



ANTECEDENTES DE LA LEXICOGRAFÍA MUSICAL ESPAÑOLA: EL GLOSARIO ESCONDIDO EN LA *GRAMÁTICA MUSICAL* (1837) DE JUAN BAUTISTA ROCA Y BISBAL¹

PRECEDENTS OF SPANISH MUSICAL LEXICOGRAPHY: THE HIDDEN GLOSSARY IN JUAN BAUTISTA ROCA Y BISBAL'S *GRAMÁTICA MUSICAL* (1837)

Guillermo Alejandro-Hernández
Universidad de Salamanca
guillermoalejandrohernandez@usal.es

RESUMEN

La segunda mitad del siglo XIX constituye en España la eclosión de la lexicografía musical, una corriente que ve hasta seis diccionarios publicados en el transcurso de 50 años (Orellana Calderón, 2019, p. 176; Quilis Merín, 2019, p. 49). Sin embargo, el interés por este vocabulario técnico ya se había manifestado en la primera mitad de la centuria, aunque en otro tipo de formatos. Así, el análisis de los tecnicismos musicales se había llevado a cabo, entonces, en forma de apéndices anexionados a tratados teóricos de mayor envergadura. Al margen del sucinto repaso que presenta Subirá (1970), estos glosarios escondidos han recibido poca atención. Por ello, nos proponemos analizar uno de los primeros testimonios de lexicografía musical en español, el pequeño "Diccionario" que figura al final de la *Gramática musical* (1837) de Juan Bautista Roca y Bisbal, con el objetivo de comprender mejor los albores de la tradición de diccionarios de música y aportar mínimamente a la historia de la lexicografía técnica.

Palabras clave: lexicografía musical, glosarios escondidos, diccionarios de música, lexicografía histórica.

ABSTRACT

The second half of the 19th century saw the emergence of musical lexicography in Spain, a trend that saw up to six dictionaries published over the course of 50 years (Orellana Calderón, 2019, p. 176; Quilis Merín, 2019, p. 49). However, interest in this technical vocabulary had already manifested itself in the first half of the century, albeit in other formats. Thus, the analysis of musical technical terms had been carried out in the form of appendices attached to larger theoretical treatises. Apart from the brief review presented by Subirá (1970), these hidden glossaries have received little attention. For this reason, we propose to analyze one of the earliest examples of musical lexicography in Spanish, the small "Dictionary" that appears at the end of Juan Bautista Roca y Bisbal's *Gramática musical* (1837), with the aim of better understanding the beginnings of the tradition of music dictionaries and making a small contribution to the history of technical lexicography.

Keywords: musical lexicography, hidden glossaries, music dictionaries, historical lexicography.

¹ Esta investigación se alinea con la tesis que desarrollo actualmente, en la Universidad de Salamanca, sobre el *Diccionario técnico de la música* (1894) de Felipe Pedrell.



1. INTRODUCCIÓN

La segunda mitad del siglo XIX constituye en España la eclosión de la lexicografía musical, una corriente que ve hasta seis diccionarios publicados en el transcurso de 50 años (Orellana Calderón, 2019, p. 176; Quilis Merín, 2019, p. 49). Sin embargo, el interés por este vocabulario técnico ya había florecido en la primera mitad de la centuria, aunque en otro tipo de formatos. Así, el análisis de los tecnicismos musicales ya se había manifestado en la primera mitad de la centuria, no a través de repertorios individuales, sino con apéndices anexionados a tratados teóricos de mayor envergadura, lo que se conoce como *glosarios escondidos*.

Por ello, nos proponemos analizar uno de los primeros testimonios de lexicografía musical en español, el pequeño “Diccionario”² que figura al final de la *Gramática musical* (1837) de Juan Bautista Roca y Bisbal, con el objetivo de comprender mejor los albores de la tradición de diccionarios de música y aportar mínimamente a la historia de la lexicografía técnica.

1.1. APUNTES CONTEXTUALES

Tras la amplia difusión social de la música en Cataluña, cuya práctica se había convertido en un símbolo de la burguesía y la nobleza, fue creciendo la demanda de educación en la materia³. Hasta la creación del Liceo en 1838⁴, la enseñanza era de corte privado o particular y, en menor medida llegado el siglo XIX, dependiente de monasterios y catedrales (Boter de Palau, 1983, p. 26). Las familias acomodadas contaban con profesores particulares de práctica instrumental o composición, al tiempo que crecía el negocio en torno a productos musicales como instrumentos, partituras, conciertos y,

² Nuestro objeto de análisis, el “Diccionario”, aparecerá siempre entrecomillado por su falta de autonomía, esto es, constituye una sección de una obra mayor.

³ En este contexto de finales del siglo XVIII y principios del XIX, “la demanda d’ensenyament musical es veié incrementada perquè calia formació musical per participar activament en vetllades i concerts [...], així com per poder dur una pràctica musical de caràcter domèstic i familiar” (Brugarolas Bonet & Aviñoa Pérez, 2018, p. 315).

⁴ A diferencia de Madrid, cuyo conservatorio se funda en 1830, Barcelona no cuenta con un centro público de enseñanza hasta 1886.

naturalmente, métodos didácticos (Brugarolas Bonet & Aviñoa Pérez, 2018, p. 311). Este auge del comercio musical, que un año antes de la constitución del Liceo debía demandar obras teóricas de manera urgente, es el que justifica la publicación de la obra que nos ocupa. Esta, junto a otros testimonios de carácter léxico y pequeñas dimensiones, preparan el terreno para la eclosión de la lexicografía musical oficial, una tradición que tiene su primer hito en 1852, año de publicación del *Diccionario de música* de Fargas y Soler. En el siguiente medio siglo, esta corriente incrementa su nómina con varios repertorios nuevos, cada vez más especializados —como se puede deducir por sus títulos—, entre los que destacan los siguientes: el *Diccionario enciclopédico de la música* (1859) de Melcior, el *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música* (1868) de Parada y Barreto, el *Diccionario técnico de la música* (1894) de Pedrell y el *Diccionario de la música técnico, histórico, bio-bibliográfico* (1899) de Lacal⁵. No obstante, la *Gramática musical* parece orientarse hacia un público más humilde, habida cuenta de la frase que encabeza el prólogo “Al Lector”, en la que se enfatiza la importancia del autodidactismo, además de evidenciar su espíritu eminentemente pedagógico: “Obligar á que discurra el discípulo á fin de que se instruya por sí solo sin advertirlo, ha sido mi objeto al escribir la presente obra” (p. 7)⁶.

2. LA GRAMÁTICA MUSICAL DE JUAN BAUTISTA ROCA Y BISBAL

En 1837, la imprenta barcelonesa de Joaquín Verdaguer publica la *Gramática musical, dividida en catorce lecciones*, con el subtítulo *obra utilísima para los que quieran aprender la música, resumen para los que la saben é*

⁵ Un análisis profundo de esta obra se puede encontrar en Quilis Merín (2019).

⁶ El prólogo defiende, en suma, la importancia de la reflexión frente al aprendizaje memorístico: “en todas ellas [las obras] los principios no se ponen mas que para completar un solfeo; por manera que el discípulo no aprende jamás por el raciocinio ó por el análisis, y sí unicamente repitiendo lo que el profesor le ha dicho ó le ha escrito” (pp. 7-8). Como veremos, el planteamiento de Roca y Bisbal, al organizar cada lección en una parte teórica y una práctica, pretende subsanar esta metodología y orientar al alumnado hacia la reflexión: “pero no debe olvidarse que mi objeto es hacer discurrir al que aprende, á mas de que en cada leccion puede ecsigirse una respuesta ecsacta á quanto se pregunte” (p. 9).

introduccion para todos los métodos. Aparece firmada por Juan Bautista Roca y Bisbal, de quien apenas se conocen datos biográficos: únicamente sabemos su profesión y lugar de nacimiento a través de la *Biographie universelle*⁷ de Fétis (1864, p. 279): “professeur de musique á Barcelone, né dans cette ville vers 1800”⁸.

Este manual se menciona de soslayo en algunas enciclopedias y repertorios biobibliográficos: es nombrado por primera vez en el *Suplemento* (1849, p. 226) de Corminas —identificado, parafraseando el subtítulo, como “obra curiosa y útil para introducirse á todos los métodos”—. También se incluye en las *Efemérides* (1860, p. 208) de Saldoni, aunque solo para anotar el título y año de publicación⁹. Poco tiempo después, Fétis lo describe como “traité élémentaire de musique” (1864, p. 208). En 1973, Albet y Alier editan la primera parte de la *Gramática musical* —titulada “Reseña histórica de los progresos de la música”— en la revista *D’Art*, donde se centran en la sección de la obra en la que, a su juicio, reside “el máximo interés” (1973, p. 82). Hay, por tanto, una pequeña estela de textos que atiende, de manera sucinta, al tratado de Roca y Bisbal como publicación didáctica, es decir, lo revisan por su valor pedagógico en cuanto manual de aprendizaje¹⁰. Su examen como producto diccionarístico es un poco más tardío, pues, a excepción de Corminas (1849, p. 226), quien no se olvida de señalar que “lleva al fin una breve explicacion de las palabras técnicas por orden alfabético”, no se repara en el apéndice lexicográfico hasta 1970. En este momento, ve la luz el artículo inaugural de Subirá —“Un panorama histórico de Lexicografía musical”—, en el que

⁷ La entrada dedicada a Juan Bautista Roca y Bisbal se incluye en la segunda edición, puesto que la primera se publica en 1834-1835.

⁸ Como exponen Albet & Alier (1973, p. 81) a tenor de la información biográfica del autor, “la referencia más extensa es la que nos proporciona el diccionario de François-Joseph Fétis”.

⁹ La misma información figura en el posterior *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (1881, p. 282).

¹⁰ En la nota 1 de Albet & Alier (1973, pp. 81-82), se puede consultar la nómina de obras en las que se nombra la *Gramática*. Cabe añadir a este listado la información que ofrece la *GEC*: “El 1837 publicà una *Gramática musical*... que incloïa una de les primeres síntesis d’història de la música feta amb un criteri modern” (s. v. *Joan Baptista Roca i Bisbal*).

se menta la *Gramática* y su “Diccionario” para comentar que “quien hojee aquella obra quedará en ciertos casos bien sorprendido por las definiciones o explicaciones de algunas palabras” (p. 135). Probablemente influenciado por Subirá, el tratado se incluye como primera manifestación de lexicografía musical española en dos diccionarios enciclopédicos de referencia: primeramente, en el *New Grove Dictionary* (1980, p. 447), y, después, en el *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1997, p. 1402)¹¹. Es mencionado, asimismo, en el trabajo de Rubio Amondarain (2023, p. 20).

En aparente contradicción con la exigua influencia o difusión posterior, parece que la obra fue ampliamente conocida en su tiempo: así lo atestiguan Pedrell (1908, p. 118) —“l’obreta, encara que’s popularisà molt en son temps, no té cap importancia”— o Lavignac y Laurencie (1920, p. 2262) —“la *Grammaire musicale* de D. Juan Bautista Roca y Bisbal, devenue rapidement très populaire”—. Aparece anunciada frecuentemente en la prensa catalana, al menos durante el año 1837; por primera vez, en el ejemplar del 28 de abril de 1837 del *Diario de Barcelona*, donde se ofrecía una suscripción a 16 reales de vellón que, a partir del 30 de mayo, subiría a 24¹². Como hemos apuntado, la obra no mantuvo esta fama inicial, posiblemente por la publicación y divulgación de otras obras similares a partir de la fundación del Conservatori Superior de Música del Liceu (en aquel momento Liceo Filarmónico Dramático de S. M. la Reina Isabel II), en 1838.

¹¹ La obra alemana, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, probablemente se inspira en la inglesa, el *New Grove Dictionary*, ya que el texto de Roca y Bisbal no se menciona en su primera edición, publicada entre 1949 y 1986.

¹² Vale la pena adjuntar la nota publicada en *El Vapor* (Barcelona), el 13 de noviembre de 1837, con relación al precio: “reconocida la utilidad de esta obra y las grandes ventajas que presenta la enseñanza por este método, y con el doble objeto de que se propaguen sus luces, y de que puedan los aficionados hacerse con ella mas cómodamente; algunos profesores han manifestado al autor que muchos de sus alumnos se vén privados por la escasez de medios de una obra tan interesante para aprender radicalmente esa ciencia encantadora; á lo que no ha podido menos de acceder el autor prestándose gustoso á tan oportuna como laudable indicación, disponiendo que se venda en lo sucesivo á 20 rs. vn.”.

2.1. ESTRUCTURA DE LA GRAMÁTICA MUSICAL

El tratado consta de 161 páginas distribuidas en tres partes. La primera de ellas, con una extensión de 22 páginas, es el “Preliminar, ó reseña histórica de los progresos de la Música”. En este punto, Roca y Bisbal, a través de un repaso cronológico de los avances logrados en cada época o nación — griegos, romanos, Edad Media, Flandes, Francia, Alemania, Italia, Rusia y España—, sintetiza la historia de la música hasta el siglo XIX. Ante la ausencia de formación histórica, el conocimiento de la música pretérita solo era posible a través de la enseñanza privada o autodidacta (Albet & Alier, 1973, p. 82), lo que, de nuevo, explica la elaboración de este texto. En sus páginas, se evidencia la italianización del autor, quien defiende a cada paso la preeminencia de la melodía sobre la armonía y, con ello, la visión sentimental de la música sobre la racional —“Empero mientras se daba la mano á la perfección de la armonía, se descuidó la melodía; [...] y las composiciones musicales eran en gran parte enigmas calculados por la cabeza y no por el corazón” (p. 21)—. En cualquier caso, constituye un preciado testimonio del enfoque con el que los autores de principios de siglo echaban la vista atrás, además de ser “una muestra poco frecuente en esta época, de los conocimientos de historia de la música que eran del dominio público” (Albet & Alier, 1973, p. 82).

Tras esta introducción, se inserta la materia teórica que sostiene la obra, organizada en 12 lecciones¹³ a lo largo de 42 páginas (incluye, además, láminas intercaladas). Como apuntamos, cada apartado se subdivide en dos secciones: en primer lugar, se expone la teoría, con un estilo sencillo y accesible¹⁴ para, tras ello, plantear una serie de ejercicios que evalúa la adquisición de los

¹³ Según la numeración de las lecciones, hay 13, pero no existe la número 11, sino que la 12 sucede a la 10.

¹⁴ Casi a modo de reclamo publicitario, entre la anteportada y la portada, se expone el “Plan de la obra”, cuya primera advertencia dicta que “las lecciones se explican con frases lacónicas, separadas las unas de las otras á manera de axiomas” (s. p.).

contenidos y la capacidad de reflexión acerca de los mismos¹⁵. Esta metodología de aprendizaje se postula como una alternativa al uso sistemático de la memoria, al tiempo que busca desarrollar la capacidad de razonamiento (*vid.* nota 6)¹⁶. La obra parte de materias elementales (la introductoria lección I) y ofrece los conocimientos básicos de teoría musical: desde capítulos dedicados a la lectura y notación (las lecciones II “de la pauta musical, del nombre de las notas, y de la disposición de las llaves” y XII “de algunos signos accesorios”), hasta contenidos más complejos relacionados con la melodía y la armonía (lecciones III “de los signos que alteran las entonaciones”, IV “de los intervalos”, VIII “de los tonos”, IX “de los modos” y XIII “de la transposición”), sin omitir las cuestiones referentes al ritmo (que son el tema de las lecciones V “del compás”, VI “de la sincopa y ligadura”, VII “del movimiento” y X “de las notas sobreabundantes, apoyaturas, grupeto, trino y mordente”). En definitiva, la obra pretende, al proyectar una panorámica tan general, ser el primer escalón hacia el aprendizaje musical, partiendo de enseñanzas elementales y aumentando la dificultad de las lecciones progresivamente. En último lugar, como presentamos a continuación, figura un listado de voces que, bajo el título de “Diccionario”, forma un *glosario escondido* en el interior de la obra didáctica.

3. EL “DICCIONARIO”

La *Gramática musical* ocupa 84 páginas —más de la mitad del libro— en un “Diccionario de algunos nombres que se usan en la Música que no se hallan

¹⁵ Como encabezamiento de los “Ejercicios de la lección I”, se comenta: “Para asegurarse de que se han comprendido los ejemplos de las tres láminas anteriores, se resolverán las cuestiones siguientes” (p. 35). Cabe mencionar, no obstante, que las unidades 6 y 7 no contienen ninguna prueba.

¹⁶ No es, sin embargo, tan innovadora como se posiciona. Brugarolas Bonet y Aviñoa Pérez (2018, p. 326) recogen los materiales pedagógicos musicales de Cataluña entre 1792 y 1838 y los caracterizan como una «mena de publicacions que s'estructuren exposant recursos pedagògics de manera teòrica i pràctica seguint un ordre gradual, que inclouen un repertori didàctic gràcies al qual l'alumne pot aplicar els coneixements adquirits”, es decir, lo que hace Roca y Bisbal. Esta práctica de anunciar lo novedoso de una obra es, de hecho, un reclamo comercial habitual.

en el cuerpo de la obra, y de otros que aun cuando se hallan en él se han puesto aquí con mas estension”¹⁷. La longitud del apéndice contrasta con la insignificante mención que el autor hace en el prólogo: “ultimamente, en el discurso preliminar y en el diccionario he procurado reunir toda la parte especial de la Música” (p. 10). Llama la atención, asimismo, que no se anuncie en la portada como reclamo comercial, pues se publica en un momento en el que los diccionarios —o el formato *diccionario*— se erigen como un negocio editorial lucrativo (Contreras Izquierdo, 2003, p. 439). A partir de estos indicios, resulta difícil vislumbrar la intención del autor al incluir el pequeño repertorio, aunque, dada su naturaleza de *glosario escondido*, se puede prever que ofrezca “la definición del significado de voces que consideran poco claras para el lector” (Fajardo Aguirre, 2024, p. 318).

Con este calificativo —*glosarios escondidos*—, se designan producciones lexicográficas que, por hallarse insertas en obras de mayor envergadura, generalmente de temática no lingüística, han pasado desapercibidas y, con ello, no han formado parte de la tradición diccionarística¹⁸. Son habituales en obras científicas y técnicas por su función aclaratoria respecto a la terminología especializada; con frecuencia, surgen durante los albores o el desarrollo de una disciplina, momento en el que se difunden nuevas voces que los usuarios deben descifrar, lo cual, *a priori*, coincide con el repertorio que nos ocupa. No obstante, como veremos, algunas de sus características se desmarcan de los rasgos prototípicos de este tipo de obras.

El diccionario contiene 120 artículos de variada naturaleza y tratamiento. Su apariencia se ajusta al canon diccionarístico: cada artículo —ordenado alfabéticamente— aparece encabezado por el lema, escrito en versalita y

¹⁷ Este es el título completo con el que se presenta el repertorio.

¹⁸ En los últimos años, ha crecido el interés por esta tipología de obras. Así, se han publicado trabajos sobre glosarios científicos y técnicos (Carpi & De Beni, 2021; García Jáuregui, 2012; Gutiérrez Rodilla, 2010; Torres Martínez, 2018) y dialectales (Martín Cuadrado, 2024; Sánchez Mora, 2018), entre otros. De manera general, respecto a la tipología, se puede consultar Ahumada Lara (2000), Álvarez de Miranda (1995), Fajardo Aguirre (2024) y Haensch (1982).

seguido por el enunciado definidor. No contiene información gramatical, marcación ni etimologías¹⁹, lo que puede explicarse al atender a su naturaleza: se trata de un anexo a una obra técnica, de contenidos muy básicos que, además, no centra su interés en lo lingüístico. Como norma general, los lemas son monomórficos, aunque ciertos artículos contienen lemas polimórficos en los que la voz general aparece complementada o modificada por palabras que acotan su extensión semántica, presentadas a veces en cursiva (*ACENTO á la frase*, *NUTRIR los sonidos*, *PIFIAR ó hacer pifias* o *PINTURA musical*).

Para organizar y analizar el contenido de la obra, hemos establecido una clasificación tripartita de la nómina del diccionario. Dentro de la lexicografía teórica o metalexigrafía, se ha consolidado la distinción entre *definición lingüística* y *definición enciclopédica* en función de cuál es la realidad que se define; nos hallamos ante una descripción de la palabra si se emplea una *definición lingüística*, mientras que se retrata la realidad misma en las *definiciones enciclopédicas* (Porto Dapena, 2002, p. 277). Esta separación, que tan fructífera resulta en la lexicografía teórica y práctica, no se puede aplicar al repertorio que nos ocupa, puesto que el contenido de sus artículos no se ajusta en muchos casos a una descripción ni de un elemento lingüístico ni de una realidad del mundo. Así pues, hemos seleccionado un nivel superior de análisis para establecer tres grupos: *artículos lingüísticos*, *artículos híbridos* y *artículos enciclopédicos*²⁰.

Puede resultar llamativa la categorización de algunas voces como artículos lingüísticos a la vista de la cantidad de información que ofrecen sus

¹⁹ En este último caso, con alguna excepción que comentaremos (véase nota 23).

²⁰ Entendemos *artículo* como el conjunto de informaciones que constituye cada una de las unidades independientes recogidas en un repertorio lexicográfico (Porto Dapena, 2002, p. 183; Martínez de Sousa, 2009, p. 123). En este caso, la naturaleza de la descripción no es siempre semántica, como veremos más adelante. Cabe mencionar, no obstante, que esta clasificación es meramente instrumental; es decir, la empleamos para el análisis de este pequeño diccionario porque permite identificar patrones respecto a la realidad que se pretende definir y el tipo de artículo que se emplea, aun cuando sabemos las incoherencias teóricas en que podemos estar incurriendo.

definiciones (véase *Frasear* en la tabla 1). No obstante, como trataremos de explicar, no fundamentamos la distinción en la cantidad de datos que se ofrece sobre el término, sino en el plano al que se refieren: la palabra —*artículos lingüísticos*— o la realidad —*artículos híbridos* o *enciclopédicos*— (distinción ya planteada, por otra parte, por lexicógrafos como Ahumada Lara, 2001). Esta diferencia se ilustra muy bien al contraponer dos voces análogas que designan personas: mientras la definición de *aficionado*, cuyo enunciado aporta hasta cuatro rasgos semánticos distintos (“El que gusta de la Música. El que tiene algún conocimiento en este arte y se ocupa en él sin ejercitarlo, ó si lo ejercita es solamente para su diversion, pero sin ser músico de profesion”), se enmarca en todo momento en el terreno lingüístico, pues expone las características que diferencian *aficionado* de otras palabras, la de *acompañador*, que hemos clasificado como artículo híbrido y cuya extensión es menor, salta del plano de la palabra (“El que acompaña en los conciertos con el piano”) al de la realidad (“Un acompañador ha de ser buen músico, ha de saber á fondo la armonia, y sobre todo ha de tener un oido muy fino”). A continuación, explicamos con mayor profundidad y ejemplificamos cada una de las categorías que hemos establecido.

3.1. ARTÍCULOS LINGÜÍSTICOS

Hemos agrupado dentro de esta categoría todos aquellos artículos cuyo enunciado definidor ofrece información sobre el lema como palabra, es decir, los que contienen una *definición lingüística*²¹. En este caso, sí que es posible aplicar este concepto teórico, ya que nos hallamos ante definiciones que pueden conmutarse por el lema descrito. En su mayoría, son definiciones perifrásticas en las que se ofrece una frase que condensa el sentido de la voz.

²¹ No hemos reparado, sin embargo, en el modo en que se define la voz en cada caso, un aspecto que no forma parte del objeto de este estudio. Podemos apuntar que las definiciones lingüísticas del “Diccionario” no cumplen habitualmente su propósito de descodificar el significado de una palabra, pues incurren en problemas como la carencia de sistematicidad (véanse las dispares definiciones de *rondó* y *serenata*, voces que designan composiciones, en la nota 32), la falta de autosuficiencia (en lo referente a palabras técnicas empleadas en las definiciones no presentes en la nómina del propio diccionario) y, sobre todo, la imprecisión y subjetividad (véase *fuga* en la tabla 2), por mencionar algunos.

Del total de artículos consignados, hemos identificado 57 que se ajustan a las características mencionadas. Por ejemplo, como expone la Tabla 1, casi la totalidad de los verbos (12 de 13), relacionados todos con la práctica musical (ya sea instrumental, ya vocal o compositiva), presenta este tipo de definición:

DEDEAR	Mover los dedos con regularidad en un instrumento.
FRASEAR	Presentar el período musical con nobleza y elegancia, adornándole con todas aquellas gracias de que es susceptible, y que inspirados y prescritos emanen del buen gusto y de una buena escuela.
PIFIAR <i>ó hacer pifias</i>	es cuando tocando un fagot, un oboé, un clarinete ú otro instrumento, sale un punto chillon y desagradable. Esta frase se aplica tambien al canto ²² .

TABLA 1: Verbos con definiciones lingüísticas (Fuente: elaboración propia)

Otro grupo numeroso de voces (16) que designan personas y composiciones (o secciones de una composición) se definen de este modo, tanto de manera conceptual (perifrástica) como híbrida (Tabla 2):

CORIFEO	Voz griega que significa el Director del coro, ó bien aquel que lleva el compas ²³ .
PLAGIARIO	El que roba Música de otro autor y se la apropia.
FUGA	Pieza de Música en donde un canto llamado sujeto, dispuesto segun ciertas reglas de la armonia y de la modulacion, se le hace pasar sucesiva y alternativamente de una parte á otra.
HIMNO	Canto en honor de la divinidad.

TABLA 2: Sustantivos que designan personas o composiciones musicales con definiciones lingüísticas (Fuente: elaboración propia)

²² Como puede verse aquí, no todas las definiciones son perifrásticas. Hay, como en el caso de *Pifiar*, definiciones de tipo híbrido “con mezcla de información gramatical y funcional” (Porto Dapena, 2002, p. 283), propias de la lexicografía tradicional o la elaborada por aficionados. Aquí el verbo *pifiar* emplea una fórmula (“es cuando”) para introducir el contenido conceptual (“salir un punto chillon y desagradable tocando un fagot, un oboé, un clarinete ú otro instrumento”).

²³ A pesar de no incorporar información etimológica de manera sistemática, Roca y Bisbal especifica el origen de algunos cultismos y composiciones grecolatinas a través de la fórmula “Palabra/Voz [origen] que significa”, bien coincida el sentido original con el castellano (como en *Corifeo*), bien se ofrezca el significado de partida y el castellano (véase *Metronomo*: “Palabra griega que significa medida y ley, ó sea péndola: este instrumento indica con el grado de lentitud ó de celeridad de sus oscilaciones”).

Los conceptos que representan estas voces son relativamente sencillos y el usuario puede comprenderlos fácilmente a través de estas definiciones. Ahora bien, y aunque los *glosarios escondidos* se inclinen, en algunos casos, por indicaciones muy sencillas (Fajardo Aguirre, 2024, p. 318), es curioso que se emplee esta tipología definicional a la hora de explicar voces pertenecientes a un nivel más profundo de la disciplina, como son los términos relacionados con la armonía o la melodía. Los tecnicismos propios de la teoría musical son menos accesibles para el estudiante lego que se acerca a una obra de nivel básico y que probablemente desconoce muchos de ellos (que tampoco aparecen descritos profusamente en las lecciones), de lo que cabría esperar mayor detenimiento, precisión y objetividad al exponer su contenido. Con los siguientes ejemplos, podemos intuir que el objetivo del autor no es ni única ni fundamentalmente enriquecer y facilitar el aprendizaje de las lecciones ofreciendo glosas que descifren las palabras facultativas, sino que puede que haya, como veremos, otras intencionalidades veladas. Para ilustrar este rasgo, en la Tabla 3 incluimos el mismo artículo en el *Diccionario técnico de la música* (1894) de Pedrell, repertorio culmen de la tradición de diccionarios musicales del siglo XIX, de modo que se evidencien las diferencias entre uno de los testimonios más tempranos de lexicografía musical y un diccionario propiamente técnico.

	“Diccionario” de Roca y Bisbal	<i>Diccionario técnico de la música</i> de Pedrell
MACSIMA	Figura de la Música antigua que vale dos compases de compasillo. La <i>Longa</i> , otra de las figuras antiguas vale 4 compases, y la <i>breve</i> 2.	Antigua figura de nota musical, de forma cuadrilonga, con una plica ó trazo hacia abajo á su lado derecho. Representaba en la antigua notación la unidad musical, lo mismo que la <i>semibreve</i> en el actual sistema de notación. Desapareció este signo cuando empezó a indicarse la medida, ordenada por líneas divisorias en el pentágrama (s. v. <i>maxima</i>).
MODULACION	Arte de conducir el canto y la armonía por muchos modos.	En la técnica de la armonía entiéndese por modulación el acto de pasar de un tono á otro, y aún sencillamente, del modo mayor al menor ó viceversa.

PARTITURA	Colección de todas las partes de una pieza de Música, en donde se vé por la reunión de aquellas la armonia que forman entre sí.	Sistema de escribir la música á muchas partes, ó conjunto de pautadas horizontales de cinco líneas ó pentágramas colocadas unas debajo de las otras y reunidas verticalmente por medio de líneas divisorias verticales sobre cuyas pautadas se escriben las partes para las diversas voces ó instrumentos, destinadas á ejecutarse simultáneamente, como las partes de un cuarteto, de una sinfonía, de una ópera teatral, de un oratorio, una misa, etc. [...].
-----------	---	--

TABLA 3: *Tecnicismos de teoría musical con definiciones lingüísticas*
(Fuente: elaboración propia)

3.2. ARTÍCULOS HÍBRIDOS

Bajo la denominación *artículos híbridos* se recogen aquellos casos en los que primeramente se ofrece una definición tradicional, como las que hemos descrito en el apartado anterior, para incluir después una glosa enciclopédica de diferente extensión. Esta información adicional no se enmarca dentro de la definición, en cuyo caso hubiéramos clasificado estas voces como *artículos lingüísticos* (véase §3.1); es, por lo tanto, contenido referido a la realidad que representan las palabras²⁴. Los añadidos, además, no se corresponden con rasgos que permiten identificar más fácilmente el *definiens* —a través de una descripción más precisa y pormenorizada de sus características en el plano de la realidad, como sucede en las *definiciones enciclopédicas*²⁵—, sino que tienen diferente función.

²⁴ En el *Manual* de Porto Dapena (2002), se emplea varias veces el término *definición híbrida*. No es posible establecer analogías entre nuestra propuesta y los casos que el autor clasifica así, puesto que no nos hallamos ante definiciones en las que únicamente se produce un cruce entre metalengua de signo y metalengua de contenido, es decir, definiciones conceptuales y funcionales (pp. 270, 283-284, 302, 314), que hemos registrado como *artículos lingüísticos* (véase nota 22); tampoco nos enfrentamos a definiciones en las que la información enciclopédica es de dos tipos, como teleológica y genética o descriptiva y teleológica (pp. 280-281).

²⁵ “En definitiva, al lexicógrafo no se le presenta otra alternativa que acumular, enciclopédicamente, todo cuanto de un modo u otro contribuya a una más efectiva identificación de la realidad designada por la palabra que sirve de entrada en el diccionario” (Porto Dapena, 2002, p. 279).

En el “Diccionario” de Roca y Bisbal, hemos contabilizado 27 artículos, de diferentes campos semánticos, que presentan las características mencionadas. Para ilustrar esta tipología, vamos a exponer algunos ejemplos organizados según la motivación que cumple la glosa.

En primer lugar, varias voces relacionadas con la teoría musical (y, en concreto, con la armonía y la melodía) incluyen información sobre alguna tipología que puede establecerse dentro de la realidad definida. Precisamente, los tecnicismos son palabras propensas a contener taxonomías más profundas, por lo que no resulta extraña la relación que se establece entre los apuntes tipológicos y la “definición” de términos teóricos (véase Tabla 4).

ACORDE	La union de dos ó mas sonidos ejecutados á la vez. Hay dos especies de acordes: consonantes y disonantes, ó sean perfectos é imperfectos. Los consonantes son la 3 ^a 5 ^a y 8 ^a ; la 3 ^a y 6 ^a ; tanto mayores como menores [...].
GENERO	Modo de disponer los sonidos para formar un canto. En la Música se cuentan cuatro, y son: 1 ^o género <i>diatónico</i> , nombre griego que significa andar por tono ó por escala, y consistente en la progresión de los sonidos por intervalos de un tono. 2 ^o jénero (<i>sic</i>) <i>cromático</i> , que quiere decir colorido, porque son necesarios otros signos para espesarle, como los accidentes [...].

TABLA 4: *Artículos híbridos que presentan tipologías (Fuente: elaboración propia)*

Varios sustantivos que designan a personas o se relacionan con el ejercicio de la música contienen recomendaciones instructivas, bien sobre el modo de alcanzar la virtud en la profesión que se define o las cualidades ideales para el oficio, bien acerca de la perfecta ejecución vocal o instrumental. También constituye un artículo híbrido el verbo *vocalizar*, como ilustra la Tabla 5.

ARTISTA <i>musical</i>	El artista musical es el que estudia la Música para perfeccionarla. No debe considerarla como á objeto de una práctica mecánica, sino como á objeto de la reflexión y del estudio científico. No solo debe escitar placeres transitorios, sino ejercitarse tambien con intencion de ennoblecer al hombre.
VOCALIZAR	Cantar con las vocales en lugar de los monosílabos de las notas. Este estudio es interesantísimo para aprender á cantar.

TABLA 5: *Artículos híbridos que contienen recomendaciones (Fuente: elaboración propia)*

Finalmente, en la Tabla 6, presentamos sustantivos de temática dispar que, tras ser brevemente descritos, contienen una explicación de carácter teórico o apuntes históricos, junto a otros casos en los que simplemente se añade una disertación acerca de algún aspecto de la realidad representada por el lema.

CRONOMETRO	Este instrumento es un metrónomo perfeccionado. Indica todas las medidas del movimiento, y cuando se quiere divide los compases de dos, tres, ó cuatro partes etc. [...] El conservatorio de Música de Paris reconoció por un documento oficial el mérito de este instrumento que fue inventado por M. Bienaimé hijo, relojero de Amiens.
MELODIA	Bajo el nombre de <i>melodia</i> , hablando con toda la estension de la palabra, se entiende una sucesiva union de sonidos en proporcion ritmica, la cual es una union simultánea de los sonidos [...]. La melodia pertenece en un todo á la imajinacion: con esta y el gusto cualquiera podrá inventarse melodias; luego podremos decir sin rebozo que esto no es otra cosa mas que aquel nombre májico de que tanto se habla en los estrados [...].
ORQUESTA	Se dice orquesta el lugar donde se sientan los músicos que tocan, ó bien á la coleccion de todos los instrumentos. En este último caso es cuando se dice la orquesta es buena ó mala. El cálculo de los instrumentos que debe haber en la orquesta de una ópera es como sigue: seis violines y un violoncello por cada contrabajo; una viola, dos trompas y dos clarinetes, por cada cuatro violines; y por cada diez de estos un trompon. etc.

TABLA 6: *Artículos híbridos con información teórica, histórica o disertaciones*
(Fuente: elaboración propia)

3.3. ARTÍCULOS ENCICLOPÉDICOS

El tercer grupo que hemos diferenciado está constituido por monografías, generalmente largas, que exponen un tema concreto. Estos 36 artículos no incluyen ya un enunciado que explique el contenido semántico de la voz; en su defecto, insertan directamente la materia que se quiere tratar. De hecho, se alejan tanto del concepto tradicional de artículo que, en unos pocos casos, incluyen en la microestructura una suerte de subtítulo, en cursiva o redonda tras el lema, que explicita el asunto concreto que se aborda (véanse, por ejemplo, CANTANTE. *Cantante actor*, CANTO. *Sobre su origen regular, irregular, vocal é instrumental* o INSTRUMENTOS. Su division (respecto de la edad, de las naciones etc.)). Nos encontramos aquí, pues, un rasgo específico

de este repertorio, alejado de la finalidad con la que se concibe este tipo de obras.

En ocasiones, esta materia es similar a las añadiduras enciclopédicas que presentaban los artículos híbridos, aunque, como hemos dicho, sin una definición previa. Los casos de la Tabla 7, por ejemplo, exponen únicamente la clasificación que se establecía para los afectos o los atributos que debía poseer un cantante de ópera:

AFECTOS	Los afectos del recitativo, por lo regular son los siguientes: de enojo, de compasion, de temor, de violencia, de tedio, de placer y de amor. El enojo se espresa con un jénero de voz conmovida, que tiende á lo agudo, y si fuese muy vehemente, con un grito espreso de una voz precipitada. La compasion ecsije una voz débil. El temor una voz humilde que vaya escitando [...].
CANTANTE	Para ser un perfecto cantante no basta tener buena voz cultivada por el mejor método, y susceptible de mucha ejecucion; debe por otra parte conocer á fondo la lengua en que canta para pronunciar bien y acentuar las palabras, comprender su preciso significado y saber aprovechar todas las finuras del estilo. Si un cantante se dedica al teatro debe ser muy instruido en la mitologia y en la historia antigua y moderna [...]²⁶.

TABLA 7: Artículos enciclopédicos (Fuente: elaboración propia)

Las voces agrupadas como *artículos enciclopédicos* presentan, en líneas generales, las características que acabamos de mencionar²⁷. No obstante, dentro de esta categoría se encuentran dos artículos peculiares. En ellos, el lema no es una unidad monomórfica (o una palabra con algún modificador o complemento que acota su extensión, como en *Emision de la voz* o *Pintura musical*), sino que representan realidades abstractas sobre las que se divaga.

²⁶ Esta definición se extiende 27 líneas más que culminan con la siguiente afirmación: “estas son las diversas cualidades, cuya union es necesaria para constituir un buen actor del teatro lírico”.

²⁷ Por ejemplo, los artículos *Acento* (*gramatical, oratorio, patético*), *Estilo*, *Frase*, *Instrumentos*, *Misa*, *Pintura musical* o *Signos de la música* incluyen algún tipo de taxonomía. Por su parte, *Canto*, *Oda sagrada* y *Sinfonia* ofrecen información histórica. Se incluyen sugerencias pedagógicas o cualidades a alcanzar en *Compositor*, *Emision de la voz*, *Fantasia*, *Lengua musical*, *Marcha* y *Prosodia*. En otros artículos, como *Voz*, se explica el funcionamiento de algo dando por hecho que se conoce lo que es.

Por tanto, actúan como meros títulos que anuncian la temática de la exposición, pero no se refieren a ninguna realidad musical de la que se quiere, por ejemplo, explicar su historia, anotar sus características o comentar su funcionamiento.

Estos artículos, cuyo contenido se relaciona y complementa, son *Influencia de la Música y Naturaleza y fin de la Música*. En el primero, se ensalza la música como un arte inherente a la condición del hombre, capaz de pulir la personalidad e, incluso, de influenciar a los animales²⁸, mientras que el segundo constituye una apología de la concepción italianista según la cual la expresión de los sentimientos humanos es la razón de ser de la música²⁹. Las ideas manifestadas en estos largos artículos son de gran valor para musicólogos e historiadores de la música.

4. EL OBJETO DEL “DICCIONARIO”

La inclusión de 63 artículos híbridos y enciclopédicos pone de relieve que la descodificación lingüística no es la única razón de ser del vocabulario. Aunque no hayamos examinado en profundidad la microestructura del repertorio, se ha evidenciado la subjetividad e imprecisión en la descripción de términos, un modo de proceder que, en lugar de facilitar el aprendizaje de estas voces facultativas, dificulta en muchos casos la comprensión del significado. Por tanto, como adelantábamos en §3, Roca y Bisbal probablemente ideó el “Diccionario” no solo para la explicación de terminología musical, sino con otra

²⁸ “La Música se usa mucho en el día, como medio poderoso para suavizar las costumbres. [...] Este último la considera como medio precioso para escitar sentimientos religiosos, para endulzar el carácter y las pasiones, para poner la armonía entre los pensamientos y afectos, para justificar el amor del orden y de lo bello, y para animar el instinto del amor patrio. [...] Pero el hombre no es el único viviente sensible á los dulces acentos de la Música: muchos animales, desde el elefante al insecto, manifiestan el placer que experimentan cuando la oyen. La Música alienta al caballo en la guerra” (pp. 120-121).

²⁹ “Paraque (*sic*) la Música sea conforme á su naturaleza y llene su objeto, debe ser el eco del tono escitado en el sentimiento, una fiel espresion del estado interno de la facultad sensitiva que alternan con la union de los sentimientos humanos: toda Música exterior debe ser primer Música en nuestro interior” (p. 134).

función adicional: como sumario ideológico análogo a la “Reseña histórica de los progresos de la Música” con que da comienzo la *Gramática musical*.

A lo largo de todo el repertorio, se pueden percibir dos temas constantes que afloran en los artículos, especialmente en los que hemos clasificado como híbridos y enciclopédicos: de una parte, la defensa de la música como un arte que apela al sentimiento, en consonancia con las corrientes que estaban llegando y consolidándose desde Italia, y, de otra parte, la supremacía de la música vocal sobre la instrumental. El impacto de la ópera italiana en España fue mayúsculo y ocasionó un cambio de paradigma que supuso el abandono del contrapunto, es decir, la concepción de la música como una ciencia que apela a la razón y que, por tanto, se rige por reglas y prohibiciones. En el siglo XVIII y a principios del XIX, esta pugna continuaba vigente, aunque, a medida que avanza el siglo, se impone el enfoque sentimentalista, que se fundamenta sobre la música acordal y promulga que no es una ciencia sino un arte, por lo que su campo de acción son, directamente, los sentimientos humanos³⁰.

Al mismo tiempo, la ópera sitúa la música vocal en primer plano. Como veremos en las ideas expuestas por Roca y Bisbal, la unión de música y texto era la expresión artística más elevada por su capacidad de manifestar las pulsiones del autor en dos planos que se complementaban. Como resultado, la música española abandona las exhibiciones instrumentales —o las recluye en pequeños espacios, como los salones burgueses— hasta mediados del XIX, cuando los conciertos sinfónicos toman impulso y comienzan a ocupar el terreno anteriormente dominado por los espectáculos líricos³¹.

³⁰ Esta postura se importa desde Italia junto a la ópera, un espectáculo musical que no se entiende sin la exacerbada emotividad.

³¹ Tal es la importancia de la música vocal en la época que el Liceo, al tiempo de su fundación en 1837, centraba sus enseñanzas en el canto y la declamación (Morales Villar, 2008, p. 497). Asimismo, el conservatorio de Madrid, creado en 1830, recibió múltiples críticas por su excesivo italianismo y por orientarse fundamentalmente a la formación de músicos para la ópera.

Estas dos ideas salen a la luz en varios puntos del “Diccionario”, especialmente en los artículos híbridos y enciclopédicos³². A pesar de su extensión, incorporamos a continuación fragmentos de *cancion* y *canto*, artículos que hemos categorizado como híbrido y enciclopédico respectivamente, porque ilustran la expresión de esta postura a la perfección.

CANCION. La cancion fué en todos los paises la primera especie de Música que cantaron los hombres. Es la forma mas simple y natural para manifestar la espresion de los sentimientos, y de todas las producciones de la poesia unidos á la Música, la única por medio de la cual cada uno por sí solo puede pronunciar sus sentimientos con el canto, y procurarse un alivio en las horas de trabajo. [...] El sentimiento fuerte pertenece á la oda, y el mas fuerte presentado con toda vivacidad, al himno [...] (p. 87).

CANTO. *Sobre su origen regular, irregular, vocal é instrumental.* Mucho se ha discutido para poder dilucidar la famosa cuestion acerca del origen del canto. Hay quien lo considera natural al hombre, y por consiguiente coetáneo con el mundo; otros, entre ellos Rousseau, son de contrario parecer [...]. Es muy cierto que el canto, como espresion voluntaria é irregular del sentimiento, nace tambien sin imitacion; y asi como el hombre sentia antes, y mas vivamente que no pensaba, del mismo modo cantó tambien antes de hablar. [...] Dejando aparte el mecanismo que supone un instrumento para averiguar la imitacion de una determinada melodia, resulta que la voz humana por sí sola no podría dar una segura norma para una melodia ó para una escala. ¿y no vemos por último en el dia en qué la Música ha llegado á un alto grado de perfeccion, que para cantar con ecxactitud se necesita el auxilio de un instrumento? ¿Sucederia esto cuándo su infancia?... Ciertamente que no. [...] Considerado como arte el objeto del canto de la voz humana, se ha de espresar aquella melodia y aquel afecto que corresponden al sentimiento de la composicion musical y de las palabras. El mismo objeto tiene el canto dispuesto para cualquier instrumento, á escepcion de las palabras [...] (pp. 90-92).

³² Aunque no se manifieste de un modo tan evidente, algunos artículos lingüísticos también incluyen definiciones en las que se puede deducir la postura del autor. Por ejemplo, las siguientes voces, que designan tipos de canciones, se definen en relación con las sensaciones que producen: *rondó* (“El rondó consiste en un sentimiento sencillo que se repite variándolo siempre; este es por decirlo así el soneto de la Música instrumental”) y *serenata* (“La serenata es el idilio de la Música instrumental, inspira tiernos y quietos sentimientos, y es de un jénero musical fácil y alegre”). Lo mismo ocurre con la referencia que hay en *Fraser* sobre el *buen gusto*, un concepto estrechamente ligado a las bellas artes (“Presentar el período musical con nobleza y elegancia, adornándole con todas aquellas gracias de que es susceptible, y que inspirados y prescritos emanen del buen gusto y de una buena escuela”). Finalmente, en *Componer* directamente se clasifica la música como un arte (“Inventar y arreglar la Música segun reglas del arte”).

Es evidente, pues, la adscripción total del autor al italianismo musical. Albet y Alier (1973, pp. 82-83) ya expusieron que “el italianismo de la formación básica del autor surge a cada momento”, puesto que “en el terreno teórico, concede gran importancia a la melodía y elogia la aptitud de la lengua italiana para el canto”. Estos musicólogos captaron además su dominio de la lengua italiana, apreciación basada en la perfecta ortografía que presentaban las voces italianas en contraste con los errores que figuraban en palabras de otras lenguas. El estudio que hemos presentado confirma la primera apreciación, pero el análisis nos ha permitido constatar asimismo su dominio de la lengua italiana. Aunque no hemos profundizado en las fuentes en las que se basa, sí que hemos advertido la deuda del glosario con un repertorio italiano: el *Dizionario e bibliografia della musica* (1826) de Lichtenthal. De hecho, algunos artículos, aunque no hemos determinado qué porcentaje total, se trasladan palabra por palabra de esta obra (Tabla 8):

	“Diccionario” de Roca y Bisbal	<i>Dizionario de Lichtenthal</i>
ACOMPAÑAMIENTO	El tratado metódico puesto en la primera línea en una composición musical, recibe varias partes que le sostienen, dan vigor á su fuerza expresiva, y hacen que se distinga simultáneamente la armonía que él pide, determinando el orden y el diseño. La unión de estas partes diversamente ajustadas se llama <i>acompañamiento</i> , ora signifique la misma armonía, ora la ciencia de los acordes, ora la ejecución del bajo continuo [...].	Il tratto melodico posto in prima linea in una composizione, riceve varie parti che lo seguono, lo sostengono, invigoriscono la sua forza espressiva, e fanno sentire simultáneamente l’armonia ch’egli richiede, e di cui ha determinato l’ordine e il disegno. L’unione di queste parti diversamente aggiustate chiamasi <i>Accompagnamento</i> (s. v. <i>accompagnamento</i>).
PERIODOLOGIA	La periodología tiene por objeto la simetría rítmica, y enseña el modo de unir las singulares frases en un completo período; la <i>cuadratura</i> , llamada así, es un número semejante de miembros de la medida de tres, de cuatro, de cinco, etc: los más agradables son de cuatro.	Questa scienza che ha per oggetto la simetría rítmica, insegna il modo di unire le singole frasi in un completo periodo [...] come pure allá così detta <i>quadratura</i> , o sia numero somigliante de’membri della misura di tre, quattro, cinque, ec.; i più aggradevoli sono quelli di quattro [...]. (s. v. <i>periodologia</i>).

TABLA 8: Artículos cuya fuente es el *Dizionario de Lichtenthal* (Fuente: elaboración propia)

5. CONCLUSIONES

El estudio del “Diccionario de algunos nombres que se usan en la Música que no se hallan en el cuerpo de la obra” ha constatado, en primer lugar, la adscripción del autor a las ideas italianizantes, manifiestas tanto en la introducción —“Preliminar, ó reseña historica de los progresos de la Musica”— como en el glosario. Así, se prioriza la música vocal, directamente relacionada con el éxito de la ópera, y la concepción por la que esta, frente a la instrumental, es más apta para la expresión de sentimientos, objetivo natural de la música.

En segundo lugar, y a pesar de su inserción en una obra de naturaleza pedagógica y su concepción como *glosario escondido*, el repertorio no parece ser útil como apéndice didáctico que facilite la comprensión de términos ininteligibles, al menos en lo relativo a la teoría musical. La brevedad e imprecisión con la que se definen los términos más técnicos de la música, una disciplina cuya enseñanza se encontraba en un estado inicial, contrasta con la recreación que el autor manifiesta en las voces de carácter más general. De este modo, se aproxima más a una obra de carácter divulgativo, dirigida a difundir los avances de la música y las ideas italianas en el formato de diccionario, que a un texto didáctico que complementaba el aprendizaje autodidacta que proponía la *Gramática musical*. Ello no es óbice, sin embargo, para valorar el “Diccionario” como una manifestación primitiva de lexicografía musical castellana a la que es necesario atender para comprender la génesis de la disciplina.

Finalmente, se constata la importancia de la lexicografía italiana en los albores de la lexicografía musical española. Si bien la corriente oficial de diccionarios musicales, inaugurada en 1852 con el *Diccionario de la música* de Antonio Fargas y Soler, camina paralela a los repertorios musicales franceses³³, parece que las obras precedentes toman como fuente textos escritos en italiano³⁴.

³³ De hecho, Fargas y Soler también se apoya en el *Dizionario* de Lichtenthal, pero a través de la traducción francesa que publica Dominique Mondo en 1839 (Alejandro-Hernández, en prensa).

³⁴ Aunque no es una obra redactada originalmente en español, una de las primeras manifestaciones de lexicografía musical en España es el “Diccionario” inserto en *Del origen y reglas de la musica* (1796), una traducción de la obra escrita por Eximeno en italiano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahumada Lara, I. (2000). Los glosarios escondidos: contribución a la bibliografía sobre las hablas andaluzas. En I. Ahumada Lara (ed.), *Estudios de lexicografía regional del español* (pp. 117-125). Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Ahumada Lara, I. (2001). Problemas de la definición enciclopédica en las palabras especializadas. En M. Bargalló Escrivà, E. Forgas Berdet, C. Garriga Escribano, A. Rubio & J. Schnitzer (coords.), *Las lenguas de especialidad y su didáctica: Actas del Simposio Hispano-Austriaco* (pp. 59-68). Universitat Rovira i Virgili.
- Albet, M. & Alier, R. (1973). Reseña histórica de los progresos de la música. (Introducción y notas de Montserrat Albet y Roger Alier). *D'art*, 2, 81-93.
- Alejandro-Hernández, G. (en prensa). Génesis de la lexicografía musical española: el Diccionario de música (1852) de Antonio Fargas y Soler. En *Actas del V Congreso Internacional sobre el español del siglo XIX: "Nuevos discursos para nuevos contextos"*.
- Álvarez de Miranda, P. (1995). Hacia una historia de los diccionarios españoles en la Edad Moderna. *Bulletin hispanique*, 97(1), 187-200. <https://doi.org/10.3406/hispa.1995.4859>
- Boter de Palau, J. (1983). La música a Catalunya (1800-1875). *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, 17, 25-29.
- Brugarolas Bonet, O. & Aviñoa Pérez, X. (2018). L'ensenyament musical civil privat a Catalunya entre 1792 i 1838. Noves aportacions al seu estudi. *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*, 32, 305-333.
- Carpí, E. & De Beni, M. (2021). El glosario escondido en *El arte culinario* (1900) de Adolfo Solichón. *Scripta: Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 18, 100-114. <https://doi.org/10.7203/scripta.18.22766>
- Contreras Izquierdo, N. M. (2003). La lexicografía monolingüe del español en los siglos XIX y XX. *Res Diachronicae*, 2, 439-447.
- Corminas, J. (1849). *Suplemento á las Memorias para ayudar á formar un diccionario crítico de los escritores catalanes*. Imprenta de Arnaiz.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart* = Finscher, L. (ed.). (1997). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*. (2.^a ed., Vol. 6). Bärenreiter.
- Eximeno, A. (1796). *Del origen y reglas de la musica, con la historia de sus progresos, decadencia y restauracion* (Trad. A. F. A. Gutiérrez). Imprenta Real. (Trabajo original publicado en 1774).
- Fajardo Aguirre, A. (2024). Los glosarios escondidos del español: fuentes y tipología. En A. Fajardo Aguirre, D. Torres Medina & C. Díaz Rodríguez (coords.), *Lexicografía del español: panhispanismo e internacionalización* (pp. 315-332). Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/b20505>
- Fargas y Soler, A. (1852). *Diccionario de música, ó sea explicación y definicion de todas las palabras técnicas del Arte, y de los instrumentos músicos antiguos y modernos, segun*

- los mejores diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania*. Imprenta de Joaquín Verdaguier.
- Fétis, F. J. (1864). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. (2.^a ed., Vol. 7). Librairie de Firmin Didot frères, fils et C.^{ie}.
- García Jáuregui, C. (2012). El glosario médico de Bartolomé Hidalgo de Agüero (1604): voces anatómicas en el periodo renacentista. En A. Nomdedeu Rull, E. Forgas Berdet & M. Bargalló Escrivà (coords.), *Avances en lexicografía hispánica. Volumen 2* (pp. 353-358). Universitat Rovira i Virgili.
- GEC = *Gran enciclopèdia catalana digital*. Consultado el 30 de julio de 2024. <https://www.encyclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana>
- Gutiérrez Rodilla, B. M. (2010). Sobre lexicografía médica del renacimiento castellano: los vocabularios de Andrés Laguna y Bartolomé Hidalgo de Agüero. *Revista de lexicografía*, 16, 59-74. <https://doi.org/10.17979/rlex.2010.16.0.3805>
- Haensch, G. (1982). Tipología de las obras lexicográficas. En G. Haensch, L. Wolf & S. Ettlinger (eds.), *La lexicografía. De la lingüística teórica a la lexicografía práctica* (pp. 95-187). Gredos.
- Lacal, L. (1899). *Diccionario de música, técnico, histórico, bio-bibliográfico*. Estenotipia y Tipografía San Francisco de Sales.
- Lavignac, A. & Laurencie, L. (1920). *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. (Vol. 1). Librairie Delagrave.
- Lichtenthal, P. (1826). *Dizionario e bibliografia della musica*. Antonio Fontana.
- Martín Cuadrado, C. (2024). Estudio del léxico incluido en el glosario escondido de Anselmo Fletes Bolaños: “Lenguaje vulgar, familia y folklórico de Chile y Nicaragua” (1928). *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 50(2). <https://doi.org/10.15517/rfl.v50i2.60559>
- Martínez de Sousa, J. (2009). *Manual básico de lexicografía*. Ediciones Trea.
- Melcior, C. J. (1859). *Diccionario enciclopédico de la música*. Imp. Barcelonesa de Alejandro García.
- Morales Villar, M. C. (2008). *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: Técnica vocal e interpretación de la música lírica* [Tesis doctoral. Universidad de Granada]. DIGIBUG: Repositorio Institucional de la Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/2044>
- New Grove Dictionary* = Sadie, S. (ed.). (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol. 5). Macmillan Publishers Limited.
- Orellana Calderón, R. (2019). Léxico *in musica*. Notas sobre el origen de la lexicografía musical moderna. En J. Sanmartín Sáez & M. Quilis Merín (coords.), *Retos y avances en lexicografía: los diccionarios del español en el eje de la variación lingüística* (pp. 173-186). Asociación Española de Estudios Lexicográficos.

- Parada y Barreto, J. (1868). *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Gran fábrica de pianos y casa editorial de B. Eslava.
- Pedrell, F. (1894). *Diccionario técnico de la música*. Imprenta de Víctor Berdós.
- Pedrell, F. (1908). *Catàlech de la Biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*. (Vol. 1). Palau de la Diputació.
- Porto Dapena, J. A. (2002). *Manual de técnica lexicográfica*. Arco Libros.
- Quilis Merín, M. (2019). Luisa Lacal, la primera lexicógrafa española, y su *Diccionario de la música, técnico, histórico, bio-biográfico* (Madrid, 1899). *RAHL: Revista Argentina de Historiografía Lingüística*, XI(1), 47-75.
- Roca y Bisbal, J. B. (1837). *Gramática musical, dividida en catorce lecciones. Obra utilísima para los que quieran aprender la música, resumen para los que la saben, é introducción para todos los métodos*. Imprenta de Joaquín Verdaguer.
- Rubio Amondarain, M. (2023). *La disciplina musical en la lexicografía Española del siglo XIX* [Trabajo de Fin de Máster. Universidad Nacional de Educación a Distancia]. e-Spacio. Repositorio institucional de la UNED. <https://hdl.handle.net/20.500.14468/21639>
- Saldoni, B. (1860). *Efemérides de músicos españoles, así profesores como aficionados*. Imprenta de la Esperanza.
- Saldoni, B. (1881). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. (Vol. 4). Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull.
- Sánchez Mora, A. (2018). Los glosarios escondidos de la literatura costarricense. Aporte bibliográfico y creación de una plataforma de búsqueda. *Káñina: Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, 42(2), 113-131. <https://doi.org/10.15517/rk.v42i2.34600>
- Subirá, J. (1970). Un panorama histórico de lexicografía musical. *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, 25, 125-142.
- Torres Martínez, M. (2018). Léxico culinario decimonónico: el “glosario escondido” incluido en *El Practicón. Tratado completo de cocina* (1894) de Ángel Muro. *Diálogo de la lengua: Revista de filología y lingüística españolas*, 10, 56-75.