de David*, «que descendían de lo más alto,» es decir, que cubrían las paredes de una estancia desde el techo al suelo.

En el castillo de Joinville, perteneciente a los Guisa, se inventariaron en 1583 diez y siete tapices de grandes asuntos, de ocho piezas cada uno por término medio; además, había 60 tapices de follaje.

Los retratos de la época, tan exactos hasta en sus detalles, confirman estos datos, pues en ellos los hombres y las mujeres están materialmente cubiertos de joyas. En uno de ellos, Isabel de Austria, esposa de Carlos IX, va vestida con un traje de raso blanco y encima de éste lleva un gran manto de brocado forrado de armiño; en el delantero de la falda se ve una faja de gruesas perlas y otras dos en las mangas; una maciza cadena de oro cae sobre el pecho colgando de ella grandes joyas ricamente cinceladas; la parte alta del corpiño va sujeta por un gran broche; y el cabello está sembrado de perlas y joyas.

Así se explica el desarrollo de las artes industriales, a lo menos durante los setenta y cinco primeros años del siglo. Estas artes no fueron originales más que hasta cierto punto; en efecto, los industriales casi siempre tomaron sus asuntos y sus modelos de los artistas, pintores, grabadores, escultores y arquitectos: Primaticio dió dibujos para tapices, Juan Cousin para vidrieras, los grabadores de la Escuela de Fontainebleau para esmaltes y los arquitectos para gran número de muebles; y cuando los dibujos no fueron pedidos directamente a los artistas, fueron tomados de las colecciones de modelos de que hemos hablado. Casi toda la decoración ornamental, como marcos de las vidrieras, orlas de los tapices y de los esmaltes y dibujos de las joyas, procede de du Cerceau, de Delaune, de Juan Cousin y de Boyvin; de suerte que con mucha frecuencia el estilo de las artes industriales no es sino el reflejo de la estética de la época y lleva impreso muy marcadamente el sello del italianismo.

Pero los esmaltadores, los tapiceros y los artesanos del mueble tuvieron el mérito de adaptar a las condiciones peculiares de su arte especial los modelos que tenían a la vista; y se inspiraron tanto en ellos como de ellos se sirvieron, de suerte que en sus obras hubo una parte de interpretación personal. Además practicaron y desarrollaron una técnica admirable; así lo que seduce en los tapices, en los esmaltes y en las vidrieras no es el modelo primitivo, tan frecuentemente trivial, sino la riqueza ó la armonía de los colores, la vibración de los tonos, el justo instinto decorativo; y en el mueble la perfección, la firmeza ó la delicadeza del trabajo del obrero.

Los más hermosos tapices (1) del siglo XVI fueron fabricados en los Países Bajos, en donde los talleres de Bruselas, de Brujas, de Gante, de Valenciennes y de Tournai eran los proveedores de todos los príncipes de Europa: allí compró Francisco I las piezas más hermosas de su guarda-mueble, la *Gran Historia de Escipión*

(1) J. Guiffrey, *Histoire de la Tapisserie*, 1886; *Histoire de la tapisserie en France* (un volumen de la *Histoire générale de la Tapisserie*; los otros dos, *Tapisserie flamande*, por Pinchart, *Tapisserie italienne*, por Eug. Müntz), 1883.

en 22 piezas, que había costado 40.000 libras y que tan admirado fué cuando Catalina de Médicis la hizo llevar a Bayona con ocasión de la entrevista de 1565; y de allí vinieron la mayoría de los tapices de los castillos reales ó señoriales y de las iglesias. Mas a partir del siglo XVI casi todos los cartones fueron italianos: Rafael había dibujado los de los famosos *Actos de los Apóstoles*, tejidos por Van Aelst en Bruselas, desde 1515 a 1519; y Julio Romain fué acaso, después de Rafael, el artista a quien los tapiceros flamencos pidieron más modelos. De modo, pues, que dominó el estilo clásico, y dominó hasta en aquellos casos en que los dibujos fueron compuestos por artistas flamencos, ya que éstos, a su vez, se habían italianizado.

Pero el gusto de los aficionados, aun de los de estirpe regia, se inclinó también a las escenas familiares y a las reproducciones de sucesos contemporáneos: así se compusieron en los Países Bajos las célebres *Cazas de Maximiliano*, la *Batalla de Pavía* y la *Conquista de Túnez*, cuyo autor era un holandés, Juan Vermejen, y en el que se veían un mapa del litoral del Mediterráneo, la revista de las tropas del Emperador y la toma de la Goleta. Los mapas y planos estuvieron muy de moda en los tapices, como también los paisajes rústicos y los follajes.

Francisco I se había propuesto restaurar en Francia el arte de la tapicería que había estado muy floreciente en los siglos XIV y XV, y al efecto estableció un taller en Fontainebleau; Enrique II creó otro en París; y en Tours había uno allá por el año 1541. Catalina de Médicis mandó ejecutar en el taller de París, entre 1565 y 1570, el gran tapiz llamado de Artemisa, cuyos dibujos habían sido hechos, según se dice, por el pintor Enrique Lerambert ó por Antonio Carón; el estilo del mismo era puramente italiano, viéndose en él triunfos de Dioses a la antigua, carros tirados por leones ó unicornios, la reina madre entrando en el templo de Júpiter, Minerva, Apolo; las orlas estaban adornadas con arabescos, al estilo de du Cerceau.

El arte de las vidrieras de colores (2) es esencialmente francés y durante el siglo XVI produjo en nuestro país obras admirables. Los pintores-vidrieros fueron muy numerosos y los hubo en todas partes, pudiendo citarse entre los principales Pinaigrier, Le Prince, Fauconnier y Lecuyer; generalmente se transmitían el oficio y las tradiciones artísticas de generación en generación.

En el siglo XVI, los vidrieros disponían de una gama de colores muy ricos y variados, tenían procedimientos de toda clase para dar matices al vidrio y gracias a esto llegaron a obtener modelados más suaves y tonos nuevos; se acercaron cada vez más a las condiciones de la pintura y concibieron las vidrieras a la manera de los grandes cuadros. A veces se inclinaron al estilo italiano (a pesar de que en muchas vidrieras encontramos influencias alemanas); pero la multiplicidad de los asuntos que trataron y la superioridad de su técnica les preservó de toda imitación servil. De manera que si su dibujo no es siempre original, en cambio es completamente suyo su color vibrante y armonioso en el que

(2) Magne, *L'Oeuvre des peintres verriers français*, 1885. O. Merson, *Les Vitraux*, 1889. Palustre, *La Renaissance en France*, obra citada.

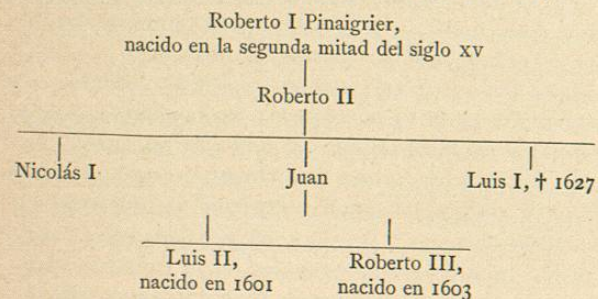
adaptan tan admirablemente a la translucidez del vidrio hermosos amarillos, morados y azules.

Como en la Edad media y como en la primera parte del siglo XVI, fueron innumerables las iglesias que se adornaron con vidrieras (1), siendo las más bellas y conocidas de éstas las de Montfort-l'Amaury, Bourges, Conches, Champigny-sur-Vende, Ecoeu, Montmorency, Ruán, Vincennes, etc. Todas estas vidrieras representaban naturalmente escenas religiosas; pero en el castillo de Ecoeu había una colección pintada en grisalla que representaban los episodios de la fábula antigua de Psiquis y cuyos dibujos habían sido dados por Miguel Coxie, en las cuales de todos modos se nota en gran manera la influencia italiana.

Las vidrieras más notables y más características de la segunda mitad del siglo XVI son quizás las de la Capilla de Vincennes atribuidas por muchos a Juan Cousin y cuya fecha probable es la de 1557 aproximadamente. Por desgracia están muy restaurados, pero la concepción de su arte subsiste. Los asuntos están tomados del Apocalipsis: hay escenas tranquilas en medio de su gravedad, como la del Ángel que marca la frente de los justos devotamente arrodillados; y las hay terribles, como la de las siete trompetas vengadoras que anuncian la destrucción del mundo visible; los mares agitados por la tempestad, los buques sumergidos, los cadáveres flotando sobre las aguas, los cielos rasgados por rayos u oscurecidos por espesas nubes. El artista tenía en ellas ocasión excelente para presentar hermosos contrastes de colores y tonalidades vibrantes, para representar lejanos horizontes y suntuosas ornamentaciones arquitectónicas; y su imaginación realmente vigorosa ha igualado casi la grandiosa poesía del Apocalipsis. Si en el siglo XVI no hay pintura francesa grandiosa, el estudio de las vidrieras demuestra, por lo menos, que existían entonces todos los elementos de un arte muy potente y muy original.

Los grandes esmaltadores del siglo XVI (2) fueron limosinos y casi todos formaron verdaderas dinastías que se continuaron desde fines del siglo XV hasta mediados del XVI, y que se llamaron de los Penicaud, Reymond, Limosin y Courteys. También ellos trabajaron casi siempre teniendo por modelos dibujos de artistas ó estampas, tomándolos de todas partes, primeramente de Italia y luego de Flandes y hasta á veces de Alemania; así

(1) Ejemplo de una familia de vidrieros (según Palustre):



(2) E. Molinier, *L'emaillerie*, 1891. Ardant, *Emailliers limosins*, 1858-1865. L. Bourdery, *Notice sommaire sur les émaux peints de Limoges*, 1890. L. Bourdery y E. Lachenaud, *Léonard Limosin, peintre de portraits*, 1897. L. de Laborde, *Notice des émaux, bijoux... du Louvre*, 1853. A. Darcel, *Catalogue des émaux du Louvre*, 1867.

por ejemplo, Nardón Penicaud y Leonardo Limosin se inspiraron en dibujos de Durero. En resumidas cuentas, una gran parte, la mayor parte, de su obra es clásica; pero trataron lo mismo asuntos religiosos que mitológicos, si bien no buscaban en los unos y en los otros más que el tema decorativo. Tenemos una Vida de Jesús, de Leonardo Limosin, fechada en 1557, que consta de unas diez piezas, desde la Anunciación hasta la Ascensión: sus personajes tienen el tipo de los dioses y de los héroes de Julio Romano y de Primaticio; la Cena apenas se diferencia de un banquete mitológico, y por doquier se ven, en un paisaje convencional, ruinas y edificios romanos. En los célebres esmaltes de la Santa Capilla, la Crucifixión y la Resurrección están representadas dentro de un marco suntuoso en el que se ven los retratos de Francisco I, de Enrique II, de Catalina de Médicis; los dibujos eran debidos á Nicolás dell'Abbate. Pero los esmaltadores se complacieron sobre todo en las desnudeces paganas; resucitaron las Asambleas de dioses, asunto que hasta el infinito habían repetido los italianos desde Rafael, é interpretaron las leyendas de Venus, de Vulcano y del Amor.

También hicieron numerosos retratos, para los cuales se servían casi siempre de los «lápices de artistas,» según se comprueba en los detalles de algunos presupuestos.

Leonardo I Limosin, nacido hacia el 1505 y fallecido entre 1575 y 1577, es el más célebre de los esmaltadores: pintor, grabador, químico, miniaturista y esmaltador, tuvo los títulos de ayuda de cámara, pintor ordinario y esmaltador del rey. Estuvo muy de moda, y todavía se conocen de él 130 retratos de personajes ilustres de su época; pero es mucho mayor el número de los que pintó. Su estilo es el de Clouet y de Corneille, y por ende realista; pero Limosin rodeaba sus retratos de un marco muy ornamentado en el que figuraban máscaras, bustos, mujeres y sátiros á la antigua. Una colección de esmaltes representaba á los Apóstoles, entre los cuales Santo Tomás, con el rostro de Francisco I, aparecía rodeado de un mimbo y vestido con una túnica de anchos pliegues.

Los artesanos del mueble (3) trabajaron sobre todo tomando por modelos los dibujos de los grabadores y aun más de los arquitectos, y los estilos que sucesivamente aplicaron fueron exactamente conformes á la evolución del arte en el curso del siglo XVI. Durante la primera mitad de éste, los muebles, como tantos monumentos de la época, conservaron la forma gótica y sólo se modificaron en su decoración, en la que se mezclaban la ornamentación florida del siglo XV y los arabescos. A partir de 1550 (y esta coincidencia es interesante) aparecieron las formas clásicas cuyos dibujos se tomaron de du Cerceau y algo después de Esteban Delaune.

En el estilo del mueble hubo matices como en la arquitectura; así unas veces lo vemos más correcto y más equilibrado, y otras más vibrante y más cargado de adornos. El mueble bello, de puro estilo clásico, un armario por ejemplo, se compone de un cuerpo inferior con dos pies derechos á modo de pilastras y en el centro dos tableros decorados con figuras en relieve muy

(3) Em. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, tomo II, *Les meubles au Moyen âge et de la Renaissance*, 1898 (bibliografía abundante.)

bajo y modeladas al estilo antiguo; el cuerpo superior, algo más estrecho, tiene á los lados dos columnitas bastante menudas con un ligero capitel de volutas, y sostiene un frontón quebrado con un coronamiento en forma de cuadro en el centro. Los dos tableros centrales del cuerpo superior del armario están asimismo adornados con bajos relieves casi más bien cincelados que esculpidos. La belleza de estos muebles está en la armoniosa proporción de sus partes, en la sobriedad de la decoración y en la perfección de la labor del obrero.

Otra escuela, representada especialmente por Hugo Sambin (1), arquitecto y dibujante natural de Dijón, prefirió las formas macizas y los decorados exuberantes. Los muebles por ella fabricados están sostenidos en sus partes inferior y superior por Sátiros en alto relieve y formando cariátides y por Términos en saledizo muy pronunciado; la ornamentación se repliega en volutas muy contorneadas, y los adornos de grotescos son excesivos.

VI.—La música (2)

Los más recientes historiadores de la música francesa declaran que el siglo XVI fué el siglo del arte musical aun más que el de las artes plásticas, y afirman la existencia de una gran escuela nacional. Hay en esto, en nuestro concepto, algunas exageraciones que la historia general debe rectificar dejando la parte de verdad que encierran.

Es innegable que los hombres del siglo XVI fueron muy aficionados á la música y que la pasión que por ella sintieron es una revelación más de su espíritu y de sus costumbres. Empezando por los poetas, vemos que Melin de Saint-Gelais cantaba, acompañándose con el laúd, las melodías que había compuesto sobre sus propios versos; que Marot tradujo los Salmos, con intención de que fuesen cantados; y que Jodelle, Daurat y Ronsard llegaban hasta sentar una teoría de la unión de la música y de la poesía, teoría que Baif trató de realizar con su sistema de prosodia metrificada á la antigua (3).

Carlos IX era un diletante del canto y del baile. Brissac mantenía, en su gobierno de Piamonte, una compañía de violines italianos que consintió en ceder á Enrique II y á Catalina de Médicis, por las referencias que de su talento se habían dado, y cuyo director, Baldassarini, más conocido en Francia con el nombre de Beaujoyeux, ejerció durante largos años una especie de superintendencia de la música y de los bailes, y era admitido en la intimidad de los cortesanos y de los señores. Casi todos los jóvenes hidalgos estaban bastante instruidos en el arte vocal para cantar entre ellos las piezas de la época, compuestas á cuatro voces, con una armonía bastante complicada. Citábase á Strozzi como tocador de laúd tan hábil como un profesional.

El hecho de que los reformados se preocuparan mu-

cho del concurso que el canto podía prestar á la propaganda religiosa contribuyó á desarrollar la música y á modificar el carácter de la misma. Después de Lutero, que instintivamente había adivinado este poder de la música sobre las almas, Calvino vió el problema como psicólogo y hombre de Estado moralista (4), reconociendo que la «música recrea al hombre y le da voluptuosidad» y que «es un arte más propio que todos los demás para alterar ó doblegar aquí y allí las costumbres de los hombres.» Esto sentado, convenía dirigirla y, por decirlo así, encauzarla á fin de evitar temibles desviaciones: en efecto, las palabras malas pervierten las costumbres «y cuando además hay la melodía, penetra mucho más profundamente en el corazón... de suerte que el veneno es destilado hasta el fondo del corazón por la melodía.» Pero en cambio, en cuanto se le purifica, «el canto tiene gran fuerza y vigor para conmovér é inflamar el corazón de los hombres para invocar y alabar á Dios con celo más ardiente y más vehementemente.» [Lo que en Calvino era doctrina fué entusiasmo en los calvinistas, y por esto crearon y tuvieron un gran arte musical. De este modo aparece una doble tendencia profana y religiosa en el arte.]

Las formas principales de la música fueron la música de baile, la canción, la música religiosa reformada, la música católica y un bosquejo de ópera.

La música estuvo íntimamente enlazada con el baile, que para las gentes del siglo XVI era un verdadero arte por sobresalir en el cual rivalizaban los grandes señores y las damas. Brantome dice que Carlos IX bailaba á menudo con su hermana Margarita: «Le he visto dirigir la danza pavana de España, danza en la que hacen gran papel la gracia y la majestad, pero las personas de todo el salón no pueden saciarse ni cautivarse lo bastante con tan agradable vista.» «Les he visto asimismo bailar muy bien el pazzemezzo de Italia, ora andando con porte y gesto grave, dirigiendo tan bien y tan gravemente sus pasos, ora simplemente deslizándolos, ora haciendo lindos, elegantes y graves pasajes que nadie más, príncipe ú otro, podía aproximarse á ello, ni dama tampoco.»

Esta misma impresión produce el cuadro del «Baile» (5) en el que se ve evolucionar á una pareja, delante de damas y cortesanos suntuosamente vestidos, con gracia y dignidad y con esa soltura de movimientos y esa elegancia de actitudes que caracterizan á la aristocracia del siglo XVI y á la del XVII.

La música de baile componíase con frecuencia sobre un tema conocido, las más de las veces una canción, á la que el músico ponía una armonía y una instrumentación inteligentes; y como las danzas eran ora sentimentales y graves, ora animadas y alegres (6), ofrecían al compositor elementos de inspiración muy variados, de donde se derivaría, según algunos, el primer bosquejo

(1) Molinier da la lista de las obras que se ocupan de Sambin.

(2) BIBLIOGRAFÍA. FUENTES, H. Expert, *Les maîtres musiciens de la Renaissance française*. 15 entregas publicadas desde 1894 á 1902 (muy importante). OBRAS: W. Ambros, *Geschichte der Musik*, 3.ª ed., tomo III, 1889. H. Lavoix, *La musique française; Histoire de l'instrumentation depuis le seizième siècle*, 1878. Riemann, *Dictionnaire de la Musique* (traducción francesa), 1900. Laloy, *La chanson au XVI^e siècle* («Revue d'histoire et de critique musicale», tomos I y II, 1899-1900).

(3) Véase anteriormente, pág. 405.

(4) Discútese mucho, de algún tiempo á esta parte, si Calvino fué ó no hostil á las artes. Véase la controversia en Doumergue, *Calvin*, tomo II, pág. 479. Los textos que cita y nosotros reproducimos demuestran quizás que Calvino comprendía el papel social del arte, pero prueban seguramente que no era artista.

(5) En el Museo del Louvre.

(6) *Orchérographie et traité en forme de dialogue par Thoinot Arbeau* (Anthoine Tabourot), Langres, 1589. Reimpresión con prefacio de la Sta. Laura Fanta.