



MARIA RUBIO AMONDARAIN
<https://orcid.org/0009-0008-5011-191X>
marubi27@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid
Instituto Complutense de Ciencias Musicales

Los orígenes de la lexicografía musical en español. Comentarios metalexicográficos*

*The Origins of Music Lexicography
in Spanish. Metalexicographic Observations*

Las obras lexicográficas han desempeñado un papel fundamental en la difusión del conocimiento científico, reflejando la innovación y el desarrollo de diferentes disciplinas que conforman la sociedad. La música, como expresión cultural, ha sido objeto de estudio en dichas obras, y sus términos han formado parte de este proceso de sistematización y divulgación. En el caso del español, durante el siglo XVIII, el auge de la actividad musical en España propició la aparición de traducciones y vocabularios en castellano, integrados en obras de distinta naturaleza. Esto propició que en el siglo XIX se empezaran a elaborar diccionarios centrados exclusivamente en el léxico musical tomando como referentes los producidos en Europa y, específicamente, en Francia. Así pues, este artículo pretende desvelar los orígenes de la producción y el diálogo textual de los primeros diccionarios musicales independientes y relevantes en español publicados entre 1852 y 1899, a partir de una metodología y una estructura basadas en la historiografía lingüística.

Palabras clave: música, lexicografía, diccionarios de especialidad, lengua española, siglo XIX.

Lexicographical works have played an important role in the dissemination of scholarly knowledge, reflecting the creation and development of different disciplines that make up society. As a cultural expression, music has been the subject of these types of works and musical terms have formed part of this process of systematisation and dissemination. During the 18th century, the boom in music making in Spain led to the emergence of translations and vocabularies written in Spanish, which were included in works of different kinds. In the 19th century, this led to the compilation of the first dictionaries exclusively focusing on musical terms, based on those produced in Europe and, specifically, in France. This article aims to identify the origins of the production and textual dialogue of the first independent and specialised music dictionaries published in Spanish between 1852 and 1899, employing a methodology based on linguistic historiography.

Keywords: music, lexicography, specialised dictionaries, Spanish (language), 19th century.

* Este artículo se enmarca en el proyecto de I+D+i Léxico en español y ontología de la música, LEXIMUS (PID2022-139589NB-C31), financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER, UE.

Introducción

Los diccionarios y las obras lexicográficas han sido un instrumento clave a la hora de difundir conocimientos científicos, ya que son el reflejo de la innovación y desarrollo de la ciencia, cultura, industria y demás materias que conforman la sociedad (Layton 1965, 222). La música forma parte de la cultura y, como tal, sus respectivos conocimientos también han sido plasmados en estas obras. Aunque la lexicografía del español fue incluyendo poco a poco desde sus orígenes diferentes disciplinas a su campo de estudio (Ahumada Lara 2001, 47), hasta el siglo XIX no encontramos diccionarios o encyclopedias especializadas independientes en la disciplina musical en España.

Los primeros escritos sobre música en lenguas vernáculas se documentan a partir del Renacimiento (Diego Pacheco 2022, 304). En lengua española, los primeros enunciados sobre música se incluyeron ya en los primeros diccionarios generales, como el *Arte de la lengua castellana* de Nebrija (1492) o el *Tesoro de Covarrubias* (1611) (Rey 2022, 157-158; Subirá 1970, 127). Asimismo, la Real Academia Española fue introduciendo terminología musical en el *Diccionario de autoridades*, a partir de 1726 (Azorín 2012; López de Rego y Esteve-Faubel 2006; García-Antuña 2015; Martínez-Marín 2002-2004; Justiniano 2014). Es precisamente en este siglo cuando la actividad musical se incrementa en España (Martínez Marín 2002-2004, 620; Leza 2014) y, con ella, la producción en lengua castellana de pequeños vocabularios y repertorios incorporados en manuales o tratados, además de las traducciones de obras extranjeras (Gómez de Entrerría 2018, 276; Martín Moreno 1985). Esto allana el camino a la elaboración de diccionarios modernos¹ de terminología musical, que empezaron a producirse en el siglo XIX como fruto de una percepción de estancamiento del arte musical en España y con el objetivo de elevarlo al nivel de otros países europeos (Casares 1991, 260).

Este artículo examina los primeros diccionarios técnicos de música independientes en español y se estructura, en la línea de Zamorano Aguilar (2008, 2009, 2010, 2013 y 2017), en torno a tres conceptos clave de la historiografía lingüística, abordando cada obra como un acto lingüístico. De acuerdo con las convenciones de un estudio lingüístico, en primer lugar se analiza el *canon histórico* y, más específicamente, el *canon histórico interno explícito*, herramienta que permite identificar las tradiciones y referentes que orientan la elaboración de estas obras. En segundo lugar se estudian los elementos epitextuales, aquellos textos marginales como prólogos o notas que frecuentemente pueden exponer los métodos empleados y los modelos seguidos por los autores. Finalmente, se explora la *transtextualidad*, junto con las *series textuales*, aproxi-

¹ Son diccionarios que siguen los principios de la lexicografía moderna que se establecieron en el siglo XIX. Se encuentran en ellos, por ejemplo, el objetivismo o el uso de fuentes para respaldar la obra (Anglada Arboix y Bargalló Escrivá 1992).

mación que examina las relaciones de influencia y diálogo entre textos. Este enfoque permite comprender los procesos de creación subyacentes a la elaboración de estos diccionarios y pone de manifiesto un fuerte vínculo entre estos diccionarios escritos en lengua española y ciertos cánones extranjeros, particularmente aquellos procedentes del ámbito francófono, tal como los propios autores señalan en sus prólogos².

La terminología musical en diccionarios

Los tecnicismos fueron introducidos primeramente en diccionarios de carácter general. De acuerdo con Coseriu, el tecnolecto y, en consecuencia, los tecnicismos son los significantes que designan las realidades de diferentes disciplinas (1981, 97-98). Su tratamiento, tal y como se ha concebido tradicionalmente, sobre todo por influencia de la semántica estructural, no se puede equiparar al que se le da al conjunto del sistema lingüístico general: un término será constituido estrictamente por un significado y un significante no comunes (Rey-Debove 1971, 81). En esta línea, habitualmente se ha comprendido que las voces técnicas debían ocupar un espacio separado de aquellas unidades que tienen un significado lingüístico, quedando, por tanto, al margen de la lexicografía general. Esto supone que los tecnicismos han encontrado tradicionalmente su lugar en sus propios repertorios lexicográficos, en los llamados diccionarios de especialidad. Sin embargo, a pesar del rechazo evidente de los diccionarios generales a la inclusión indiscriminada de tecnicismos desde los inicios de la lexicografía monolingüe (Vidos 1961; Casares 1950; Fernández Sevilla 1974; Edo Marzá 2012), en la práctica, esta división teórica, aparentemente tan clara, resulta menos precisa (Ahumada Lara 2001).

Aunque el diccionario general de Nebrija incluya algunos tecnicismos pertenecientes al área de la medicina (Rey 2022, García-Macho 2010, 42), el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias (1611) es considerado el primer diccionario general en español que incluye tecnicismos de variadas disciplinas (Hernando García-Cervigón 2016, 283). Más tarde, el *Diccionario de autoridades* (1726, 8), tal y como señala en su prólogo, también añade algunos, siempre que sean –en teoría– de uso común.

Por su parte, las primeras recopilaciones de vocabulario de especialidad que han llegado a nosotros aparecen en forma de nomenclaturas, es decir, en repertorios léxicos de carácter temático agrupados en núcleos de interés en relación con la idea que se tiene de la realidad (Alvar Ezquerra 2012, 1993 [1987]). Esto se debe a que, hasta la aparición de la ordenación alfabética, los criterios empleados para ordenar el mundo y sus voces eran

² Las expresiones y la ortografía de los textos se han adaptado a las normas actuales.

extralingüísticos, es decir, se hacía conforme al contenido o la cosa designada y no según la forma de la voz (Ayala Castro 1992, 438; Guerrero Ramos 1996, 171). Por lo general, la organización solía ser de índole teológica, comenzando con temas relacionados con Dios, la Iglesia y otros asuntos espirituales, para luego abordar aspectos concernientes al ser humano y su entorno. Sin embargo, también podía adoptar un enfoque antropológico, partiendo del ser humano y profundizando en aspectos vinculados con este, como las partes de su cuerpo (Ayala Castro 1998).

En el caso del español, los primeros diccionarios de especialidad elaborados completamente en esta lengua fueron vocabularios marítimos publicados entre 1538 y 1600 (Rubio Serrano 1991; Ahumada Lara 2001; Silva López 2020). Gracias a la Ilustración y a la idea de la expansión del saber, es en el siglo XVIII cuando se llega al apogeo de este tipo de obras con la publicación de más de 150 diccionarios de especialidad, ya fueran producciones redactadas propiamente en español o traducciones. Se crean con el propósito de suplir las deficiencias tecnolectales de los diccionarios generales y, especialmente, las de los académicos (García Platero 2021, 165). En el siglo XIX, esta producción se acelera con la industrialización, bien mediante la actualización de diccionarios preexistentes, bien por el surgimiento y auge de nuevas técnicas y ciencias. Esto, a su vez, estimula la creación de nuevas designaciones en los campos de la ciencia y la técnica, debido a la dificultad que conlleva la adaptación de voces extranjeras procedentes de traducciones (Garriga Escribano 2019; 1998).

Encontramos precisamente en este contexto los primeros diccionarios musicales independientes³. En el siglo XVIII, la disciplina musical adquiere gran relevancia tanto en su aspecto práctico, impulsada en particular por la expansión de la música teatral y de cámara (Martínez Marín 2002-2004, 620; Leza 2014), como en su dimensión teórica, de manera que los ensayos y tratados que profundizan en esta materia ganan también difusión. De hecho, a mediados de este siglo, el enfoque del estudio de la música experimenta un cambio radical: deja de considerarse parte de las matemáticas dentro del *quadrivium*, como se hacía en la Edad Media y el Renacimiento. En su lugar, al percibirse más cercana al *trivium*, la música comienza a concebirse como parte de las bellas artes, reflejando una visión más orientada al lenguaje y a la expresión (García Pérez 2022, 93-94). En este contexto, la lexicografía musical en España también toma cada vez mayor relevancia (Subirá 1970, 125). Podemos observar que los términos musicales, además de introducirse de

³ El contexto historiográfico general fue analizado por Juan José Carreras (2001) y completado por el mismo autor en el volumen dedicado al siglo XIX de la obra *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (Carreras 2018).

manera pertinente en diccionarios generales a partir del XVIII⁴, empiezan a aparecer en repertorios o tablas alfabéticas, es decir, en secciones donde se esclarecen los significados de términos que están presentes en el propio texto principal de la obra, fundamentalmente libros litúrgicos. Asimismo, a mediados del siglo XVIII se incluyen breves vocabularios en algunos libros o tratados como en las *Reglas útiles para los aficionados a danzar* (1745) de Bartolomé Ferriol y Boxeraus. Estos antecedentes muestran la falta de tradición lexicográfica en esta área, sin embargo, abren paso a la producción de diccionarios musicales independientes en español (Gallego 1988).

De acuerdo con Subirá, los diccionarios musicales en español tuvieron una producción muy tardía (1970, 131). La necesidad de disponer de obras de producción propia surgió antes en otros países, mientras que en España durante el siglo XVIII y la primera mitad del XIX predominaron las traducciones⁵ de obras de procedencia italiana y, sobre todo, francesa (Orellana Calderón 2019, 175) –fruto de que en el Siglo de las Luces la supremacía política europea se transfiere a Francia y su lengua pasa a ser la más importante en Europa (Iglesia Martín 2008, 53)⁶–. No obstante, hay que añadir que, en este momento, el auge de la lexicografía no académica no solo se ve influida por la lexicografía francesa, sino que existen “otros motivos de índole histórica, política, cultural y social”, como “la Ilustración, interesada por todo tipo de conocimientos” o el “Romanticismo, con su voluntad creativa y el apoyo autóctono” (Contreras Izquierdo 2003, 439).

El año 1818 marca en Sevilla un hito considerable en la historia de la lexicografía musical: Fernando Palatín escribe el primer corpus lexicográfico moderno en castellano dedicado a la música titulado *Diccionario de música*, elaborado para la instrucción de sus hijos (Justiniano 2014, 6). Sin embargo, la obra no se conoció hasta 1990, por lo que la historia de la lexicografía musical en español seguiría siendo la historia de vocabularios y glosarios en forma de apéndice

⁴ El *Diccionario de autoridades* (1726-1739) incluye en su repertorio una cantidad pertinente de unidades léxicas relativas a las áreas de técnicas de artes y oficios, entre ellas, la disciplina musical, al igual que el de Terreros y Pando (1787) (Justiniano 2014; Martínez Marín 2002-2004).

⁵ La influencia francesa predomina en tanto en cuanto encontramos réplicas de obras francesas en español, como *El museo de las familias* (Madrid), la cual proviene de la publicación *Musée des familles* (París) (Orellana Calderón 2019, 175) u obras de naturaleza musical como *La música puesta al alcance de todos*, traducción de Fargas y Soler (1840) de la obra *La Musique mise à la portée de tout le monde* (1830) de Fétis. De hecho, la primera obra relacionada con la música que incluye la voz “diccionario” en su título es la traducción inédita del diccionario de Brossard, elaborada en 1736 por José de Torres Martínez Bravo (Pedrell 1894, 8). A pesar de no ser predominantes, también encontramos traducciones italianas, como la introducción bajo el subtítulo “Diccionario de música” en *Del origen y reglas de la música* (Madrid, 1796), traducción de Francisco Antonio Gutiérrez de la obra escrita en italiano por don Antonio Eximeno Pujades *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione* (Roma, 1774).

⁶ España considera a Francia un referente cultural también en el ámbito musical: esta influencia se percibe en las revistas musicales, en la imitación de costumbres como las veladas y las soirées y de instituciones como el Conservatorio, las sociedades de conciertos o las sociedades corales (Nagore Ferrer 2011, 156).

hasta después de 1852. Sucede esto mismo con el *Compendio harmónico* de Joaquín Montero⁷ publicado en 1790, cuya existencia fue conocida meramente de forma referencial y su contenido permaneció inexplorado. Igualmente, se supo del proyecto inconcluso de Isidoro de Castañeda y Parcés para la creación del *Diccionario musical español*, iniciado en 1824, seis años después de que Palatín diera por concluido el suyo (DMEH 2002, 499). A pesar de estos precedentes, no es hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando se publica un conjunto de obras lexicográficas independientes que sí constituyeron un nuevo género (Quilis Merín 2019, 49). El carácter tan tardío de la lexicografía musical en español puede explicarse por la fragilidad tanto de las antiguas instituciones de formación musical, las capillas eclesiásticas, como de los nuevos conservatorios en la primera mitad del siglo (Casares 1991, 260).

Con todo, aquellos que presenciaron este retraso fueron los que después construyeron la historia de la modernización de la cultura musical española al ver “con preocupación, pero a la vez con esperanza, la instalación –también en el ámbito de la cultura– de los nuevos mecanismos de mercado, que, entre otras cosas, propiciaban una competencia internacional cada vez más presente” (Carreras 2001, 126). Esta inquietud por el estado de la música en España impulsó a musicógrafos, y más tarde musicólogos, a redactar diccionarios sobre esta disciplina en nuestra lengua para dotar a músicos profesionales y aficionados de herramientas equivalentes a las que ya existían en otros países de Europa. Fue entonces cuando se conformaron “las colecciones musicales del país y se publicaron monumentos fundamentales de nuestro pasado” (Carreras 2001, 132). En este contexto, el establecimiento de la historiografía nacionalista estuvo marcado por “una mezcla de penoso complejo de inferioridad y chovinismo agresivo frente al extranjero [...], expresión de una continua obsesión por el reconocimiento europeo” (Carreras 2001, 132). Esta sensación había comenzado ya a finales del siglo XVIII con la defensa y, al mismo tiempo, la denuncia de la decadencia de la música española⁸ (Alonso 2002, 925). No obstante, habría que señalar al respecto que, desde una perspectiva actual, comparar la situación española con la italiana, la alemana o la francesa no resulta útil, dado que el proceso que conduce a la modernización musical en cada nación es singular y responde a dinámicas propias⁹. Así, aunque es posible

⁷ Es un tratado que estudia el canto llano, el canto figurado, el contrapunto y la composición y, en ocasiones, ofrece definiciones de conceptos relacionados con ellos. Sin embargo, no sigue, en ningún caso, los principios de lexicografía moderna, tal y como lo hacen las obras del corpus.

⁸ Recordemos la Real Orden de 1799 que conllevó la crisis del italianismo en España: “En ningún teatro de España se podrán representar, cantar, ni bailar piezas que no sean en idioma castellano, y actuadas por actores y actrices nacionales, o naturalizados en estos reinos, así como está mandado para los de Madrid en Real Orden del 28 diciembre de 1799”.

⁹ Para entender cómo llega la modernidad musical a España, a diferencia de otros países europeos, es esencial tener en cuenta “la dinámica entre prácticas y tradiciones locales, por un lado, y las dimensiones transnacionales de la cultura musical europea, por otro” (Carreras 2018, 25).

cuantificar cierto “atraso” y reconocer que las fuentes de estos repertorios lexicográficos provenían de Europa, esto no debe considerarse un “fracaso” en el contexto español, tal y como se ha hecho hasta ahora¹⁰ (Carreras 2018, 25).

Como vemos, la mirada estaba puesta en Europa, pero ¿cuáles eran los referentes concretos para los autores de estos primeros diccionarios que forjaron una entidad *sui géneris* en la literatura musical en español? ¿Qué diálogo conformaron las obras lexicográficas españolas con sus referentes? Conociendo el contexto en el que surgen estos primeros diccionarios musicales, en las siguientes líneas profundizaremos en los conceptos *canon histórico interno explícito*, *serie textual* y *transtextualidad* dentro del marco de la historiografía lingüística para, con estas herramientas, estudiar un corpus compuesto por los primeros cinco diccionarios técnicos musicales modernos en español, independientes y de renombre.

Metodología

El enfoque histórico o evolutivo en lingüística comprende la “evolución de las ideas y del pensamiento lingüístico como constructos teóricos sobre la concepción del lenguaje (en sentido amplio) a lo largo de la historia” (Zamorano Aguilar 2009, 209). En esta línea, seguiremos la metodología y la terminología propuestas por Zamorano Aguilar (2008, 2009, 2010, 2013 y 2017) para teorizar, como exige este enfoque, sobre el pensamiento lingüístico en una continuidad temporal representada, en este caso, por los diccionarios que componen nuestro corpus, fechados entre los años 1852 y 1899¹¹.

El pensamiento lingüístico se construye, además de por autores y obras prototípicos, por autores “menores” y por otra multitud de elementos desatendidos en la investigación lingüística, esto es, lo denominado por Swiggers “*epihistoriografía*” (2004, 116). Esta disciplina abarca la edición o traducción de textos, las correcciones de errores, las actividades de documentación biográficas, heurísticas y bibliográficas, así como todo aquello que “pued[a] servir para definir un área de la historiografía global que se caracteriza por su papel de apoyo dado a la actividad descriptiva” (Swiggers 2004, 116). Asimismo, se pueden incluir entre este tipo de documentos las notas al pie de página de los textos o los prólogos de los diccionarios. En nuestro estudio, las notas al pie no las tendremos en cuenta debido a que Melcior, Parada y Barreto y Lacal no las incluyen, Pedrell las emplea para remitir a otros artículos lexicográficos de su propio diccionario y Fargas y

¹⁰ Esta perspectiva se debe a que “a diferencia de los importantes debates desarrollados en la historiografía general en torno a la ‘débil nacionalización’ española [...], la musicología española apenas ha debatido estas cuestiones. La consecuencia ha sido una persistente presencia en el ámbito musical de toda una serie de tópicos obsoletos como son, justamente, los de la excepcionalidad o el fracaso” (Carreras 2018, 37).

¹¹ Para un panorama de la evolución de la lexicografía historiográfica véase Moreno Moreno (2024).

Soler solo utiliza una en el artículo “Música” (1852, 135) para hacer alusión a que presenta el concepto tal y como lo define Mosel, cuya influencia no es de carácter lexicográfico. Son los prólogos de los diccionarios los que analizaremos en este artículo. Estas fuentes, a pesar de no ser centrales, veremos que también sirven para reconstruir el pensamiento lingüístico y el canon de los autores.

Para estudiar los aspectos del canon, Zamorano Aguilar distingue dos aproximaciones (2010, 424):

1. El *canon histórico* (Zamorano Aguilar 2009, 213) se refiere “no a una construcción historiográfica, es decir, según la valoración, análisis, etc. del teórico de la historia, sino a la percepción y catalogación de los autores en su contexto social y cultural”. Para estudiar el canon histórico nos centraremos en el *canon histórico interno* (o *de lecturas*), el cual “se trata de las fuentes (cánones) que nuestros gramáticos emplean para la confección de sus textos y el desarrollo de sus teorías”. Analizaremos el subtipo *explícito*, esto es, las “fuentes claramente manifestadas en los textos, con independencia de su uso real o no”.
2. Dentro de la *canonicidad*¹², es posible estudiar el discurso canónico¹³ que desarrollan los autores. Podemos diferenciarlo, tal y como hace Laborda (2002, 184), entre la *narración mítica* y la *narración científica*. Llevada esta tipología de narraciones al ámbito de los hechos lingüísticos, distinguimos dos: la *narración ficcional* o *prestigiosa*, en la que los autores, a pesar de no haber empleado una fuente en la obra, la citan explícitamente para dotar de prestigio a sus textos, y la *narración científica*, en la que los autores citan fuentes o pueden deducirse fuentes implícitas en sus escritos y las emplean de manera adecuada.

Los datos que se logran a partir de la investigación del canon histórico consiguen ir conformando el *canon historiográfico*. No obstante, el estudio de otros parámetros, como el de las *series textuales*, puede ser de ayuda para aproximarnos al canon historiográfico. Podemos identificar tres tipos de series en cuanto al *eje horizontal*¹⁴: las *preparatorias* o *retrospectivas*, las *paralelas* y, por último, las *posteriores*. Las *series preparatorias* o *retrospectivas* son aquellos textos que pueden pertenecer o no al mismo autor, escuela o movimientos teóricos y que, normalmente, corresponden a épocas anteriores. Se trata de

¹² La *canonicidad*, junto con la agentividad, la secuencialidad y la perspectiva, es uno de los elementos necesarios en una narración según Bruner. La *canonicidad* es el conjunto de aspectos que suponen una selección, exclusión y generalización de los contenidos (Laborda 2002, 184; Zamorano Aguilar 2010, 425-426).

¹³ Laborda (2002) defiende que el discurso histórico sobre las teorías de la lingüística es una estructura que tiene como objetivo implantar una *canonicidad*.

¹⁴ El *eje horizontal* es la perspectiva desde la que es posible analizar “la evolución y organización de la serie a partir de un elemento prototípico”, mientras que el *eje vertical* tiene también en cuenta “las diversas ediciones de un mismo texto producido por un mismo agente textual” (Zamorano Aguilar 2017, 120).

las propias fuentes, que pueden ser precedentes (sin contagio o lectura directa) o influencias (si hay una asimilación directa). En segundo lugar, están las *series paralelas*, conformadas por obras coetáneas al texto, que pueden ser o no del mismo autor, escuela o movimiento teórico. Por último, las *series posteriores*, constituidas por aquellos textos generados como consecuencia de contagios directos o indirectos de la serie paralela.

Por su parte, también resulta interesante abordar el estudio a partir de la idea de *transtextualidad*, concepto que se emplea para el análisis del proceso de diálogo entre los textos, en cuanto a su retroalimentación e interconexión, y la relación entre ellos a través de sus ideas. Esta puede ser de precedente o contagio no directo (intertextual = intertexto 1 > intertexto 2) o, de lo contrario, una relación de influencia o contagio directo, que es la que analizaremos (hipertextual = hipertexto > hipotexto)¹⁵. El estudio de la transtextualidad es importante en el caso de los diccionarios para mostrar bien la originalidad o bien las dependencias de la lexicografía musical española, cuyo origen está en fuentes externas, en este caso de origen europeo (Orellana Calderón 2019).

En este artículo nos centraremos en la *transtextualidad directa*, es decir, en aquella en la que se hace visible el *canon histórico interno explícito* en relación con texto de referencia o a otro texto de la serie (la hipertextual). Asimismo, estudiaremos si la transtextualidad se presenta de manera *total* o *parcial* (dimensión cuantitativa) y, por último, si es *pura*, esto es, literal, o *impura*, es decir, reproducida tras una recontextualización debido a factores del acto comunicativo como el emisor, el contexto en que se publica o el receptor (dimensión cualitativa). Dentro de la recontextualización podemos distinguir entre *estrategias de grado* —supresiones, adiciones o conservaciones a nivel cuantitativo y cualitativo— y *estrategias de causa*, ya sean externas o internas, cuando la modificación se da por factores que tienen que ver con cada uno de los objetos del acto comunicativo (emisor, receptor, mensaje, canal, código y contexto).

En esta coyuntura, el presente artículo constituye un estudio de la historiografía lingüística aplicada a los primeros cinco diccionarios técnicos de música, publicados de manera independiente, que tuvieron renombre en su época. De este modo, nuestro análisis procederá siguiendo los anteriores niveles. Por un lado, en cuanto al plano de los agentes canónicos, estudiaremos el canon histórico y, más específicamente, el canon histórico interno explícito de nuestra selección de repertorios lexicográficos a partir de los textos que conforman la

¹⁵ “En ambos casos, aunque fundamentalmente en el caso de las ‘influencias’, se detectan hipertextos (textos referenciales) e hipotextos (textos derivados)” (Zamorano Aguilar 2017, 118). Los hipertextos se perciben sobre todo en el caso de las influencias de las *series preparatorias*. En el caso de las *series paralelas*, normalmente suele haber un texto de referencia empleado como punto de partida, el cual puede comprenderse como un hipotexto sobre la *retrospectiva* y un hipertexto o intertexto sobre la *prospectiva*. Por último, desde la mirada de las *series prospectivas*, siempre encontraremos hipotextos como resultado de las series anteriores.

epihistoriografía, es decir, a partir de los textos “marginales” del corpus (*epitextos*). En este caso, nos centraremos sobre todo en los prólogos de los diccionarios, teniendo también en cuenta otro tipo de textos menores. Por otro, analizaremos el discurso canónico que se lleva a cabo y estudiaremos si se trata del tipo ficcional o científico. Por último, y gracias al estudio del canon histórico, procederemos a estudiar la serie textual global y el tipo de transtextualidad que ha habido entre las obras del corpus.

Análisis

El corpus

En primer lugar, en la interpretación de la lexicografía musical decimonónica se tendrán en cuenta aspectos cuantitativos y cualitativos. Los diccionarios que vamos a analizar son, en orden cronológico, los siguientes:

Cuadro 1. Información de los diccionarios seleccionados para analizar

Título	Año	Autor	Imprenta	Lugar de impresión	Extensión (páginas)
<i>Diccionario de música</i>	1852	Antonio Fargas y Soler	Joaquín Verdaguer	Barcelona	253
<i>Diccionario encyclopédico de la música</i>	1859	Carlos José Melcior	Alejandro García	Lérida	458
<i>Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música</i>	1868	José Parada y Barreto	Bonifacio Eslava ¹⁶	Madrid	427
<i>Diccionario técnico de la música</i>	1894	Felipe Pedrell	Víctor Berdós	Barcelona	561
<i>Diccionario de la música: técnico, histórico bio-bibliográfico</i>	1899	Luisa Lacal de Bracho	San Francisco de Sales	Madrid	617

Al ser los precursores en esta materia, estos autores no disponían de ninguna obra completamente lexicográfica escrita en español elaborada antes de la segunda mitad del siglo XIX que considerara la disciplina musical¹⁷. No obstante, pudieron conocer otras obras escritas en lengua española que ya

¹⁶ Bonifacio Eslava (1829–1882), músico, grabador y editor de música, sobrino del compositor de Hilarión Eslava, además de desarrollar una carrera musical como violonchelista en el Teatro Real y, más tarde, en la Capilla Real, fundó en 1857 la editorial Eslava, y una constructora de pianos y, en 1867, la *Revista y Gaceta musical* (DMEH 2002, 759).

¹⁷ De hecho, aunque nos hemos referido a ella con anterioridad, la obra de Joaquín Montero de 1790 es mencionada por Pedrell –sin haber conocido su contenido– como una tentativa de obra lexicográfica. Sin embargo, podríamos definirla como un tratado que incluye ciertas definiciones a modo de pregunta-respuesta.

contenían glosarios, como *Principios de armonía y modulación* de Antonio Guijarro y Ripoll (1831), un tratado que incluía “Un breve diccionario de música a continuación para la más fácil inteligencia”, o *Gramática musical* (1837), tratado de Juan Bautista Roca y Bisbal, que comprendía el “Diccionario de algunos nombres que se usan en la música”, compuesto por definiciones de naturaleza medicinal e ideológica. Igualmente, aunque publicado ya en la segunda mitad del siglo, pero antes que nuestro corpus, el folleto titulado *La ópera italiana. Manual del filarmónico* (1851), elaborado por Nicolás Pardo Piñentel a raíz de la inauguración del Teatro Real. Su apéndice, “Diccionario abreviado del dilettante en el que se hallan voces y frases más usuales entre los aficionados a la ópera italiana”, de evidente influencia italiana, contenía voces italianas y otras españolizadas empleadas en la ópera. Aunque no logró renombre, ya que solo fue conocido en su época, debemos atender también una obra parecida a la de Fargas y Soler que apareció en Valladolid en 1853: el *Diccionario que tiene las voces más usuales y las técnicas del arte*, de Juan Cid. Siguiendo estos precedentes, los autores de nuestro corpus quisieron reflejar su erudición musical en obras lexicográficas independientes, algo que ya se practicaba en países como Italia o Francia.

Fargas y Soler¹⁸, Parada y Barreto¹⁹ y Pedrell²⁰ son de sobra conocidos por la musicología. Carlos José Melcior y Luisa Lacal de Bracho, sin embargo, no suelen aparecer en la literatura académica. Para entender cómo su interés por la música y la lexicografía les empujó a elaborarlos consideramos relevante hacer un breve resumen de sus vidas:

¹⁸ Antonio Fargas y Soler (Palma de Mallorca, 1813; Barcelona, 1888) fue crítico y musicógrafo. Escribió artículos para diferentes periódicos como el *Diario de Barcelona* y tradujo, además de algunas obras de Fétis, como el diccionario *Biographie universelle des musiciens* (Bruselas, 1835-44) (*Diccionario de música y de las biografías de los músicos más distinguidos*, 1872) o *La Musique mise à la portée de tout le monde* (París, 1830) (*La música puesta al alcance de todo el mundo*, 1840), y varias publicaciones de temática musical (DMEH 2002, 940-941).

¹⁹ José Parada y Barreto (Jerez de la Frontera ¿; 1886) fue compositor y musicógrafo. Estudió armonía y composición con Fétis, entre otros, en su viaje por Europa en 1857. Escribió algunos artículos para el periódico político y literario *El Guadalete de Jerez*, para *El Arte Musical*. También fue autor de unas memorias (*Memoria histórica*, 1859), un libreto en francés, música para la opereta *Le Rêve*, y una ópera, *La destinée*, además de piezas de música religiosa, canciones con letra francesa y obras de música instrumental. A partir de 1865, escribió obras –entre las que se encuentra el diccionario– y artículos como crítico musical y musicógrafo (Berrocal 2001). Asimismo, dirigió la *Revista y Gaceta Musical* (1866) y colaboró en diversas revistas francesas ilustradas y el periódico progresista *La Iberia* (DMEH 2002, 447-448).

²⁰ Felipe Pedrell (Tortosa, 1841; Barcelona, 1922), musicólogo y compositor, es considerado el creador de la musicología moderna española (Carreras 2001; Cascudo 2018). Fue el principal introductor de Richard Wagner en España y un ferreo defensor del “nacionalismo musical español”, planteado a raíz de su composición *Els Pirineus* (DMEH 2002, 553). Siempre tuvo interés por la terminología, lo que le llevó a hacer un glosario de voces técnicas (incluyendo las de origen popular), que primero publicó por entregas en *Ilustración Musical Hispanoamericana* (a partir del número 96 en enero de 1892), revista dirigida por él mismo– y, finalmente, reunió en su *Diccionario* (Orellana Calderón 2019, 184). Además de monografías musicológicas, publicó numerosos artículos y obras musicales.

Carlos José Melcior (Almenar, 1785; Almenar, 1868) (*Gran encyclopédia catalana*, s. f.), autor del *Diccionario encyclopédico de la música* (1859) fue, tal y como se indica en su propia obra (Melcior 1859, 1), un coronel con diferentes distinciones por campañas y acciones de guerra que escribió el diccionario una vez retirado. Fue director de la Sociedad Económica de Amigos del País de Lérida, miembro de la Comisión Científica de Monumentos Históricos y Artísticos de la misma provincia, presidente de la subdelegación del Instituto Agrícola de San Isidro y, a su vez, vicepresidente de la junta de inspección del Monte Pío Universal de la misma ciudad. Además de redactar este diccionario, tradujo del inglés en el año 1818 la obra *Oscar y Amanda o Los descendientes de la abadía* de Regina-Maria Roche (Barcelona, en la imprenta de Juan Doria). Aseguraba no estar lejos de la disciplina musical, pero no se consideraba a sí mismo músico profesional, razón por la que dedica su diccionario al maestro de la Real Capilla, Hilarión Eslava, a quien considera el primero en la jerarquía musical y del que menciona diferentes métodos de enseñanza de solfeo, armonía y composición (Melcior 1859, 3).

Por otro lado, María Luisa Lacal Infanzón (Madrid, 1874; Madrid, 1962) –Lacal de Bracho, tras su matrimonio–, fue pianista, musicóloga y escritora. Es considerada la primera lexicógrafa de la historia española como autora del *Diccionario de la música: técnico, histórico, bio-bibliográfico*. Escribió obras literarias, entre las que se encuentran *Trinar de amores* (1921, Imprenta y Librería Nicolás Moya, Madrid); una compilación de relatos breves (*Barcarola, Una mañana de sol, Entre brumas, Rueca de la ilusión, Alma norteña, Borrasca y Deuda de sangre*) y *Peregrina de la ilusión*, publicada en 1929 por la Imprenta Clásica Española en Madrid (Simón Palmer 1991). Comenzó su educación musical en la infancia y continuó con los estudios de piano en el Conservatorio del Liceo de Barcelona cuando su familia se mudó allí en el año 1883 (Quilis Merín 2019). Ganó varios premios –como la Medalla de Oro de la Exposición Universal de Barcelona (1888) y el Primer Premio y Gran Medalla del Real Conservatorio de Barcelona (1890) (Quilis Merín 2019, 52)–, la nombraron maestrina y fue profesora del conservatorio durante el curso 1890-1891. Cuando volvió a Madrid, ganó el Primer Premio de Piano de la Escuela Nacional de Música y finalizó sus estudios en el Conservatorio Nacional de la ciudad. Mientras elaboraba su repertorio lexicográfico entre 1894 y 1899, fue concertista, miembro de la Cruz Roja y participó en diferentes actividades benéficas en relación con la Asociación de Escritores y Artistas Españoles de la que era socia de honor (Simón Palmer 1991). En el año 1900 contrajo matrimonio con Carlos Bracho Jiménez, acontecimiento que la obligó a continuas mudanzas debido al trabajo de este, pero que no implicó el cese de su actividad como concertista. En 1909 se le otorgó la Orden Civil de Alfonso XII, cuya finalidad era premiar

los méritos en los ámbitos de la investigación, la ciencia, la cultura, la docencia y la educación. A pesar de que sus datos biográficos son escasos, sabemos que continuó su actividad musical hasta su fallecimiento en Madrid en 1962 (Quilis Merín 2019).

El acto comunicativo en el corpus

Tras este contexto biográfico, aplicaremos el modelo del acto comunicativo considerando diferentes aspectos de las obras que conforman nuestro corpus. La formación y la vida profesional de los autores carecen de uniformidad desde el punto de vista del emisor: Fargas y Soler fue crítico musical y musicógrafo; Melcior militar y músico; Parada y Barreto musicógrafo, profesor y compositor; Pedrell compositor, crítico y musicólogo²¹, y Lacal pianista, musicóloga y escritora. Su objetivo común era elaborar obras lexicográficas especializadas en música al igual que se había hecho en otros países; querían elevar a España a la cultura y civilización de estos (Parada y Barreto 1868).

En lo que se refiere al canal del corpus, esto es, su formato²², se trata de diccionarios de *especialidad* o *terminológicos*. Son *parciales* o *selectivos*, lo que significa que registran solamente un subconjunto de las unidades léxicas, en este caso, las centradas en la música. En cuanto a la ordenación, los cinco son *semasiológicos*²³ y *alfabéticos*.

El código es el español, es decir, son diccionarios monolingües. No obstante, el diccionario de Pedrell adquiere un carácter multilingüe al proporcionar equivalencias en francés, latín, italiano, inglés y alemán para voces fundamentales y, particularmente, en el caso de voces originarias de las tradiciones musicales vinculadas a dichas lenguas. Lacal también lo hace, pero de forma menos sistemática.

La extensión de estos diccionarios es más reducida que la de los diccionarios generales. Tal y como podemos observar en el cuadro 1, hay una tendencia a aumentar el número de páginas a medida que avanza el siglo XIX, siendo el *Diccionario* de Lacal el más extenso, con 617 páginas, debido especialmente a su introducción, contenido heterogéneo que trasciende lo

²¹ De hecho, Pedrell desestima las obras de Melcior y Parada y Barreto por su carrera profesional, refiriéndose a ellos como “aficionado” y “didáctico que no conoce bien la técnica de la materia que trata”, respectivamente (1894, 12-13).

²² La clasificación formal de las obras que integran nuestro corpus se fundamentará en el concepto de *macroestructura* de Porto Dapena (1999) y los criterios diferenciadores propuestos por Haensch y Omeñaca (2004). Ambas propuestas permiten distinguir y categorizar las diferentes tipologías de obras lexicográficas en función de sus características estructurales y formales.

²³ En los diccionarios *semasiológicos* o de palabras “las entradas vienen dadas por el significante gráfico de las palabras, cuyos correspondientes significados constituyen el cuerpo del artículo” (Porto Dapena 2002, 75). Esto es, en este tipo de diccionarios, representados por los diccionarios comunes, se va del significante al significado. Para una explicación sobre la diferencia entre los enfoques semasiológico y onomasiológico, véase Justiniano (2024).

meramente técnico, carácter multilingüe y extensa bibliografía. Lo mismo sucede con el de Pedrell, que además recoge términos en otras lenguas que aumentan el lemario.

Estos diccionarios contienen más allá de su cuerpo, textos “marginales” o epitextos:

- El *Diccionario* de Fargas y Soler está compuesto por un prólogo y un índice de abreviaturas utilizadas en la música, es decir, no funcionan como marcas en el diccionario²⁴.
- El repertorio de Melcior, además de una pequeña biografía del autor, una dedicatoria al presbítero Hilarión Eslava y un prólogo al principio de la obra, contiene también, al final (a partir de la página 447), diferentes tablas e ilustraciones explicativas sobre los diferentes instrumentos, el solfeo, la armonía y el análisis musical.
- La obra de Parada y Barreto incluye un prólogo y una fe de erratas al principio.
- La de Pedrell contiene un prefacio y, después del cuerpo de la obra, un suplemento que incluye adiciones a aquellas voces que van acompañadas de la forma (*ad*) o (*addenda*) en el cuerpo del diccionario. Este último también sigue un criterio semasiológico y está ordenado de manera alfabética.
- El diccionario de Lacal cuenta al principio de la obra, además de con un retrato de la autora, con un proemio y una lista de abreviaturas empleadas en el diccionario. Este índice no es como el incluido por Fargas y Soler, que consiste en un índice de abreviaturas musicales ajenas al cometido lexicográfico. Esta obra lexicográfica termina, al igual que la de Pedrell, con un anexo de 4 páginas con el título de *Adición* (pp. 597-600) ordenado semasiológica y alfabéticamente. Este apéndice registra rectificaciones y “algunos sucesos acaecidos mientras se imprimía esta obra” (Lacal de Bracho 1899, 6).

Los diccionarios de especialidad suelen ir acompañados a menudo de ilustraciones. Entre las fuentes seleccionadas, cumplen esta característica los diccionarios de Melcior y Pedrell.

Los enfoques lingüísticos (el mensaje) en los que se han basado son heterogéneos: desde planes metodológicos propios de redacción, hasta compilaciones de otras obras o producciones de corte puramente didáctico y, por lo general, enciclopédico, debido a sus minuciosas especificaciones con

²⁴ La marcación es el medio empleado para “señalar la particularidad de uso, de carácter no regular, que distingue a determinados elementos léxicos”. La marcación caracteriza a un elemento léxico indicando sus restricciones y condiciones de uso y tiene su expresión en diferentes tipos de marcas (Fajardo 1997, 31-32). Estas pueden ser de carácter diatópico, que señalan la localización geográfica, diastrático o diafásico, “referentes a sociolectos y estilos o registros de la lengua” (Porto Dapena 2002, 263).

el objetivo de ilustrar mejor el concepto definido²⁵. Asimismo, es en esta parcela donde se centran los estudios de las fuentes que desarrollaremos a continuación. Por otro lado, el receptor es variado en todos los casos. Exceptuando a Fargas y Soler, que dirige su obra a todo músico con cierto conocimiento²⁶, el resto están dirigidas tanto a aficionados como a intérpretes profesionales, teóricos o profesores. La obra de Parada y Barreto es la que más hincapié hace en esta cuestión: está dirigida a todos los públicos.

El canon histórico interno explícito en el corpus

Tal y como exponen en sus prólogos, los autores sentían una gran motivación por crear obras lexicográficas de esta índole en español, con el fin de solventar su carencia (Lacal 1899, 5; Pedrell 1894, 6). Este esfuerzo se alineaba con lo que se había realizado en otros países europeos (Fargas y Soler 1852, 3; Melcior 1859, 6; Pedrell 1894, 7) y buscaba también ilustrar a aquellos que ignoraban este arte en el país –como sugiere Parada y Barreto (1868, 4)–. Teniendo en cuenta los criterios expuestos y el contexto que rodea a estos autores y a sus obras, nos centraremos en las páginas preliminares y prólogos del corpus para conocer cómo se ha producido el mensaje (enfoque lingüístico de cada autor) en estas obras. Después, diferenciaremos el carácter positivo o negativo del canon. El *canon positivo* lo constituyen trabajos o autores que se elogia. En cambio, el *canon negativo* son las fuentes que se citan para criticar o como contrapunto para diferenciarse de ellas por alguna razón.

El cuadro 2 presenta de manera sintética los resultados globales de las obras analizadas²⁷. En la primera columna podemos observar el nombre del referente canónico; en la segunda, la cantidad de ocasiones en las que aparece como canon positivo (“+”); en la tercera, como canon negativo (“-”), y, por último, en la cuarta, el total de menciones; ordenamos los autores de forma descendiente según este último valor:

²⁵ “La definición lexicográfica se construye a partir de un género próximo y una o varias diferencias específicas imprescindibles, las cuales permiten distinguir la unidad léxica definida de otras del conjunto general de la lengua, entonces, se considera que la definición enciclopédica surge cuando se incluyen en ella otros elementos no imprescindibles para establecer la diferencia, aunque sean complementarios” (Cordero Monge 2007, 68).

²⁶ “Porque siendo esta [la musical] arte y ciencia a la vez, su tecnología es mucho más extensa y complicada que en las demás bellas artes, a causa de los varios ramos en que está subdividida. Así es, que sin auxilio de un diccionario un músico no compositor no entenderá la significación de muchos términos relativos a la ciencia, ni un instrumentista comprenderá la de otros propios del mecanismo de un instrumento que no profese” (Fargas y Soler 1852, 8).

²⁷ Debemos añadir que la *Gaceta Musical de Madrid* y la *Revista y Gaceta Musical* también son presentadas como referentes por estos autores en sus prólogos. No obstante, solamente se han registrado los autores a modo de *canon histórico*.

Cuadro 2. Canon histórico interno explícito general de los diccionarios analizados

Cita	+	-	=
P. Lichtental	5	2	7
J. J. Rousseau	4	2	6
F. J. Fétis	5		5
S. Brossard	4		4
G. Moreali	3	1	4
A. Fargas y Soler		3	3
J. Tinctoris	3		3
Hermanos Escudier	3		3
F. H. J. Castil-Blaze	3		3
H. Eslava	2		2
P. Gianelli	2		2
C. J. Melcior		2	2
G. Ménage	1		1
A. Furetière	1		1
M. Pexenfelder	1		1
C. Du Cange	1		1
T. B. Janovka	1		1
J. G. Walther	1		1
J. Grassineau	1		1
J. B. de La Borde		1	1
Busty y Arnold	1		1
J. N. Forkel	1		1
J. J. O. de Meude-Monpas	1		1
G. F. Wolf	1		1
J. Hoyle	1		1
J. Montero	1		1
N.-É. Framery	1		1
P.-L. Guinguéné	1		1
J.-J. de Momigny		1	1
J. H. Knetch	1		1
J. Verschuere Reynvaan	1		1
C. Envallson	1		1
H. C. Koch	1		1
A. Von Dommer	1		1
Turbri		1	1

Cita	+	-	=
T. Busby	1		1
J. Feltan Danneley	1		1
J. A. Schrader	1		1
J. E. Häuser	1		1
J. D. Andersch	1		1
J. Jousse	1		1
J. A. C. Burkhard	1		1
C. Gollnick	1		1
A. Gathy	1		1
E. Ortlepp	1		1
J. Schmitt	1		1
J. Meyer	1		1
Zöllner	1		1
G. Diclich	1		1
R. C. Machado	1		1
G. Schilling		1	1
M. Vissian	1		1
J. Bishop	1		1
F. S. Gassner	1		1
J. W. Moore	1		1
J. Cid	1		1
J. d'Ortigue	1		1
C. Soullier		1	1
E. Bernsdorf		1	1
Hermanos Betti	1		1
J. M. Sbarbi	1		1
A. de La Salle		1	1
J. Parada y Barreto		1	1
Reismann y Mendel	1		1
O. Paul	1		1
Stainer y Barrett	1		1
Grove	1		1
F. Bremer	1		1
J. Hiles		1	1
G. Paloschi	1		1

Cita	+	-	=
A. Pougin	1		1
A. Galli	1		1
S. Virdung	1		1
M. Agricola	1		1
M. Praetorius	1		1
M. Mersenne	1		1
A. Banchieri	1		1
A. Kircher	1		1
F. Bonanni	1		1
G. A. Villoteau	1		1
F. H. Bärwald	1		1
A. Bottée de Toulmon	1		1
H. de Welcker Von Gontershausen	1		1
J. E. Bertrand	1		1
El conde de Pontecoulant	1		1
A. Desplanque	1		1
E. Coussemaker	1		1
J. Gallay	1		1
G. Chouquet	1		1

Cita	+	-	=
A. Vidal	1		1
H. Lavoix	1		1
J. Rambosson	1		1
L. F. Valdighi	1		1
L. Pillaut	1		1
L. Arrigoni	1		1
A. Jacquot	1		1
E. Vander Straeten	1		1
V. C. Mahillon	1		1
C. Engel	1		1
Diderot y D'Alambert	1		1
J. G. Sulzer	1		1
A. L. Millin	1		1
Ersch y Gruber	1		1
N. H. Reber	1		1
G. Chouquet	1		1
J. F. Halévy	1		1
Ephraim y Chambers	1		1
J. Lacombe	1		1

Los cinco diccionarios incluyen explícitamente, asimismo, a muchos autores en el propio cuerpo de la obra²⁸. Fargas anuncia sus referentes en el mismo subtítulo de la obra: *Diccionario de música o sea explicación y definición de todas las palabras técnicas del arte y de los instrumentos musicales antiguos y modernos, según los mejores diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania*. Parada y Barreto también añade en su prólogo los diccionarios que tiene en consideración, entre los que se encuentran los “publicados en Francia y en Alemania” (1868, 5)²⁹. De hecho, Lacal detalla los autores más importantes de su bibliografía entre las páginas 69 y 95. Por otro lado, Pedrell presenta en su prefacio –al igual que Lacal a modo de bibliografía– un listado de los nombres y las obras de la historia de la lexicografía musical (hasta su época actual). Como consecuencia del

²⁸ Melcior señala en su prólogo que, aunque no todos, intenta señalar los mejores autores de los tratados extranjeros y españoles en el interior de su obra (1859, 6).

²⁹ Pedrell advierte en su prólogo una imprecisión: contrario a lo afirmado, Parada y Barreto no incluye ningún autor que haya escrito en lengua alemana (1894, 12). De hecho, este último destaca su diccionario como el primero en Europa en ser al mismo tiempo técnico, biográfico e histórico y, sin embargo, ya existían obras de esta índole escritas en alemán, como *Musikalischs Conversations-Lexicon*, de August Gathy (1835).

código que emplea (español y, en ocasiones, multilingüismo) incluye en él un cuantioso número de autores en diversas lenguas, desde el alemán hasta el portugués o el sueco, entre los cuales están Fétis, Lichtenthal o Rousseau, que también se mencionan en el resto de los diccionarios.

Con estos datos, podemos extraer las siguientes conclusiones: de manera global, el 89,25 % de las citas canónicas son de carácter positivo, mientras que el 10,75 % negativo. Este diagnóstico pone de manifiesto con cifras concretas el grado de influencia que la lexicografía europea ejerció sobre los primeros diccionarios de música en español: la mayoría de los autores mencionados a modo de canon positivo son extranjeros y la presencia de autores de nacionalidad española es notable en el canon negativo, ya que cada autor pretende mejorar al anterior o anteriores. Aun siendo conscientes de que son pocas las producciones de este tipo en español y que intentan no ser excesivamente duros con sus valoraciones negativas –como Lacal cuando señala que “las unas y las otras, apenas han dejado surco donde pueda espigarse nada nuevo” (1899, 5)– estos, a excepción de Fargas y Soler, legitiman sus propias obras enalteciéndolas por encima de las ya producidas. Por el contrario, Pedrell sí que se muestra abierta y explícitamente crítico con sus antecesores. Según el catalán, la obra de Fargas y Soler es una “erudición de segunda mano y sin interés” (1894, 11), define la de Melcior como “la obra ingrata de un aficionado” (1894, 12) y la de Parada y Barreto como “la obra ingrata de un didáctico” (1894, 13). Sin embargo, Fargas y Soler, Melcior y Parada y Barreto no fueron los únicos en convertirse en blanco de las críticas de Pedrell. Diversos escritos y tratados de otros musicógrafos españoles también fueron objeto de valoraciones negativas por parte del crítico, quien no dudó en cuestionar su calidad e impacto³⁰.

Centrándonos en los autores, podemos observar que quienes conforman el canon histórico son Lichtenthal por el *Dizionario e bibliografia della musica* (1826); Rousseau por el *Dictionnaire de musique* (1767)³¹; y Fétis, sobre todo por su *Biographie universelle des musiciens* (terminada de publicar en 1844) y *La musique mise à la portée de tout le monde* (1830)³². En España, es Hilarión Eslava³³ quien conformaba el canon histórico positivo en ese momento.

³⁰ Además, para Pedrell las obras de esta naturaleza escritas en español constituyen “la parquedad” de un “exiguo contingente” (1894, 17).

³¹ Melcior dice no haber consultado ninguno de los diccionarios anteriores a Rousseau porque concibe el diccionario de este último como una compilación de los saberes de los mejores autores, ya que el pensador francés había refundido en su diccionario todos los publicados hasta el momento (Melcior 1859). Pedrell especifica que la parte que Rousseau toma de sus precedentes es la correspondiente a la música de los antiguos (Pedrell 1894, 8).

³² Pedrell también tiene como referencia, en cuanto a la organología, la obra *Antoine Stradivari: Luthier célèbre connu sous le nom de Stradivarius* de Fétis (1856) (Pedrell 1894, 15).

³³ Asimismo, la *Gaceta Musical de Madrid*, dirigida por él en ese momento, es mencionada en dos ocasiones en los prólogos de estos autores de manera positiva. Sobre la importancia de Eslava como precursor de Barbieri y su aportación a la constitución del canon musical nacionalista, véase Carreras (2001, 140-141).

En virtud de lo que podemos ver en el cuadro, es posible distinguir tres grupos entre los referentes canónicos³⁴: el primero es el canon clásico –escrito en latín–, con una referenciación del 5,71 %; el segundo sería el extranjero, con un 86,42 % de citaciones, compuesto por el canon en lengua francesa (46,28 % del canon extranjero), alemana (23,14 %)³⁵, italiana (18,18 %)³⁶, inglesa (12,1 %), portuguesa (0,87 %), neerlandesa (0,82 %), sueca (0,82 %) y edición multilingüe (1,64 %); por último, el tercer canon corresponde al español, que cubre el 7,8 % de las menciones y está dividido entre los referentes lexicográficos (81,81 % del canon español) y los de otros campos de estudio (18,29 %).

A partir de estos porcentajes, observamos que la fuente canónica con más presencia es la extranjera y en concreto la de lengua francesa³⁷. Los autores más representativos de esta parcela son Rousseau, Fétis y Brossard³⁸. Respecto a la obra producida en Alemania, aunque mencionada de manera superficial por la mayoría de los autores, es abordada con particular profundidad por Pedrell. Esta atención especial se explica por la naturaleza de su propia obra, donde abundan los términos en alemán. En cuanto a la lengua italiana, está Lichtenthal³⁹, seguido por Moreali. Solo Pedrell se aproxima al canon inglés –con numerosos autores de referencia–, al portugués, al neerlandés, al sueco y a obras multilingües. Como es natural, el canon clásico lo lidera Tinctoris, por tratarse del autor del primer diccionario de música⁴⁰. En el ámbito del canon español, si bien abundan las referencias del ámbito lexicográfico –encabezadas por el trabajo pionero de Fargas y Soler– muchas constituyen el canon histórico negativo. De hecho, proporcionalmente, los autores en lengua española son los que tienen mayor presencia en el canon histórico negativo: el 54,55 % en esta lengua. En comparación, solo el 50 % de los autores multilingües, el 13,64 % de los italianos y el 12,5 % de los franceses aparecen en esta categoría.

³⁴ Porcentaje extraído del cuadro 2, es decir, del resultado general.

³⁵ Solamente Pedrell incluye explícitamente a autores que han escrito sus obras en esta lengua.

³⁶ Incluimos aquí a Moreali aunque su diccionario fuera italiano-francés, ya que después se dio a conocer en el mundo hispánico prescindiendo de la parte francesa (Pablo Núñez 2010). También introducimos a Bonanni en este grupo, cuyo diccionario tuvo texto en italiano y francés en ediciones posteriores.

³⁷ La influencia francesa en obras españolas de diversa naturaleza no es algo nuevo. De hecho, hay obras en lengua española que son puras réplicas de otras escritas previamente en francés y otras que se publican en paralelo en francés y en español (Orellana Calderón 2019, 175).

³⁸ Los autores no solo hicieron uso de diccionarios de procedencia francesa para elaborar sus obras, sino que también de otros escritos extraídos, en gran medida, de la prensa (Orellana Calderón 2019, 178).

³⁹ El original italiano, *Dizionario e bibliografia della musica*, se publica en 1826 en Milán, mientras que la traducción francesa aumentada, *Dictionnaire de musique*, se publica en 1839 (Snyder 2010). Por lo tanto, hay que tener en cuenta que la influencia pudo ser recibida tanto por lengua italiana como por lengua francesa.

⁴⁰ Si nos fijamos en los prólogos de los diccionarios extranjeros de los autores que aparecen como parte del canon histórico de nuestro corpus, la mayoría de ellos nombra a Tinctoris por esta misma razón.

Todas las obras son citadas con una frecuencia bastante similar. Sin embargo, Pedrell, quien realiza un análisis más profundo en su prefacio, introduce autores que los otros no citan, como expertos en organología (por ejemplo, Praetorius o Mersenne) y encyclopedias y diccionarios de carácter general como el de D'Alembert y Diderot o el de Ménage. En el cuadro 3 exponemos cuántas veces ha sido citado cada autor en los prólogos de los diccionarios de nuestro corpus y el total de menciones:

Cuadro 3. Canon histórico interno explícito cronológicamente y por diccionarios

CITA	1852	1859	1868	1894	1899
J. Tinctoris	1			1	1
G. Ménage				1	
A. Furetière				1	
M. Pexenfelder				1	
C. Du Cange				1	
T. B. Janovka				1	
S. Brossard	1		1	1	1
J. G. Walther				1	
J. Grassineau				1	
J. J. Rousseau	2	1	1	1	1
J.-B. de La Borde				1	
J. N. Forkel				1	
G. F. Wolf				1	
N.-É. Framery				1	
P.-L. Guinguené				1	
J.-J. de Momigny				1	
P. Gianelli	1			1	
H. C. Koch				1	
A. Von Dommer				1	
Turbri				1	
T. Busby				1	
H. Eslava		1	1		
P. Lichtenthal	2	2	1	1	1
J. A. Schrader				1	
F. H. J. Castil-Blaze	1		1	1	
J. Jousse				1	
A. Gathy				1	

CITA	1852	1859	1868	1894	1899
E. Ortlepp				1	
J. Schmitt				1	
Meyer				1	
Zöllner				1	
G. Diclich				1	
G. Moreali	1	1		1	1
R. C. Machado				1	
G. Schilling				1	
Hermanos Escudier	1		1	1	
J. Bishop				1	
F. S. Gassner				1	
J. W. Moore				1	
A. Fargas y Soler		1	1	1	
J. d'Ortigue				1	
C. Soullier				1	
E. Bernsdorf				1	
C. J. Melcior			1	1	
A. de La Salle				1	
J. Parada y Barreto				1	
Resimann y Mendel				1	
Stainer y Barrett				1	
Grove				1	
F. Bremer				1	
J. Hiles				1	
G. Paloschi				1	
A. Galli				1	
S. Virdung				1	
M. Agricola				1	
M. Praetorius				1	
M. Mersenne				1	
A. Banchieri				1	
A. Kircher				1	
F. Bonanni				1	
G. A. Villoteau				1	
F. H. Bärwald				1	
A. Bottée de Toulmon				1	

CITA	1852	1859	1868	1894	1899
H. de Welcker Von Gontershausen				1	
F.J. Féris	1	1	1	1	1
J. E. Bertrand				1	
El conde de Pontecoulant				1	
A. Desplanque				1	
E. Coussemaker				1	
J. Gallay				1	
G. Chouquet				1	
A. Vidal				1	
H. Lavoix				1	
J. Rambosson				1	
L. Francesco Valdrighi				1	
L. Pillaut				1	
L. Arrigoni				1	
A. Jacquot				1	
E. Vander Straeten				1	
V. C. Mahillon				1	
C. Engel				1	
Diderot y D'Alembert				1	
J. G. Sulzer				1	
A. L. Millin				1	
Ersch y Gruber				1	
J.J. O. de Meude-Monpas				1	
N. H. Reber				1	
G. Chouquet				1	
J. F. Halévy				1	
Ephraim y Chambers				1	
J. Lacombe				1	
TOTAL	11	8	9	90	6

A excepción de la obra de Pedrell, que constituye una *rara avis*, las primeras obras (Fargas y Soler, Melcior y Parada y Barreto) tienden a citar referencias para respaldarse en el prestigio de los grandes autores de la época. Pedrell y Lacal, por su parte, se valen a la vez de estos tres precursores para legitimar su propia tradición y genealogía: pretendían mejorarlo. El caso de Lacal llama la atención, ya que su código es el mismo que el de

Pedrell, es decir, incluye también voces en otras lenguas como el alemán o el inglés y, sin embargo, no menciona expresamente ninguna obra escrita en estas lenguas.

El discurso del canon

Respecto al tipo de discursos canónicos, predomina la narración científica ante la ficcional. Los autores citan fuentes en sus prólogos y en el cuerpo del diccionario que se ven reflejadas en sus escritos, bien porque se alude a ellas explícitamente, o porque se copia literalmente su contenido. No obstante, un caso excepcional es el de Tinctoris, cuyas referencias pueden tomarse como citas rituales, puesto que no sabemos hasta qué punto hubo por parte de los lexicógrafos una asimilación directa de su obra. Esto lo observamos de manera particular en los repertorios lexicográficos de Fargas y Soler, Pedrell y Lacal, que recurren a la obra de Tinctoris no de un modo científico, sino movidos por su prestigio, lo que acerca su discurso a algo más ficcional que aquellos que no lo hacen. Pedrell (1894, 7), al llevar a cabo “la historia bibliográfica” de la lexicografía musical, también incluye los primeros diccionarios escritos en lenguas como el sueco o el neerlandés⁴¹.

El discurso canónico de los diccionarios analizados recurre al *subcanon explícito de uso*, es decir, sus autores citan a otros autores para mostrar que los han leído y empleado directamente como fuente para su propia obra: “Para su redacción hemos tenido a la vista los diccionarios de Brossard, Rousseau, Castil-Blaze, Lichtenthal y Escudier” (Parada y Barreto 1868, 5). En contraposición, autores como Melcior citan las fuentes a las que no han recurrido (*subcanon explícito de no uso*): “He tenido noticia de otros diccionarios de la música anteriores al que publicó J. J. Rousseau, a los cuales no he consultado por suponer que estarían refundidos en el de este autor” (1859, 5).

No hemos encontrado muestras de *auto-canon*, vemos que en el anterior fragmento de Melcior se hace referencia a que el mismo Rousseau ya habría incluido en su diccionario el material de otros diccionarios previos, aunque sin precisar cuáles. Esto también lo hace Pedrell en varias ocasiones, en referencia al diccionario de Lichtenthal, “este puso a contribución cuanto habían escrito anteriormente sobre esta materia Gerber y Forkel” (1894, 10), y al de Grassineau, “es una rapsodia de los diccionarios de Brossard y de Janovka” (1894, 8), por ejemplo⁴². En este mismo sentido, cabe

⁴¹ Nos referimos al *Musykaal konsworden boeck* (1789) de Joos Verschuere Reynvaan, escrito en neerlandés, y al *Svenskt musikaliskt lexikon* (1802) de Carl Envalson.

⁴² Estas citas de Pedrell no son muestra del *subcanon explícito de no uso* porque, a diferencia de la cita de Melcior, incluye a autores que el catalán sí ha consultado según su lista bibliográfica.

señalar que no se encuentra ningún caso de *meta-canon*, es decir, ningún autor pone de relieve que su obra haya sido de referencia para un tercero como recurso para ensalzar su propia obra.

Series textuales y transtextualidad

Si analizamos el contenido de los epitextos, identificamos varios autores que conforman el eje horizontal de las series textuales de nuestros diccionarios⁴³. Retomando los nombres destacados en el apartado anterior, observamos que en la serie preparatoria puede considerarse a Tinctoris o a los autores de los primeros diccionarios como Verschuere Reynvaan o Envalson como un precedente, más que una influencia directa. Por otro lado, encontramos en las propias definiciones citas de autores mencionados en los epitextos como reflejo de una influencia directa, como cuando Pedrell indica lo siguiente con relación a la obra de Michael Praetorius⁴⁴:

I

Sordón, sordone (it.). Antiguo bajón semejante al fagote, pero de timbre más desagradable. El instrumento de lengüeta de caña que corresponde a la primitiva familia del fagote. Como este, tenía un doble tubo. En la obra de Prætorius (*Syntagma*, plancha XII, fig. 8), se presentan todos los individuos de esta familia (Pedrell 1894, 427).

Asimismo, la obra de Rousseau también se presenta como una influencia directa, y es habitual encontrar numerosos ejemplos de fragmentos traducidos directamente de su diccionario. He aquí algunos ejemplos:

II

ACCORD, s, m. Union de deux ou plusieurs sons rendus à la fois, & formant ensemble un tout harmonique (Rousseau 1767, 15). | ACORDE MUSICAL. Es la suma de dos o más sonidos producidos simultáneamente con resultado armonioso (Lacal 1899, 19).

III

CANON, en musique moderne, est une sorte de fugue qu'on appelle *perpétuelle*, parce que les parties, partant l'une après l'autre, répètent sans cesse le même chant (Rousseau 1767, 69). | CANON. Especie de composición fugada, en la que las partes, marchando unas tras otras, repiten sin cesar el mismo canto (Parada y Barreto 1868, 81).

⁴³ Por supuesto, además de los que se muestran en estos textos marginales, hay más autores que lo conforman: especialistas en la disciplina, o bien autores de obras más generales como los diccionarios de la Academia o el de Terreros y Pando (1786).

⁴⁴ Numeramos las citas en números romanos para referirnos a ellas más adelante con mayor claridad.

IV

APOTHETUS. Sorte de nom propre aux flûtes dans l'ancienne musique des Grecs (Rousseau 1767, 32).

APOTETO. Nombre propio que daban los antiguos griegos a las flautas que usaban en sus músicas (Melcior 1859, 34).

Dentro de la serie preparatoria, encontramos autores extranjeros coetáneos como Castil-Blaze o Lichtenthal que han sido citados como fuentes de inspiración para la creación de los diccionarios del corpus. Sus obras también se copian literalmente en muchas ocasiones:

V

ACCENTO MUSICALE. Inflessione di voce più forte e più scolpita, un vigore più spiccato, applicato ad un passo, ad una nota particolare della misura, del ritmo, della frase musicale, sia 1) articolando tale nota più fortemente, o con forza graduata; 2) dandole un maggior valore di tempo; 3) distaccandola dalle altre mercè d'una intuonazione assai distinta al grave od all'acuto. Siffatti accenti musicali spettano alla melodia; se ne possono anche cavare altri dall'armonia, riunendo vari strumenti per dar maggior energia a certe note della misura, e contrassegnare per tal modo le figure del ritmo (Lichtenthal 1826a, 6).

ACENTO MUSICAL. La mayor energía que se da a un paso o a una nota particular del compás, del ritmo o de la frase musical; ya sea articulando esta nota con más vigor o con una fuerza graduada, o dándole mayor valor en el tiempo, separándola de las demás por una entonación distinta en lo grave o en lo agudo.

Estas diferentes especies de acentos en música pertenecen a la melodía; se pueden deducir otras de la armonía reuniendo muchos instrumentos para dar más fuerza y brillantez a ciertas notas del compás, y marcar por este medio las figuras del ritmo (Fargas y Soler 1852, 2).

Asimismo, vemos que también hay influencias nacionales que conforman la serie paralela. Hablamos de obras coetáneas que han incidido de manera directa en la redacción de la obra de nuestros autores. Por ejemplo, la entrada *apoteto* aparece por primera vez en el diccionario de Melcior⁴⁵ y a partir de entonces comienza a engrosar el lemario de repertorios como el de Parada y Barreto, Pedrell o Lacal:

VI

APOTETO. Nombre que daban los antiguos griegos a una reunión de flautas tocando al unísono (Parada y Barreto 1868, 24; Pedrell 1894, 18; Lacal 1899, 20).

⁴⁵ Véase la entrada unas líneas más arriba.

Este ejemplo demuestra que, aunque Pedrell fuera el autor que más abiertamente juzgó la copia y la acumulación de otras obras para refundirlas en una de nueva creación⁴⁶, él mismo las practicó precisamente con aquellos autores a los que criticaba por esta razón. Tanto es así que, como ha señalado José Luis de la Fuente Charlofé (2007), Pedrell (1894) copió a Rousseau (1767) en al menos 196 ocasiones.

Otro ejemplo de la influencia mutua entre los diccionarios de nuestro corpus dentro de lo que sería la serie paralela es el del término *canon*, definido exactamente igual por Lacal y por Pedrell:

VII

CANON. Especie de monocordio que antiguamente se usó para enseñar la música vocal (Lacal 1899, 102; Pedrell 1894, 65).

Sin embargo, este fenómeno no es exclusivo de la historia de la lexicografía musical española. Castil-Blaze incluye también en su diccionario definiciones que ya aparecen en el de Rousseau. Estas mismas definiciones han llegado, por una u otra vía, también a los repertorios lexicográficos españoles⁴⁷:

VIII

ACOUSTIQUE, s. f.	ACOUSTIQUE, s. f., doctrine ou théorie de	ACÚSTICA. Teoría o ciencia de los sonidos. Esta
Doctrine ou théorie des sons. (Voyez Son.) Ce mot est de l'invention de M. Sauveur, & vient du Grec ἀκούω, <i>j'entends</i> (Rous- seau 1767, 33).	l'appréciation des sons. Ce mot est de l'invention de M. Sauveur, et vient du grec ἀκούω, <i>j'entende</i> (Castil-Blaze 1825a, 16).	palabra se deriva de otra griega que significa <i>oír</i> (Fargas y Soler 1852, 5).

Tal y como muestra el análisis del canon histórico interno explícito, la influencia de Fétis fue también fundamental desde la perspectiva de las series preparatorias. Cabe señalar que Fargas y Soler fue quien tradujo en el año 1840 la segunda edición de su obra *La musique mise à la portée de tout le monde* (1834) la cual incorporaba un diccionario, y que Parada y Barreto fue su alumno. Así, Fargas y Soler, tal y como después señala Pedrell en su *Diccionario biográfico y bibliográfico* (1897, 7), introduce en su diccionario muchas de las definiciones de Fétis traducidas:

⁴⁶ Lo vemos en sus críticas al diccionario de Hiles, Jacquot, Fargas y Soler o Parada y Barreto (Pedrell 1894).

⁴⁷ De hecho, 385 entradas del *Dictionnaire* de Castil-Blaze coinciden con la obra de Rousseau.

IX

ESPACE, s. m. Intervalle qui se trouve entre les lignes de la portée où l'on écrit de la musique (voy. Portée – Voy. Le ch. III) (Fétis 1834, 376).

ESPACIO. Intervalo que se halla entre las líneas del pentagrama en que se escribe la música. (V. *Pentagrama*) (Fargas y Soler 1852, 79).

Para este artículo lexicográfico, Parada y Barreto adapta la definición de Lichtenthal:

X

SPAZIO, s. m. L'interlinea o il vuoto che trovasi fra l'una e l'altra linea del rigo musicale [...] (Lichtenthal 1826b, 215).

Espacio.= Dase este nombre a la distancia que media entre una y otra línea del pentagrama (Parada y Barreto 1868, 150).

Este parece provenir, a su vez, de la de Rousseau, que Castil-Blaze reproduce íntegramente:

XI

ESPACE. S. m. Intervalle blanc, ou distance qui se trouve dans la portée entre une ligne & celle qui la fuit immédiatement au-dessus ou au-dessous. Il y a quatre espaces dans les cinq lignes, il y a de plus deux espaces [...] (Rousseau 1767, 207; Castil-Blaze 1825a, 221-222).

No obstante, tal y como indicábamos, Parada y Barreto también traduce definiciones de la obra de Fétis. Curiosamente, algunos de estos artículos lexicográficos están ausentes tanto en la obra de Fargas y Soler como en la de Melcior, pese a que ambas son cronológicamente anteriores a la de Parada y Barreto. Es el caso de *epigonion*:

XII

ÉPIGONE. Instrument de musique des Grecs, qu'on croît avoir été monté de quarante cordes (Fétis 1834, 176).

EPIGONION.= Instrumento de los griegos guarnecido de cuarenta cuerdas (Parada y Barreto 1868, 137).

En cambio, los diccionarios de Fétis y de Fargas y Soler, por ejemplo, comparten la definición de la voz *melodista*:

XIII

MÉLODISTE, s. m. Musicien qui est doué de la faculté d'inventer de la mélodie. On appelle aussi *mélodiste* l'amateur de musique qui a un goût passionné pour la mélodie. Il y a en Angleterre une société de *mélodistes* qui a pour but d'encourager la production des airs populaires (Fétis 1834, 393).

MELODISTA. Músico que tiene el don natural de inventar y crear con facilidad las melodías. Se llama también *melodista* el aficionado a la música que tiene una pasión decidida para la melodía. En Inglaterra hay una sociedad de *melodistas* cuyo objeto es estimular y propagar la composición de aires populares (Fargas y Soler 1852, 124-125).

Por su parte, Fétis parece haberse inspirado en la de Castil-Blaze, la cual también reproduce Lichtenthal, y más tarde Pedrell a raíz de una de estas dos:

XIV

MÉLODISTE, adj. Celui qui a reçu de la nature la faculté de créer de belles mélodies, et celui qui en est amateur passionné (Castil-Blaze 1825b, 24).

MELODISTA, s, di a g. Compositore, il quale possiede il dono della natura di creare delle belle melode; overo un amatore appassionato di melodie (Lichtenthal 1826b, 28).

MELODISTA. El compositor que posee el don natural de inventar con facilidad hermosas melodías. El aficionado a la música que tiene una pasión decidida por la melodía (Pedrell 1894, 280).

Melcior también reproduce una parte de la definición de Fétis, pero se inspira en la traducción de Fargas y Soler, como fruto de las series paralelas:

XV

MELODISTA: Se llama al compositor que tiene el don de crear e inventar cantos melódicos, graciosos y originales (Melcior 1859, 243).

A su vez, Parada y Barreto utiliza la *serie preparatoria* como base para elaborar la primera parte de su definición y es posible percibir que su fuente es la definición de Fétis, al igual que en el caso de Fargas y Soler, aunque no recogen exactamente la misma traducción⁴⁸. Al analizar su definición, se evidencia que Parada y Barreto también consultó la obra de Fargas y Soler, lo cual queda patente en la adición de la aclaración “con facilidad”:

XVI

MELODISTA. Nombre que se da al músico que está dotado de la facultad de hallar con facilidad melodías nuevas y expresivas (Parada y Barreto 1868, 265).

Y, en cambio, el segundo fragmento de la definición parte de la idea que los hermanos Escudier plasman en la suya:

XVII

MÉLODISTE. [...] Mais le musicien qui est tout simplement mélodiste ne possède qu'une des parties essentielles de l'art, et ses œuvres n'obtiendront jamais un véritable succès, s'il ne joint l'harmonie à la mélodie, la science des accords à l'inspiration (Escudier 1854, 321).

MELODISTA. [...] El músico que posea solo esta facultad, no podrá nunca hacer nada notable si a ella no une el conocimiento de la armonía y de la ciencia de los acordes (Parada y Barreto 1868, 265).

⁴⁸ Los diccionarios de Tinctoris, Rousseau, Brossard y Jacquot no incluyen esta voz en su lemaario. Por lo tanto, inferimos que ambas traducciones tienen su origen en la obra de Fétis, dado su notable similitud con ella.

Este breve informe de la transtextualidad en los diccionarios independientes de música en español corrobora lo que los autores de dichos repertorios lexicográficos sostenían en sus prólogos: consultaban varias fuentes, seleccionaban las mejores definiciones y las ajustaban según sus preferencias.

Las *series prospectivas* configuran nuestro corpus de estudio: se trata de obras que derivan de los referentes ya analizados, es decir, son hipotextos de series anteriores. A su vez, servirán como series preparatorias para la producción lexicográfica posterior. Siguiendo con el artículo lexicográfico de la voz *melodista*, encontramos el siguiente ejemplo, en el que la segunda parte de la definición del artículo de Pedrell sirve de inspiración para la del diccionario general de Alemany y Bolufer:

XVIII

MELODISTA. El compositor que posee el don natural de inventar con facilidad hermosas melodías. El aficionado a la música que tiene una pasión decidida por la melodía (Pedrell 1894, 280).

MELODISTA. Com. Composer de música de melodía fácil y agradable. || Aficionado a la música; apasionado por la melodía (Alemany y Bolufer 1917, 1116).

Partimos del análisis de un fenómeno transtextual de carácter directo, es decir, de canon interno explícito que con respecto a la perspectiva cuantitativa representa una influencia parcial. A nivel general, los primeros diccionarios de música en español comprenden en sus artículos lexicográficos información proveniente de fuentes variadas. No obstante, pueden verse entradas copiadas literalmente, que serían influencias totales. Cuantitativamente sucede lo mismo: en algunos casos se dan influencias puras debido a que no hay ningún tipo de modificación en su contenido, todo se conserva (II, IV, VI, VII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV). Sin embargo, hay influencias impuras que se recontextualizan a partir de supresiones (III, VIII, XVII), adiciones (XV, XVI) y modificaciones formales (I, V). Esta recontextualización también opera en el plano del acto comunicativo, ya que la influencia extranjera requiere necesariamente de traducción, lo que implica una modificación inherente del código lingüístico empleado, es decir, de la lengua.

Conclusiones

El análisis historiográfico que hemos llevado a cabo, centrado en el canon, la transtextualidad y la intrahistoria de la lexicografía musical en español, nos permite extraer algunas conclusiones interesantes respecto a los orígenes de la lexicografía moderna musical independiente en esta lengua. En primer lugar, los datos generales extraídos del canon histórico interno explícito, tanto positivos como negativos, ponen de relieve la importancia de las obras extranjeras (sobre todo en lengua francesa, alemana, italiana e

inglesa) en el contexto de una parva producción lexicográfica musical en español. Los primeros autores remarcan que se trata de obras pioneras en cuanto a su formato, pero, tal y como venimos señalando, no son precursores en el campo. En casos más tardíos, se repite la idea de que las obras anteriores no han resuelto de manera solvente la ausencia de un diccionario de esta naturaleza en lengua española. El canon más recurrido ha sido el de lengua francesa, aunque el autor más citado es Lichtenthal por su *Dizionario*, publicado en 1826 en Milán. En la mayoría de los casos, el análisis del canon histórico interno explícito arroja resultados similares: destacan las obras de Lichtenthal, Rousseau y Fétis. Sin embargo, una cantidad significativa del resto de fuentes citadas se repiten de manera constante de autor en autor. Igualmente, debido a su naturaleza precursora, los primeros autores tienden a citar más referentes canónicos porque están abriendo el camino de la disciplina lexicográfica musical y tienen que apoyarse en eruditos extranjeros. No obstante, el caso de Pedrell es diferente: presenta una historia de la bibliografía sobre lexicografía musical en diversas lenguas. Se ha basado en ella para llevar a cabo el lemario de su diccionario, con voces en otros idiomas como el alemán, el francés, el italiano, el inglés o el latín. La influencia de esta extensa lista queda probada también en la cantidad de información y voces que componen su diccionario.

En segundo lugar, los epitextos presentan un discurso canónico científico frente al ficcional en todos los casos; el grado de ficcionalidad en el discurso se eleva en Fargas y Soler, Pedrell y Lacal, como ilustra su referencia a Tinctoris y a otros pioneros en el caso de Pedrell. En cuanto a aspectos intra-canónicos, nos encontramos ante un discurso de tipo explícito de uso y hay un nivel más en el canon (una referencia –autor– dentro de otra –otro autor–) en la obra de Pedrell y en una ocasión en la de Melcior, que también muestra el único caso de canon explícito de no uso. No se encuentran anotaciones meta-canónicas ni auto-canónicas.

Por otro lado, el análisis de la serie textual nos ha permitido conocer los procesos de transtextualidad en cuanto al eje horizontal de forma global en nuestro corpus. La serie textual nos ha mostrado que los autores de los diccionarios han tenido como influencia directa a los autores europeos –tanto predecesores como coetáneos–, que mencionan, por lo general, positivamente en sus prólogos. De igual manera, los datos revelan que los primeros lexicógrafos en español tuvieron influencia en autores posteriores del propio corpus, a pesar de haber sido mencionados de manera negativa en sus prólogos.

Las relaciones directas –de tipo interno explícito, es decir, hipertextuales– de los diccionarios estudiados son, cuantitativamente, tomando cada uno de los diccionarios de manera global, de influencia parcial; estos extraen la información y teorías que les interesan de cada uno de los cánones

e incluso las funden en una misma definición. Sin embargo, si atendemos a cada una de las entradas individualmente, podríamos decir que hay casos en los que la influencia es total, ya que no nos encontramos con ninguna modificación: se copia íntegramente la teoría de un término, aunque podemos encontrar diferentes traducciones de una misma definición. Cuantitativamente, hay influencias puras porque todo se mantiene entre el hipertexto y el hipotexto. No obstante, la mayoría son impuras: hay recontextualizaciones a partir de supresiones o adiciones. Estas se dan, sobre todo, por causas que pertenecen al acto comunicativo: siempre que se trata de influencias extranjeras es necesario transformar, al menos, el código, el idioma, lo que ya supone una modificación de esta tipología.

El hecho de que hayamos podido extraer nuestras conclusiones de los epítextos evidencia que los documentos epihistóricos resultan de gran importancia para una primera aproximación a los orígenes de la lexicografía musical independiente en español. A pesar de que la consulta del cuerpo de los diccionarios ha servido para atestiguar la influencia de los cánones, han sido los textos marginales los que permiten demostrar la transtextualidad que hubo en los primeros proyectos de lexicografía musical en nuestra lengua. Así, hemos demostrado que existe un intenso diálogo entre los textos, lo que evidencia no solo la estrecha relación de la lexicografía musical española con la europea y, en especial, con la francesa y la italiana, sino también las influencias mutuas entre los propios lexicógrafos españoles, a pesar de ser esta una práctica reprobada por los mismos.

Bibliografía

- Ahumada Lara, Ignacio. 2001. “Diccionarios de especialidad en los siglos XVIII, XIX y XX”. En *Cinco siglos de lexicografía del español: IV Seminario de Lexicografía Hispánica, Jaén, 17 al 19 de noviembre de 1999*, coord. por Ignacio Ahumada Lara, 79-102. Jaén: Universidad de Jaén.
- Alemany y Bolufer, José. 1917. *Diccionario de la lengua española*. Barcelona: Ramón Sopena.
- Alonso, Celsa. 2002. “Nacionalismo”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dir. por Emilio Casares Rodicio, vol. 8, 924-944. Madrid: SGAE.
- Alvar Ezquerra, Manuel. 2012. *Las nomenclaturas del español. Siglos XV-XIX*. Madrid: Liceus.
- Anglada Arboix, Emilia, y María Bargalló Escrivá. 1992. “Principios de lexicografía moderna en diccionarios del siglo XIX”. En *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española. Tomo I*, ed. por Manuel Ariza Viguera, Rafael Cano Aguilar, Josefina María Mendoza Abreu y Antonio Narbona Jiménez, 955-962. Madrid: Pabellón de España.
- Antonicek, Theopil. 1975. “Ignaz Franz von Mosel (1772-1844), Musiker und Schriftsteller”. En *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, vol. 6, 384. Viena: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. DOI: 10.1553/0x00283129.

- Ayala Castro, Marta C. 1992. “El concepto de nomenclatura”. En *Euralex 1990 Proceedings. Actas del IV Congreso Internacional*, ed. por Manuel Alvar Ezquerro, 437-444. Barcelona: Vox.
- . 1998. “Los otros diccionarios del español: clasificaciones metódicas del siglo XIX”. En *Diccionarios, frases, palabras*, coord. por Manuel Alvar Ezquerro y Gloria Corpas, 85-100. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Azorín, Dolores. 2012. “Contribución a la historia de los términos en los diccionarios generales del español Salvá y la Academia Española ante el problema de los tecnicismos”. En *Estudios de lingüística española: Homenaje a Manuel Seco*, coord. por Félix Rodríguez-González, 91-118. San Vicente del Raspeig, Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Berrocal, Esperanza. 2001. “Revista y Gaceta Musical (1867-1868)”. En *Répertoire international de la presse musicale*: 13-17. <https://www.ripm.org/pdf/Introductions/REGintro.pdf>.
- Carreras, Juan José 2001. “Hijos de Pedrell: La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)”. *Il Saggiatore musicale* 8, n.º 1: 121-169.
- . 2018. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 5. La música en España en el siglo XIX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Casares, Emilio. 1991. “Pedrell, Barbieri y la restauración musical española”. *Recerca musicològica* 11-12: 259-271. <https://raco.cat/index.php/RecercaMusicologica/article/view/42806>.
- Casares, Emilio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Caló, dirs. 2002. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Casares, Julio. 1950. *Introducción a la lexicografía moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Cascudo, Teresa. 2018. “Identidades nacionales en el drama lírico: Chapí, Bretón y Pedrell”. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 5. La música en España en el siglo XIX*, ed. por Juan José Carreras, 567-586. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Castil-Blaze, François Henry Joseph. 1825a. *Dictionnaire de musique moderne*, vol. 1. París: Magasin de Musique de la Lyre Moderne.
- . 1825b. *Dictionnaire de musique moderne*, vol. 2. París: Magasin de Musique de la Lyre Moderne.
- Contreras Izquierdo, Narciso Miguel. 2003. “La lexicografía monolingüe del español en los siglos XIX y XX”. *Res Diachronicae* 2 439-447.
- . 2008. *El diccionario de lengua y el conocimiento especializado en la sociedad actual*. Jaén: Universidad de Jaén.
- Cordero Monge, Sergio. 2007. “Consideraciones en torno a la marcación y la definición del léxico de especialidad en los diccionarios generales”. *Kanina. Revista de Artes y Letras* 31, n.º 2: 61-72. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/viewFile/4579/4393>.
- Coseriu, Eugenio. 1981. *Lecciones de lingüística general*. Barcelona: Gredos.
- Díaz Rojo, José Antonio. 2004. “Lengua, cosmovisión y mentalidad nacional”. *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos* 7. <http://hdl.handle.net/10261/3619>.

- Diego Pacheco, Cristina. 2022. “Música y léxico: una aproximación disciplinaria a la música antigua”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 35: 281-328. <https://dx.doi.org/10.5209/cmib.83712>.
- Edo Marzá, Nuria. 2012. “Lexicografía especializada y fundamentos teóricos y metodológicos para la elaboración de diccionarios especializados”. *Lingüística* 27, n.º 1: 99-135.
- Escandell Vidal, María Victoria. 2007. *Apuntes de semántica léxica*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Escudier, Léon, y Marie Escudier. 1854. *Dictionnaire de musique théorique et historique*. París: Michel Lévy frères.
- Fajardo, Alejandro. 1997. “Las marcas lexicográficas: concepto y aplicación práctica en la Lexicografía española”. *Revista de Lexicografía* 3: 31-57.
- Fargas y Soler, Antonio. 1852. *Diccionario de música, o sea explicación y definición de todas las palabras técnicas del arte y de los instrumentos musicales antiguos y modernos, según los mejores diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania*. Barcelona: Joaquín Verdaguer.
- Fernández Sevilla, Julio. 1974. *Problemas de lexicografía actual*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.
- Fétis, François-Joseph. 1834. *La musique mise à la portée de tout le monde, exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler sans l'avoir étudié*. 2.ª ed. París: Paulin.
- Fuente Charlofé, José Luis de la. 2007. “Introducción. Estatus y pertinencias del *Dictionnaire de musique*”. En *Diccionario de música*, por Jean-Jaques Rousseau, 11-26. Madrid: Ediciones Akal.
- Gallego, Antonio. 1988. *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid: Alianza.
- García-Antuña, María. 2015. “Una aproximación al tratamiento de la terminología de la marroquinería en tres obras lexicográficas de carácter general”. *Pragmalingüística* 23, n.º 1: 45-60. [10.25267/Pragmalinguistica.2015.i23.03](https://doi.org/10.25267/Pragmalinguistica.2015.i23.03).
- . 2017. “Las relaciones conceptuales en terminología”. *RILCE: Revista de Filología Hispánica* 33, n.º 3: 1359-1384.
- García-Macho, María Lourdes. 2010. “El quehacer lexicográfico de Antonio de Nebrija diferenciado en el *Lexicón* y en el *Vocabulario*”. *Estudis Romànics* 32: 29-50. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- García Pérez, Amaya S. 2022. “Léxico y paradigmas en la teoría musical”. En *Musique et lexique à la Renaissance. Une approche de la musique ancienne par ses mots*, ed. por Cristina Diego Pacheco y Amaya S. García Perez, 81-131. París: Classiques Garier.
- García Platero, Juan Manuel. 2021. “Algunos diccionarios monolingües especializados del siglo XIX. La información extralingüística”. *RAHL: Revista Argentina de Historiografía Lingüística* n.º 13, 2: 163-180. <https://www.rahl.ar/index.php/rahl/article/view/216>.
- Garriga Escribano, Cecilio. 2019. “Ciencia, técnica y diccionario en la mitad del siglo XIX: incubando revoluciones”. *ELUA: El diccionario de la Academia y su tiempo: lexicografía, lengua y sociedad en la primera mitad del siglo XIX*, anexo V, 47-63. <https://doi.org/10.14198/ELUA2019.ANEXO5.01>.
- Gómez de Enterría, Josefa. 2018. “Las voces de las ciencias naturales y áreas afines”. En *El diccionario de la academia en el siglo XIX: la 5.ª edición (1817) al microscopio*, coord. por Gloria Clavería Nadal y Margarita Freixas, 275-331. Madrid: Arco / Libros.

- Gran enclopèdia catalana (GEC). “Carles Josep Melcior”. <https://www.encyclopedia.cat/gran-encyclopedia-catalana/carles-josep-melcior>.
- Guerrero Ramos, Gloria. 1996. “¿Qué es y para qué sirve la terminología?”. En *Estudios de lingüística general: conferencias y trabajos presentados en el II Congreso Nacional de Lingüística General*, ed. por José Andrés Molina Redondo y Juan de Dios Luque Durán, 171-178. Granada: Método.
- Haensch, Günther, y Carlos Omeñaca. 2004. *Los diccionarios del español en el siglo XXI*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Hernando García-Cervigón, Alberto. 2016. “El Tesoro de Sebastián de Covarrubias en el contexto de la tradición lexicográfica”. *Bulletin Hispanique*, 118, n.º 1: 275-296. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.4360>.
- Iglesia Martín, Sandra. 2008. *El diccionario nacional de R. J. Domínguez en el entramado lexicográfico del siglo XIX: estudio a propósito del léxico de la química*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Justiniano, Juan Carlos. 2014. *Las palabras de la música. Las voces relacionadas con la música en el Diccionario de autoridades*. Trabajo fin de máster. Universidad Complutense de Madrid. <https://docta.ucm.es/entities/publication/ae547555-db39-4319-a62f-6cde5cf4691a>.
- . 2024. *La música en sus palabras: análisis y clasificación del léxico español de la música occidental. Términos y palabras en la nomenclatura de la teoría y el lenguaje musical*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/110062>.
- Laborda, Xavier. 2002. “Historiografía lingüística: veinte principios del programa de investigación hermenéutica”. *Revista de Investigación Lingüística*, 5 n.º 1: 179-207. <https://revistas.um.es/ril/article/view/4931/4791>.
- Lacal de Bracho, Luisa. 1899. *Diccionario de la música: técnico, histórico, bio-bibliográfico*. Madrid: San Francisco de Sales.
- Layout, David. 1965. “Diction and Dictionaries in the Diffusion of Scientific Knowledge: an Aspect of the History of the Popularization of Science in Great Britain”. *The British Journal for the History of Science* 2, n.º 3: 221-234. <https://doi.org/10.1017/S0007087400002211>.
- Leza, José Máximo. 2014. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 4. La música en el Siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Lichtenthal, Pietro. 1826a. *Dizionario e bibliografia della musica*, vol. 1. Milán: Antonio Fontana.
- . 1826b. *Dizionario e bibliografia della musica*, vol. 2. Milán: Antonio Fontana.
- López de Rego Fernández, Cruz, y José María Esteve Faubel. 2006. “Particularidades musicales en el diccionario de la Real Academia Española”. *Música y Educación* 67 n.º 1: 17-30. <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/12087/1/Diccionari.pdf>.
- Luque Durán, Juan de Dios. 2001. *Aspectos universales y particulares del léxico de las lenguas del mundo*. Granada: Impedisur.
- Martínez-Marín, Juan. 2002-2004. “La terminología musical en el Diccionario de Autoridades”. En *Archivo de Filología Aragonesa*, 59-60: Enguita, 619-634. Zaragoza: Diputación Provincial de <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/50/ebook2589.pdf>.

- Martín Moreno, Antonio. 1985. *Historia de la música española. El siglo XVIII*, vol. 4. Madrid: Alianza Editorial.
- Melcior, Carlos José. 1859. *Diccionario enciclopédico de la música*. Lérida: Imprenta Barcelonesa de Alejandro García.
- Moreno Moreno, María Águeda. 2024. “Paradigmas de la lexicografía historiográfica del español: prácticas de investigación”. *BSEHL: Boletín de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística*, n.º 18: 135-159. DOI: 10.5281/zenodo.14529973.
- Nagore Ferrer, María. 2011. “Francia como modelo, España como inspiración. Las desiguales relaciones musicales España-Francia en el siglo XIX”. *Revista de Musicología* 34, n.º 1: 135-166.
- Orellana Calderón, Raúl. 2019. “Léxico in música. Notas sobre el origen de la lexicografía musical moderna”. En *Retos y avances en lexicografía: los diccionarios del español en el eje de la variación lingüística*, ed. por Julia Sanmartín Sáez y Mercedes Quilis Merín, 173-186. Valencia: Universidad de Valencia.
- Parada y Barreto, José. 1868. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: B. Eslava.
- Pedrell, Felipe. 1894. *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Víctor Berdós.
- . 1897. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación*. Barcelona: Imprenta de Víctor Berdós y Feliu.
- Porto Dapena, José-Álvaro. 1999. “Características del Diccionario de uso del español”. En *Primer Foro Hispánico de Ortografía y Entorno de la Escritura*. Málaga: Universidad de Málaga. <https://cvc.cervantes.es/lengua/mmoliner/default.htm>.
- . 2002. *Manual de técnica lexicográfica*. Madrid: Arco/Libros.
- Quilis Merín, Mercedes. 2019. “Luisa Lacal, la primera lexicógrafa española, y su diccionario de la música, técnico, histórico, bio-biográfico (Madrid, 1899)”. *Revista Argentina de Historiografía Lingüística* 11, n.º 1: 47-75. <https://www.rahl.ar/index.php/rahl/article/view/153>.
- Real Academia Española. 1726-1739. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, 6 vols. Madrid: Imprenta Francisco del Hierro.
- Rey-Debove, Josette 1971. *Étude linguistique et sémiotique des dictionnaires français contemporains*. París: Mouton.
- Rey, Pepe. 2022. “Léxico musical en los diccionarios de Antonio de Nebrija: el imposible maridaje entre dos (o tres) culturas”. En *El Cardenal Cisneros: música, mecenazgo cultural y liturgia*, coord. por Tess Knighton y José María Domínguez Rodríguez, 141-161. Bellaterra: Institut d'Estudis Medievals (Universitat Autònoma de Barcelona). https://ddd.uab.cat/pub/caplli/2022/268789/carcismusmeccullit_a2022p141.pdf.
- Rousseau, Jean-Jaques. 1767. *Dictionnaire de musique*. París: Veuve Duchesne.
- Rubio Serrano, José Luis. 1991. *Arquitectura de los naos y galeones de las flotas Indias (1492-1690)*. Málaga: Seyer.

- Simón Palmer, María del Carmen. 1991. *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*. Barcelona: Castalia.
- Silva López, Natalia. 2020. *El léxico de la ciencia y la técnica náutica en el Siglo de las Luces. El Álbum de Construcción naval del Marqués de la Victoria (1719-1756)*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla. <https://dx.doi.org/10.12795/PH.2021.v35.i01.15>.
- Snyder, Marisa. 2010. “Dizionario e bibliografia della musica”. *Internet Archive*, 8 de septiembre, <https://archive.org/details/dizionarioebibli02lich/page/n3/mode/2up>.
- Subirá, José. 1970. “Un panorama histórico de lexicografía musical”. *Anuario Musical* 25: 125-143.
- Swiggers, Pierre. 2004. “Modelos, métodos y problemas en la historiografía de la lingüística”. En *Nuevas aportaciones a la historiografía lingüística. Actas del IV Congreso Internacional de la SEHL (La Laguna, Tenerife, 22 al 25 de octubre de 2003)*, coord. por Cristóbal José Corrales Zumbado, Josefa Dorta Luis, Antonia Nelsi Torres González, Dolores Corbella Díaz y Francisca del Mar Plaza Picón, vol. 1, 113-146. Madrid: Ediciones Arco/Libros.
- Varo Varo, Carmen. 2017. “Nuevos retos en la investigación del contenido léxico: elementos para una neurosemántica”. *RILCE: Revista de Filología Hispánica* 33, n.º 3: 1032-1059.
- Vidos, Benedek Elemér. 1961. “La place du vocabulaire technique dans le thesaurus de la langue française”. En *Lexicologie et lexicographie françaises et romanes. Orientations et exigences actuelles*, 185-194. París: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Zamorano Aguilar, Alfonso. 2008. “En torno a la historia y la historiografía de la lingüística. Algunos aspectos teóricos y metateóricos”. En *Lingüística española contemporánea. Enfoques y soluciones*, ed. por Francisco M. Carriscondo y Carsten Sinner, 244-277. Múnich: Peníope.
- . 2009. “Epihistoriografía de la lingüística y teoría del canon”. En *La lingüística como reto epistemológico y como acción social: estudios dedicados al profesor Ángel López García con ocasión de su sexagésimo aniversario I*, coord. por Montserrat Veyrat Rigat y Enric Serra Alegre, 209-220. Madrid: Editorial Arco/Libros.
- . 2010. “Teoría del canon y gramaticografía. La tradición española de 1750 a 1850”. En *Gramática, canon e historia literaria (1750 y 1850)*, ed. por Victoriano Gaviño Rodríguez y Fernando Durán López, 421-466. Madrid: Visor libros.
- . 2013. “La investigación con series textuales en historiografía de la gramática. A propósito de la obra de F. Gámez Marín (1868-1932)”. *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana* 11 n.º 2: 149-167. <https://www.jstor.org/stable/24364873>.
- . 2017. “Series textuales, edición de textos y gramaticografía. Teoría, aplicación, constantes y variables”. *Beiträge zur Geschichte der Sprachwissenschaft* 27, n.º 1: 115-135.

Recibido: 15-07-2024

Aceptado: 22-07-2024